



substância

O PRESENTE VOLUME, O QUARTO DA COLEÇÃO
TRANSLETRAS, REÚNE ARTIGOS DO I COLÓQUIO MACHADO DE ASSIS,
LITERATURA & TRADUÇÃO, QUE ACONTECEU EM FORTALEZA,
EM ABRIL DE 2015. O EVENTO FOI UM EMPREENDIMENTO
CONJUNTO DA PGET/UFSC E DA POET/UFC, PROGRAMAS
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
E DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ.

A presente coleção, que
foi criada no início de 2016
pelos organizadores Luana
Ferreira de Freitas,
Marie-Hélène Catherine
Torres e Walter Carlos
Costa, se chama
TransLetras, e trata de
pesquisas sobre Literatura
e Tradução – tradução
lembrada pelo logotipo do
leão de São Jerônimo.

978-85-69643-06-7



Machado de Assis e Literatura e Tradução - VOLUME QUATRO

substância

Machado de Assis, Literatura e Tradução

volume quatro



COLEÇÃO
TRANSLETRAS



Diretores e Organizadores da Coleção
MARIE-HÉLÈNE CATHERINE TORRES
LUANA FERREIRA DE FREITAS
WALTER CARLOS COSTA

substância

© Substância, 2018

Coordenação Editorial: *Madjer Pontes e Nathan Matos*

Conselho Editorial da Coleção TransLetras

Alexandra Lopes (Universidade Católica Portuguesa- Lisboa)

Amina di Munno (Università degli Studi di Genova)

Bertold Zilly (Freie Universität Berlin/PGET.UFSC)

Denise Merkle (Université de Moncton)

Elizabeth Ramos (UFBA)

Germana Henriques Pereira (UnB)

Graciela Ravetti (UFMG)

Inês Oseki-Dépré (Université de Provence)

Juliana Steil (UFPEl)

Julio Cesar Monteiro (UnB)

Luana Ferreira de Freitas (UFC)

Marie-Hélène Catherine Torres (UFSC)

Marta de Senna (Casa Rui Barbosa/RJ)

Martha Pulido (Universidad de Antioquia/PGET-UFSC)

Maurício Cardoso (UFPR)

Maurício Santana Dias (USP)

Paulo Henriques Britto (PUC-Rio)

Philippe Humblé (VUB – Bruxelas)

Sinara de Oliveira Branco (UFCG)

Sylvia Trusen (UFPA)

Walter Carlos Costa (UFC/UFSC)

Revisão: *Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres & Walter Carlos Costa*

Diretores da Coleção TransLetras e Organizadores do volume: *Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres & Walter Carlos Costa*

Diagramação e Projeto Gráfico:

Luís Otávio & Nathan Matos

Capa:

Lily Oliveira

1ª edição, Fortaleza, 2018.

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Literatura traduzida: Antologias, coletâneas e coleções. / Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Walter Carlos Costa. - Fortaleza : Substância, 2018. 214 p. (TransLetras ; v. 4).

1. ed. Fortaleza. Substância, 2018.
ISBN 978-85-69643-32-6

212 p. | 21 cm

Tradução e interpretação. 2. Antologias. 3. Literatura – coletânea. I. Freitas, Luana Ferreira de. II. Torres, Marie-Hélène Catherine. III. Costa, Walter Carlos. IV. Simpósio de Literatura Traduzida. V. Título. CDD 418.02

Índices para catálogo sistemático

1. Ensaio brasileiro

Machado de Assis, Literatura e Tradução

volume quatro



**Coleção
TransLetras**



Machado de Assis, Literatura e Tradução

volume quatro

Diretores e Organizadores da Coleção

LUANA FERREIRA DE FREITAS
MARIE-HÉLÈNE CATHERINE TORRES
WALTER CARLOS COSTA



**Coleção
TransLetras**



Sumário

Nota dos Diretores da Coleção	9
Apresentação.	11
Machado de Assis no século XXI: indexação e hipertexto	
<i>Marta de Senna</i>	<i>17</i>

ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Machado contista em antologias em língua inglesa

Luana Ferreira de Freitas

Cynthia Beatrice Costa 35

Machado de Assis para o francês: *Memórias*

Marie-Hélène Torres 55

“Habitar a língua do outro é acolher a palavra do estrangeiro”: a tradução de *Memorial de Aires* para o alemão

Mayara R. Guimarães 71

Machado de Assis Contista: do Cotidiano ao Universal

Amina Di Munno 85

Machado de Assis em esperanto

José Leite Jr. 103

Três faces da crítica nacionalista de Machado de Assis

Eduardo Luz 121

**Roberto Schwarz e Abel Barros Baptista: a
competição das leituras machadianas**

Marcelo Brice 135

**O belo e terrível mundo de Brás Cubas
e a impossibilidade da morte**

Cid Ottoni Bylaardt 153

Verga, machado e as “malformações nacionais”

Yuri Brunello

Simone Lopes de Almeida Nunes 169

**Um problema de forma: o dogmatismo
em Machado de Assis**

Marcelo Peloggio 179

A fascinação de Machado por Alencar

Angela Gutiérrez 199

Nota dos Diretores da Coleção

A presente coleção, TransLetras, foi criada no início de 2016 por Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Carlos Costa, e abriga pesquisas sobre Literatura e Tradução – tradução lembrada pelo logotipo do leão de São Jerônimo.



Apresentação

TransLetras, 4

Há dias, dei com um verbo novo na tabuleta de uma casa da Cidade Nova: “Opacam-se vidros”. Digam-me em que dicionário viram palavra tão apropriada ao caso.

(A Semana, 1 maio de 1892)

Toda a gente contempla a procissão na rua, as bandas e bandeiras, o alvoroço, o tumulto, e aplaude ou censura, segundo é abolicionista ou outra coisa; mas ninguém dá a razão desta coisa ou daquela coisa; ninguém arrancou aos fatos uma significação, e, depois, uma opinião. Creio que fiz um verso.

(Bons Dias!, 11 de maio de 1888)

O quarto volume da Coleção TransLetras é dedicado a Machado de Assis e é fruto do *I Colóquio Machado de Assis, Literatura & Tradução*, ocorrido na Universidade Federal do Ceará, em abril de 2015. O evento é resultado da parceria entre os Programas de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, POET, e da Universidade Federal de Santa Catarina, PGET. O evento, sucesso de público, trouxe à UFC estudiosos de Machado de Assis da Itália, da Alemanha, do Rio de Janeiro, Palmas, Belém, Florianópolis e São Paulo.

Abre o volume o capítulo “Machado de Assis no século XXI: indexação e hipertexto”, de Marta de Senna, presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa e editora sênior do periódico

Machado de Assis em Linha. Marta de Senna é idealizadora e coordenadora de dois projetos de fôlego: o “Citações e alusões na obra de Machado de Assis” e “Romances e contos em hipertexto”¹ e é sobre o último que Senna trata no texto deste volume. No capítulo, a autora detalha os critérios de escolha das edições empregadas, os principais desafios da empreitada, as surpresas, algumas boas, outras nem tanto, reservadas no cotejo de edições e o esquema intertextual na ficção machadiana.

O segundo capítulo do volume intitula-se “Machado contista em antologias em língua inglesa”, de Luana Ferreira de Freitas e Cynthia Beatrice Costa. O texto, já publicado em parte no periódico *Cadernos de Tradução*, foi atualizado para a publicação nesse formato. O capítulo explora a contística machadiana traduzida para a língua inglesa, com vistas a entender se a produção dos contos traduzidos privilegia e explora a tese do “milagre”, em que a grandeza de Machado é explicada como uma excrescência em um Brasil pobre e atrasado, ou se buscam mostrar um Machado mais próximo da sua própria realidade pessoal, consciente de lacunas estruturais e cioso da construção cuidadosa e paulatina da sua literatura madura.

Em “Machado de Assis traduzido para o francês: Memórias”, Marie-Hélène Torres confronta as traduções francesas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* com o intuito de entender como funcionam a primeira tradução e a retradução de um clássico. Ao analisar também notas de rodapé, títulos de capítulo, diálogos e tratamento, Torres esboça uma concepção diacrônica da tradução, já que são dois tradutores diferentes frente ao texto literário. O texto está dividido em duas seções: uma sobre o paratexto e a outra analisando os próprios

1 Ambos projetos estão abrigados no portal www.machadodeassis.net.

textos traduzidos, partindo, assim, de uma análise descritiva da tradução.

O quarto capítulo “Habitar a língua do outro é acolher a palavra do estrangeiro”: a tradução de *Memorial de Aires* para o alemão”, de Mayara R. Guimarães, examina a tradução do último romance de Machado para o alemão, por Berthold Zilly, renomado tradutor de obras brasileiras para aquele idioma e que estava igualmente presente no evento. Guimarães parte de uma análise do posfácio, que conta com 11 páginas, e das 135 notas à tradução, para então falar do texto em si, chamando a atenção para aspectos intertextuais pontuados nas notas do tradutor. Partindo de *Tradução da letra ou o albergue do longínquo*, de Berman, a autora sublinha o caráter ético da tradução de Zilly, que opta por manter o estranhamento do estilo machadiano.

O quinto capítulo, intitulado “Machado de Assis contista: do cotidiano ao universal”, é de autoria de Amina Di Munno, docente e pesquisadora na Universidade de Gênova, especialista em autores canônicos como Fernando Pessoa, Eça de Queiroz e, principalmente, Machado de Assis. Di Munno, que é tradutora de dois livros de contos de Machado de Assis publicados na Itália entre 1989 e 1990, *Storie senza data* e *La cartomante e altri racconti*, faz uma análise minuciosa dos contos, tentando demonstrar a vasta cultura de Machado. Ela comprova também as diversas influências, notadamente italianas, através do *Príncipe* de Machiavelli.

O capítulo seguinte, “Machado de Assis em esperanto”, de José Leite Jr. apresenta a complexidade de se traduzir um texto literário para uma língua planejada, o esperanto, que surgiu em 1887, portanto, na época de Machado. Após evocar uma longa lista de obras universais traduzidas para o esperanto no

mundo, Leite percorre as histórias literárias e as antologias à procura de textos machadianos traduzidos para o esperanto onde encontram-se contos, crônicas e dois dos mais celebrados romances machadianos: *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

No sétimo capítulo, intitulado “Três faces da crítica nacionalista de Machado de Assis”, Eduardo Luz estabelece o nacionalismo como categoria central da sua análise e examina os resultados de sua manifestação na crítica machadiana. Para tanto, inicia sua argumentação com a busca pela feição intelectual do jovem Machado no interior do projeto romântico-nacionalista, com o qual, segundo ele, estava alinhado e do qual se afastaria paulatinamente.

No oitavo capítulo, Marcelo Brice parte do pressuposto de que há uma disputa histórica pela apropriação de Machado de Assis e sua obra nas diversas leituras críticas, principalmente em torno das noções de localismo e universalismo. Brice coloca em perspectiva questões machadianas pelos pontos de vista conflitivos de Roberto Schwarz, em “Leituras em competição”, e Abel Barros Baptista, em “O propósito cosmopolita”, opondo, no fundo, uma crítica de teor sócio-histórico a uma crítica de teor pós-estruturalista.

No nono capítulo, intitulado “O belo e terrível mundo de Brás Cubas e a impossibilidade da morte, Cid Ottoni Bylaardt recorre a Agamben e a Blanchot para propor sua leitura pessoal de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ilustrada por algumas passagens-chave, devidamente reinterpretadas.

Yuri Brunello e Simone Lopes de Almeida Nunes, em “Verga, Machado e as ‘malformações nacionais’”, examinam a comparação efetuada por Franco Moretti entre o naturalista italiano Giovanni Verga e Machado, um importante reconhecimento

da crítica internacional da relevância de Machado entre os grandes narradores da literatura universal.

Em “Um problema de forma: o dogmatismo em Machado de Assis”, Marcelo Peloggio adota o que denomina “perspectiva histórico-filosófica”, para efetuar sua proposta pessoal de leitura do narrador machadiano.

Fechando o livro, Angela Gutiérrez evoca a fascinação de Machado por Alencar. Gutiérrez reconstrói, com passagens paradigmáticas de diferentes momentos da escrita do autor de *Dom Casmurro*, a admiração consistente, “da adolescência à velhice”, pelo autor de *Iracema* e pelo amigo José de Alencar, mestre e companheiro de lidas literárias.

Esperamos que o livro, que reúne pesquisadores de Machado de Assis e dos Estudos da Tradução, possa contribuir para o conhecimento da obra do grande escritor nacional, que vem sendo progressivamente reconhecido como um grande escritor internacional.

Luana Ferreira de Freitas

Marie-Hélène Torres

Walter Carlos Costa



Machado de Assis no século XXI: indexação e hipertexto

Marta de Senna

Fundação Casa de Rui Barbosa / CNPq

Começo por um breve relato da minha experiência de pesquisa sobre Machado de Assis, à qual me venho dedicando há mais de dez anos.

Sempre me intrigou a amplidão do universo de referências histórico-culturais nos romances e contos do autor, revelando uma cultura inimaginável em alguém que, como ele, parece nunca ter tido educação formal de qualquer espécie. A não ser, talvez, pela frequência a uma possível escola da zona portuária do Rio de Janeiro onde nasceu, em que um eventual “mestre de meninos”, semelhante àquele de “Conto de escola”, lhe teria transmitido os rudimentos das primeiras letras e da aritmética básica. Como todo leitor interessado em intertextualidade, perguntava-me onde, como, quando Machado teria lido tanto, adquirido uma cultura geral de proporções tão vastas, e tão bem assimilada, que afluía o tempo todo em sua prosa.

Como quase tudo o que diz respeito à biografia do autor menino e juvenzinho é mera especulação, achei que o melhor a fazer era parar de conjecturar e tentar organizar, através de uma indexação, o universo de referências e alusões nas

narrativas machadianas. Foi assim que nasceu o portal www.machadodeassis.net, disponível desde 2008, cujo primeiro *site* foi, exatamente, a base de dados “Citações e alusões na ficção de Machado de Assis”. À medida que ia construindo a base, além de constatar a vastidão da “enciclopédia” de Machado, tanto em termos literários² como históricos,³ surpreendia-me com a quantidade de referências a fatos e episódios da história do Brasil, principalmente do século do autor, como a Guerra dos Farrapos (1835-1845), a Guerra do Paraguai (1865-1870), a Revolução Federalista ou a Revolta da Armada (última década do século). Um autor até meados do século XX considerado “alienado”, pouco interessado na história de seu país, em seus conflitos político-sociais, desmentia numericamente (se assim me posso expressar), em muitas referências espalhadas em seus romances, contos e novelas, essa fama a ele atribuída por uma crítica míope, que só sabia ler o nacional em Alencar ou Taunay, o social em Júlio Ribeiro ou Aluísio Azevedo.

Outra característica que a indexação das citações e alusões fez saltar aos olhos foi a frequência com que há na ficção do céptico Machado referências ao Antigo e ao Novo Testamentos, mais ao primeiro do que ao segundo e, no primeiro, com destaque para o *Gênesis* (mais de cem referências), mas também com numerosas citações ao Êxodo, ao *Cântico dos Cânticos*, ao

2 À guisa de exemplo, a familiaridade que tem com poetas do neoclassicismo português, com destaque para o poeta António Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), cujo pseudônimo arcádico era Elpino, autor de um poema herói-cômico intitulado *O hissope*, do qual Machado revela íntimo conhecimento.

3 Seleciono quase ao acaso a referência, no conto “A parasita azul”, incluído em *Histórias da meia-noite* (1873), a Fúrio Camilo, personagem da República Romana, tribuno e militar, que viveu nos séculos V e IV a.C.

Eclesiastes, aos *Salmos* e a vários livros de profetas. No Novo Testamento, sobressai a alusão ao “Sermão da Montanha”, presente nos evangelhos de Mateus (capítulo 5) e Lucas (capítulo 6). A atitude dos diferentes narradores diante do texto bíblico oscila de uma reverência comovente (sobretudo se nos lembrarmos de que o criador desses narradores e personagens era, confessadamente, um ateu) a uma total e às vezes chocante irreverência, parodiando, rebaixando, banalizando o texto bíblico, sempre visando a efeito cômico. Só para ilustrar, lembro a passagem “Nem só de pão vive o homem”,⁴ aproveitada no conto “Um almoço” (1877) da seguinte maneira: “Nem só de pão vive o homem. Vive de pão e de crédito.”

Outra surpresa que me reservou a indexação foi a familiaridade de Machado com Shakespeare, não apenas com o Shakespeare de *Romeu e Julieta* (a peça mais citada), *Hamlet*, *Otelo* ou *Macbeth*, mas o Shakespeare de *As alegres comadres de Windsor*, *Medida por medida*, *Como quisermos*, *Tudo está bem quando acaba bem*, *Antônio e Cleópatra*, *Júlio César*, *A tempestade*, *O mercador de Veneza*... Note-se que nem sempre a obra mais citada é a que tem maior funcionalidade no texto machadiano. Por vezes, uma única referência determina toda uma escolha temática que vem à tona do primeiro ao último romance e perpassa muitos contos do autor. Refiro-me, por exemplo, à inscrição de *Medida por medida* na “Advertência” de *Ressurreição* (1872), emblemática da questão da dúvida, da escolha, tema de tantas narrativas machadianas, a mais emblemática sendo, é claro, *Dom Casmurro*.⁵

4 Cf. *Deuteronômio* 8:3, *Mateus* 4:4 e *Lucas* 4:4.

5 Caso o leitor se interesse pelo tema, remeto-o a uma palestra que dei em 2014, intitulada “Shakespeare e Machado de Assis”, disponível no YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=4nWtjHozwHY>).

O segundo *site* do portal www.machadodeassis.net a que me dediquei nessa pesquisa iniciada em 2005 contém a edição em hipertexto (isto é, com *links* acessíveis pelo simples deslizar do *mouse* na tela do computador ou *tablet*) dos nove romances e de todos os contos de Machado, mesmo aqueles que o autor publicou apenas na imprensa. Ao preparar a edição fidedigna dos romances, vali-me de primeiras edições, das últimas em vida do autor, das da Comissão Machado de Assis e, ainda, das publicadas nos anos 1980 e 1990 pela Itatiaia-Garnier, em coedição com a Fundação Casa de Rui Barbosa, preparadas ou por J. Galante de Sousa, ou por Adriano da Gama Kury. Para a edição dos contos, recorri a essas edições, sempre que disponíveis, e também à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, onde se encontram quase todos os periódicos em que Machado publicou, entre 1858 e 1907.

Nesse trabalho de edição, tive surpresas análogas às que me trouxe a construção da base de dados, surpresas que às vezes se tornaram impasses, os quais me obrigaram a decisões editoriais ousadas, porque na contramão da maioria das edições consagradas. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, duas vezes optei por acentuar palavras que nas versões do século XIX e início do XX vêm sem acento. Isto porque estou convencida de que, em ambos os casos, estava diante de palavras proparoxítonas (que só passaram a ser acentuadas a partir de 1943), as quais, grafadas sem o acento agudo, eram paroxítonas que não faziam o menor sentido no contexto em que se achavam. Veja-se esta passagem do capítulo IV:

Por exemplo, Suetônio deu-nos um Cláudio, que era um simplório, ou “uma abóbora” como lhe chamou Sêneca, e um Tito, que me-receu ser as delícias de Roma. Veio modernamente um professor e achou meio de demonstrar que dos dous césares, o delicioso, o verdadeiro delicioso, foi o “abóbora” de Sêneca.

[...]

[...] tornando à ideia fixa, direi que é ela a que faz os varões fortes e os doudos; a ideia móbil, vaga ou furta-cor é a que faz os Cláudios – fórmula Suetônio. (Grifo meu.)

Parece evidente que se trata do substantivo “fórmula”, e não da forma verbal “formula”, como vem em quase todas as edições que compulsei, exceção da Nova Aguilar. Mas mesmo esta, em outra passagem do romance, traz como paroxítono um adjetivo que, a meu ver, só pode ser proparoxítono. Vem ela no capítulo 41:

Rejeitei o primeiro alvitre, que era simplesmente absurdo, e encaminhei-me para Virgília, que lá estava sentada e calada. Céus! Era outra vez a fresca, a juvenil, a *florida* Virgília. Em vão procurei no rosto dela algum vestígio da doença; nenhum havia; era a pele fina e branca do costume. (Grifo meu.)

Ora, Virgília não é uma árvore, para ser “florida”. O que ela é é “florida”, adjetivo hoje em desuso entre nós, mas que na poesia do século XIX não era incomum e cuja definição calha com precisão ao contexto: “que se caracteriza pela beleza, pelo requinte; brilhante, elegante”.⁶

Outra surpresa interessante me reservou o cotejo das duas primeiras edições de *Iaiá Garcia* (1878 e 1899). A segunda foi a última em vida do autor e por isso, com razão, é a que serve de texto-fonte para todas as edições subsequentes. Mas é curioso o procedimento de “expurgo” a que procede Machado na segunda, em relação à primeira. Suprime passagens de gos-

6 Conforme definição do dicionário *Aurélio*, que traz abonações na poesia de Martins Fontes e de Antônio Feliciano de Castilho. Quem me chamou a atenção para a diferença entre “florida” e “florida” foi meu colega Marcelo Diego, com quem preparei a edição para o *site* e, posteriormente, fiz as notas para a edição do romance pela Companhia das Letras (2014).

to “realista” (que hoje denominaríamos “naturalista”), talvez consciente, vinte anos depois da concessão que fizera ao gosto do público então seduzido pelos romances de Zola e de Eça de Queirós que aqui chegavam, de que a moda passara.⁷ Na primeira edição, lê-se:

A este motivo preexistente ao projeto da viúva, acrescia um sentimento mau, que se apossou dele, ao cabo de três semanas depois da chegada ao Rio de Janeiro. Esse sentimento mau, foi Estela que o inspirou. A vista quotidiana de Estela produziu em Jorge uma impressão viva, mas destituída daquele respeito, sem o qual o amor é apenas um instinto. O que ele sentiu foi um instinto.
(capítulo 3)

A mesma passagem, expurgada dos “excessos” da primeira, na edição de 1899 e nas subsequentes:

A isto acrescia um sentimento novo, que se apossou dele, ao cabo de três semanas depois da chegada ao Rio de Janeiro. A vista quotidiana de Estela produziu em Jorge uma impressão forte.
(capítulo 3)

Fica evidente que estamos diante de um escritor “em processo”, que apura o próprio gosto, que afina o bico da pena com que escreve. Aliás, a edição dos contos, sobretudo daqueles que destinou à efemeridade da publicação em periódico, me mostrou com clareza esse Machado de Assis “se fazendo escritor”, longe do milagre do autor genial que, do nada, nos teria legado os clássicos *Memórias póstumas, Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, além de *Esau e Jacó* e do refinadíssimo, quase rarefeito, *Memorial de Aires*.

7 É oportuno lembrar que, em abril de 1878, dois meses após a publicação de *Iaiá Garcia*, Machado fustigou na imprensa (*O Cruzeiro*) *O primo Basílio* e *O crime do padre Amaro* justamente pelo excesso de “realismo”.

Examinemos alguns desses contos.⁸

Machado de Assis foi um colaborador incansável de vários periódicos da imprensa brasileira ao longo das quatro últimas décadas do século XIX. O adjetivo “incansável” não é um exagero, a julgar por vários números do *Jornal das Famílias* nos quais há mais de um conto do autor, escondido sob diferentes pseudônimos: Max, Victor de Paula, J.J, Lara, Job... Tamanha e tão prolífica produção implica, necessariamente, um caráter desigual. Alguns contos parecerão irreconhecíveis ao leitor afeito a produções como “Missa do galo” ou “A causa secreta” – lembrando somente duas das melhores narrativas curtas do autor. Machado parece consciente disso, porque, dos mais de duzentos contos que publicou na imprensa, reuniu em livro apenas cerca de terça parte.

Ao lidar com eles, a primeira etapa do trabalho foi o estabelecimento do texto, o que se revelou extremamente problemático, se comparado com o dos publicados em livro pelo autor. A dificuldade decorreu, principalmente, de as edições hoje em circulação terem partido, em muitos casos, da edição Jackson dos anos 1930, que perpetuou sérios problemas de fidedignidade. Às vezes, os editores da Jackson chegam ao ponto de adulterar o texto para “melhorá-lo”, como quando, para evitar a repetição de dois advérbios em “mente”, transformam “ansiosamente” em “com ansiedade” (conto “Quem

8 A partir daqui, este texto guarda semelhanças muito próximas com dois outros, um publicado em julho de 2015 em: SANTOS, Gilda (Org.) *O Real em revista: impressos luso-brasileiros oitocentistas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel; Real Gabinete Português de Leitura 2015, p. 277-294; outro, com publicação prevista para 2016, pela Fundação Casa de Rui Barbosa. Os três resultam de conferências e comunicações em que abordei, parcial ou exclusivamente, o trabalho de Machado de Assis contista na imprensa.

não quer ser lobo...”, 1872, *Jornal das Famílias*, assinado por J.J.; Jackson, volume *Histórias românticas*, 1937); ou quando, pudicos, substituem palavras que, usuais nas melhores rodas no século XIX, adquiriram um significado considerado tabu na primeira metade do século XX. Deve-se também levar em conta que, dada a precariedade da tipografia da época, mesmo nas publicações originais o leitor depara erros frequentes, alguns dos quais são facilmente detectáveis.

Começo por comentar uma passagem que demonstra como um erro tipográfico, aliado à falta de fidelidade à publicação original, pode levar à desinteligência do texto. No conto “Aires e Vergueiro” (1871, *Jornal das Famílias*, assinado por J.J.), a certa altura se diz que, de determinado casamento, “[foram] padrinhos um deputado maiorista e um coronel do tempo da revolução *de Campos*.” (Grifo meu.) No álbum *Brasil pitoresco*, publicação bilingue de Charles Ribeyrolles, em cuja tradução colaborou o jovem Machado,⁹ existe menção a uma revolução popular em Campos dos Goitacazes, no ano de 1748, contra a jurisdição senhorial de Martim Correia de Sá e Benevides, visconde de Asseca. Dizer, portanto, que o coronel era “do tempo da revolução de Campos” seria uma hipérbole visando ao cômico, porque quase cem anos haviam transcorrido entre a dita revolução e o ano do casamento de Carlota e Vergueiro (1840). Consultada a publicação original do *Jornal das Famílias*, o que se lê é: “[foram] padrinhos um deputado maiorista e um coronel do tempo da revolução *de campo*.” (Grifo meu.) É de supor que se trate de erro tipográfico, dada a imprecisão do conceito: afinal, o que seria uma “revolução de campo”? Diante dessa imprecisão (respeitada,

9 O livro, publicado em 1859, pela Tipografia Nacional, e reeditado em 1941 pela Martins, é hoje uma raridade.

verdade seja dita, pela Jackson, em *Contos fluminenses*, volume 2, de 1937), edições posteriores optaram por acrescentar um “s” a “campo”, além de alterar a inicial da palavra para maiúscula, remetendo, portanto, ao município do norte fluminense. Levanto, porém, outra hipótese, que me parece mais verossímil, porque historicamente mais relevante e porque tipograficamente mais simples: a gralha estaria em “de”, que deveria ser “do”, caso em que a referência seria à “revolução do Campo”, isto é, à revolta que levou à abdicação de D. Pedro I: após as noites das garrafadas, em meio a uma crise ministerial, foi no campo da Aclamação (atual praça da República, também conhecida como campo de Santana) que se reuniram tropas da guarnição da capital e elementos do povo, no dia 6 de abril de 1831, enviando um emissário à Quinta da Boa Vista. O imperador, no dia 7, anunciou sua abdicação. Note-se que, no conjunto da ficção machadiana, o campo da Aclamação é recorrentemente referido como “o campo”, com inicial minúscula e sem o determinante “da Aclamação”. Um exemplo que vem à lembrança está no capítulo 181 de *Quincas Borba*.

Outro erro tipográfico que se vem perpetuando em edições subsequentes à original (como a da Nova Aguilar de 2008), é o que ocorre no conto “Médico é remédio” (1883, *A Estação*, assinado por M.A.), em que, depois de bem-humoradas escaramuças românticas, uma jovem acaba ficando com o namorado da amiga. Esta lhe diz “coisas duras, nomes feios, que a outra ouviu com a placidez que dá a vitória, e perdoou com magnanimidade.” Comenta, então, o narrador: “Não é Otávio o demente, é Augusto”. Ora, diante do absurdo da frase, dei-me o trabalho de pesquisar na história de Roma se haveria menção a uma eventual “demência” de Otávio Augusto. A recompensa estava no capítulo dedicado a Augusto, parágrafo LI, de *Os doze césares*, de Suetônio. Já imperador, já “Augusto”

(“divino”) e não mais apenas “Otávio”, o governante se revelou generoso e demonstrava ser *clemente* (e, não, *demente*), perdoadando adversários políticos, a quem chegava a conceder favores, permitindo mesmo que tivessem eminência no Estado. É provável que a publicação original de *A Estação* também traga “demente”, pois é fácil imaginar que o tipógrafo teria confundido o “cl” do manuscrito de Machado com um “d”, perpetuando assim o equívoco.¹⁰

De outra natureza é o mal-entendido que pode advir do emprego, pelo autor, de uma palavra caída em desuso, ou da menção a um fato histórico que, sem uma nota explicativa, fica incompreensível e põe em risco a decifração da passagem em que se encontra. É o caso de um trecho do divertido “Um dia de entrudo” (1874, *Jornal das famílias*, assinado por Lara), ao qual voltarei adiante: uma família de classe média prepara os limões de cheiro a serem espirrados nos outros nos folguedos típicos da festa popular. Os rapazolas da casa resolvem então abrir uma espécie de guerra particular contra o pretendente de uma das irmãs. Dão-lhe um banho, pelas costas, e ele reage: “Tibúrcio soltou um grito, pegou na cadeira e removeu como pôde o corpo até à porta da sala; mas Carlos, *que sabia o sistema dos antigos partos*, fugiu dando-lhe mais um esguicho pela cara.” (Grifo meu.) Ora, nenhum manual de medicina poderia explicar que método obstétrico seria esse. O fato de, na publicação original, a palavra vir com inicial maiúscula foi a chave para a solução do enigma. Com efeito, os *partos* (ou “partas”, ou “Parthos”, no *Jornal das Famílias*) são um povo antigo, que vivia no noroeste da Pérsia e resistiu bravamente aos romanos (tanto na República quanto no Império), os quais

10 Não se pôde consultar o original porque o exemplar de 30 de outubro de 1883 de *A Estação* da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional está mutilado e não traz a seção “Literatura”.

descreveram seu sistema de luta como o que hoje chamaríamos de guerrilha, ou seja, pequenas investidas frequentes, que não dão trégua ao adversário, surpreendendo-o quando menos espera ser atacado. Esta editora respira aliviada: o que era, provavelmente, familiar ao público leitor bem informado de jornal nas três últimas décadas do século XIX, mas é obscuro para o leitor de Machado de Assis no século XXI, pode ser esclarecido com uma breve nota em hipertexto.

Como essa aos partas, outras alusões histórico-literárias dos contos publicados na imprensa também merecem registro. E não apenas porque a intertextualidade é feição característica da ficção do autor, que dela sabe tirar excelente proveito, mas porque o autor frequentemente usa um procedimento que se poderia chamar de intersemiótico, estabelecendo o diálogo não com a série literária, mas com a série histórica. São inúmeras as alusões a César ou a Napoleão Bonaparte. E há casos que dão trabalho, como o da alusão a certo Fabius Cunctator, personagem estranha ao leitor culto do século XXI e que era decerto familiar ao seu análogo do fim do século XIX. Tal alusão vem em “Um sonho e outro sonho” (1892, *A Estação*, assinado por Machado de Assis): “Passaram-se dias, uma, duas, três semanas, sem incidente maior. Oliveira parecia deixar a estratégia de Fábio Cunctator.” Quinto Fábio Máximo (275 a.C.- 203 a. C.) foi um político e militar romano, nomeado cônsul em cinco ocasiões. A alcunha, “Cunctator”, em latim significa “o que adia”, e faz referência às suas táticas utilizadas durante a Segunda Guerra Púnica para deter Aníbal. A informação, provavelmente Machado a colheu em Tito Lívio ou em Plutarco, ambos autores de sua preferência.¹¹

11 Tanto a as *Histoires romaines*, de Tito Lívio, quanto *La vie des hommes illustres*, de Plutarco constam do inventário do que restou da biblioteca de Machado de Assis feito por Jean-Michel Massa no início dos anos 1960,

Do próprio Napoleão tão citado, o nosso Bruxo conta particularidades desconhecidas pelos homens e mulheres de cultura de nossos dias. Veja-se este exemplo que retiro do conto “Só” (1885, *Gazeta de Notícias*, assinado por Machado de Assis): “Em verdade, pouca gente gostará da música monótona; Bonaparte, entretanto, lambia-se por ela, e sacava dali uma teoria curiosa, a saber, que as impressões que se repetem são as únicas que verdadeiramente se apossam de nós.” Ora, como sabia Machado desse gosto peculiar de Napoleão? Em 1880, Paul de Rémusat publicara *Mémoires de Madame Rémusat 1802-1808*, livro com as memórias de sua avó, Claire de Rémusat, que havia sido dama de companhia da imperatriz Josefina, primeira mulher de Napoleão. Essa publicação a tornou famosa e deve ter sido aí que Machado de Assis encontrou a informação:

[Napoleão] escutava peças de música lenta e doce, executada por cantores italianos [...]. Explicava o efeito da música sobre ele, preferindo sempre a de Paesiello, “porque [...] é monótona, e as impressões que se repetem são as únicas que conseguem apoderar-se de nós”¹²

republicado em 2001 pela ABL/Topbooks no livro *A biblioteca de Machado de Assis*, organizado por José Luís Jobim. Para uma consulta sobre a presença desses autores nos romances e contos de Machado de Assis, ver: http://www.machadodeassis.net/dtb_index.asp, lembrando de marcar, no campo “Autor”, “Tito Lívio” ou “Plutarco” (menções explícitas) e “Tito Lívio*” ou “Plutarco*” (referências implícitas).

- 12 «[Napoléon] écoutait des morceaux de musique lents et doux, exécutés par des chanteurs italiens [...]. Il expliquait l'effet de la musique sur lui, préférant toujours celle de Paesiello, parce que [...] elle est monotone, et que les impressions qui se répètent sont les seules qui sachent s'emparer de nous.» A passagem se encontra na “Introdução” da obra, disponível em <https://www.mirrorsservice.org/sites/gutenberg.org/3/3/8/9/33893/33893-8.txt> (acesso em 28 de julho de 2014), numa seção intitulada “Portraits et anecdotes”. (Tradução minha.)

Sempre é possível que a aquisição do conhecimento de que Machado de Assis lança mão em benefício do melhor rendimento de sua prosa de ficção se dê por meio do acesso a obras de literatura ou de história, fundamentais na constituição de sua surpreendentemente imensa enciclopédia cultural. Mas gostaria de arriscar aqui a aposta de que haveria entre Machado e o jornal uma espécie de relação de colaboração recíproca, ou seja: assim como o autor, nos contos que publicava na imprensa, enriquecia os jornais e revistas com a sua cultura, era ao mesmo tempo retroalimentado pela cultura veiculada nessa mesma imprensa, nos grandes centros da época, nomeadamente Paris e Londres, mas também, em certa medida, Lisboa. Reporto-me aqui à pesquisa da professora Lúcia Granja, da UNESP de São José do Rio Preto, que se vem dedicando à produção “jornalística” de Théophile Gautier e de Machado de Assis.¹³ Essa pesquisa, na verdade bem mais ampla, aponta a existência de um repertório de citações e alusões, uma espécie de grande miscelânea de textos que se entrecruzam nos jornais do século XIX e que os autores, daquém e dalém mar, saqueiam a seu bel-prazer para ilustração de seus textos em poesia e prosa. A arte de Machado a meu ver consiste em que esse saque – se é que a hipótese é válida – é, nos seus contos e romances, extremamente rentável, na medida em que, para além da mera ilustração, ele quase sempre os torna funcionais, isto é, elas são, na sua ficção, operadores narrativos e textuais indispensáveis. É verdade que esse uso funcional da citação na ficção machadiana se aprimora nos contos e romances da maturidade – e aqui lembro a questão da obra em processo,

13 Remeto o leitor a Ratos, pássaros ou morcegos? Machado de Assis, Théophile Gautier e um repertório de citações. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas e SENNA, Marta de (Orgs.) *Machado de Assis e o outro: diálogos possíveis*. Rio de Janeiro: Móbile Editorial, 2012. p. 93-108.

também, do ponto de vista das relações intertextuais de sua ficção com a tradição ocidental. Mas a citação/alusão está lá, nos contos de jornal, ainda que às vezes quase que só como uma piscadela bem-humorada para o leitor culto, como acontece no conto “Identidade” (1887, *Gazeta de Notícias*, assinado por Machado de Assis). A história se passa no Egito Antigo e explora o *topos* do monarca que troca de identidade com um plebeu, o qual, ao fim do tempo pactuado, se recusa a reverter à sua situação primitiva. O enredo lembra uma história de sucesso, publicada alguns anos antes na América do Norte por Mark Twain, *O príncipe e o pobre*, lançado em 1881 no Canadá, e em 1882 nos Estados Unidos da América. A peça de Machado data de 1887, o que nos leva a especular se, por acaso, teria ele conhecido a história de Twain, ou se, por uma dessas coincidências que frequentemente ocorrem em arte, o nosso autor apenas nos oferece, pouco depois do norte-americano, a sua versão de um dos *topoi* recorrentes da literatura universal. No conto machadiano, já na pele de plebeu, o jovem faraó se encanta por uma bela moça (que depois o enganará vilmente, mas isso não vem ao caso), a quem o nosso narrador dá o nome de Charmion. Se o leitor se lembra de *Antônio e Cleópatra*, não lhe escapará que é esse o nome que Shakespeare dá à serva da monarca egípcia, e percebe a piscadela do Bruxo. Shakespeare, por sua vez, colhe esse nome da narrativa de Plutarco, que por sua vez o colhe da história de Cleópatra VII, que de fato tinha uma serva chamada Χάρμιον, que em grego quer dizer “fonte de deleite”...

Trabalhando tão de perto com esses contos nos últimos três anos, não me posso furtar a sobre eles refletir criticamente. De início, ingenuamente achei que haveria uma evolução, que os do início da carreira seriam, necessariamente, mais fracos do que os produzidos depois de 1880. Nem sempre, mas, na

maioria das vezes, num sentido negativo. O que quero dizer é que há bons contos desde o primeiro grupo, desde então há passagens excelentes, porém de um modo geral as primeiras narrativas são, sim – como seria de esperar-se –, bem mais fracas do que as produzidas a partir da década de 1880. Mas o problema é que, também aí, há peças bem fraquinhas. Ou seja, não há uma evolução nítida e infalível do pior ao melhor, não porque a qualidade das peças do início da carreira seja sempre comparável à das melhores peças publicadas na imprensa nas últimas décadas do século, mas porque estas é que, às vezes, são comparáveis àquelas, ou seja, bem fracas também.

De todo modo, apesar de a evolução não se fazer consistentemente do pior (mais antigo) para o melhor (mais tardio) sempre há um ganho significativo, sobretudo se tomarmos em consideração um critério específico: o progressivo descartar do tom edificante. É possível arriscar que o Machado do início da carreira fosse, como é natural, mais romântico e ingênuo do que viria a ser como autor maduro; que, na sua juventude, ainda acreditasse numa certa missão da literatura como educadora.

Por outro lado, é possível também que, apesar de, já na década de 1860, ter obtido sucesso e reconhecimento com a publicação dos poemas de *Crisálidas* (1864), Machado fosse ainda demasiadamente submisso ao poderoso Baptiste-Louis Garnier, dono do *Jornal das Famílias*: o esperto editor desejaria assegurar a venda de seu jornal aos conservadores pais de família da Corte e precisava, portanto, de contos “morais”, cujos “ensinamentos” lhes servissem às filhas e mulheres, que eram o público preferencial da publicação.

Contudo, há histórias que nada têm de conservadoras, que problematizam a existência, que fazem uma perquirição da

alma humana digna do Machado tardio, como é o caso de “Um almoço” (1877, *Jornal das Famílias*, assinado por Machado de Assis), que põe uma verruma na questão do insuportável peso da gratidão, entendida não como virtude moral, mas como obrigação social; o clímax do conto é o delicioso alívio do beneficiado quando morre o benfeitor.

O humor é outro traço machadiano que é possível flagrar nos contos dos periódicos. Costumeiramente contido e fino, ele aqui às vezes aflora de maneira rasgada, como na brilhante e sintética caracterização de uma personagem em uma única linha. Veja-se o conto “Médico é remédio”, já referido aqui: “– Marcos, tu queres uma noiva? Marcos respondeu que preferia um bife sangrento.”

Uma faceta do melhor humor machadiano, que se vai consolidando ao longo da carreira do autor, é a sua veiculação por meio da autoconsciência narrativa. Note-se o exemplo, do conto “O passado, passado” (1876, *Jornal das Famílias*, assinado por Lara), curiosamente próximo do exemplo anterior em termos de campo semântico: “Não ousou dizer o estado de Madalena. De ordinário, as heroínas de romance comem pouco ou não comem nada. Ninguém admite, em mulheres, ternura e arroz de forno”. Os exemplos se multiplicam.

É tempo de concluir e, para fazê-lo, quero assinalar a presença, nos contos de jornal, de uma discreta e cortante crítica social, expressa sobretudo na posição antiescravagista do autor, sorratamente salpicada em algumas histórias, a qual se pode detectar não em manifestações abolicionistas explícitas, mas no manejo da linguagem, que o faz criar frases como: «Estas palavras foram ditas por D. Angélica, que nesse momento, tendo vindo de dentro com a prima D. Maria, contava-lhe não sei que história de *legumes e escravos*.” (“Um dia de Entrudo”,

já referido acima, grifo meu), em que o nivelamento entre os dois últimos substantivos me parece mais contundente que um libelo.

Decerto a longa militância (1858-1907) do contista no jornal contribuiu e muito para a conquista do domínio absoluto de seu meio de expressão. Neste conto de 1874, tal domínio se evidencia na economia de um sintagma nominal. O conto é dois anos anterior a *Helena*, talvez o mais romântico dos enredos de Machado de Assis. Aqui, o trecho é uma brincadeira na linha da comédia de costumes, quase uma farsa à Martins Pena, cheio de entradas e saídas, esguichos de limão de cheiro, banhos forçados em tinas d'água, namoros de janela. Difícil acreditar que o autor fosse o mesmo, dada a diferença abissal de estilo, de tema, de técnica narrativa. No entanto, enredo romanesco e enredo frívolo não perdem de vista o horizonte social em que se inscrevem, e a equiparação promovida entre Helena, o escravo Vicente e a égua Moema¹⁴ é, em “Um dia de entrudo”, ainda mais demolidora: porque entre um ser humano e um legume, e porque modelar na sua certa concisão.

14 Na introdução de uma edição de *Helena* a ser publicada no início de 2018 pela Companhia das Letras, Marcelo Diego e eu chamamos a atenção do leitor para a habilidade com que o autor promove tal equiparação.



Machado contista em antologias em língua inglesa¹⁵

*Luana Ferreira de Freitas*¹⁶
POET / UFC; PGET / UFSC; CAPES
*Cynthia Beatrice Costa*¹⁷

Contrariamente a vários estudiosos da obra machadiana, brasileiros e estrangeiros, não acreditamos na tese de Machado ser um milagre inexplicável, quase uma aberração em meio a um atraso tropical, mulato e pobre. Milagres, em geral, podem ser explicados ou revelados com alguma dedicação e tempo empregado.

Ao se defender a tese do milagre estético machadiano no Brasil do século XIX, duas questões saltam aos olhos: a primeira é que se Machado fosse mesmo um milagre, ele teria nascido já pronto, inteiro, definitivo. Seu primeiro romance teria sido *Memórias póstumas de Brás Cubas* em vez de *Ressurreição*, e, quanto à ficção curta, sua carreira teria se iniciado com contos como “Dona Paula”, “Um homem célebre” ou “Noite de almirante”, para citar três da madura contística machadiana. Esse primeiro aspecto pontuado negaria a Machado, em última

15 Essa é uma versão atualizada do texto publicado no periódico *Cadernos de Tradução*: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35n1p69>

16 Bolsista da CAPES (Estágio Sênior).

análise, o seu percurso e suas leituras, ou seja, o pecúlio que foi acumulando e do qual se serviu ao longo de sua carreira. Afrânio Coutinho, a esse respeito, afirma:

Certo vezo brasileiro de encarar o artista como um produto espontâneo e precoce não dá lugar para se compreender que a arte é a resultante de longa paciência, de esforço continuado de pesquisa, estudo, reflexão. Machado de Assis é um exemplo disso. Sua maneira não surgiu abruptamente, desde o início, na juventude virgem. Foi o produto da experiência acumulada, do estudo e trato dos grandes modelos, da obediência às regras e às disciplinas do ofício. Seu progresso foi constante e ascensional. (ASSIS, 2004, p. 26)

O próprio Machado, ao falar sobre emancipação intelectual, defende a autonomia mediante pesquisa e reflexões ininterruptas, sem pressa: “É mais fácil regenerar uma nação que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega a um só momento a um resultado” (2004, p. 787)

A segunda questão a que nos referimos parece um tanto mais complexa e tem implicações talvez mais graves. Há, subjacente à aparentemente inexplicável genialidade de Machado, ao caráter maravilhoso atribuído aos seus escritos, uma lógica condescendente com a qual a crítica brasileira, quase sempre parte de uma elite branca, e a estrangeira conseguem lidar sem lhes deslegitimar. Afinal, como explicar que um pobre mulato brasileiro, que nunca estudou na Europa, pudesse ser um grande escritor? Como explicar a universalidade de Machado se ele nunca deixou o Rio de Janeiro? Como aceitar o reconhecimento de Machado como maior escritor brasileiro por grande parte da crítica em meio a tantas adversidades? Assim, o recurso ao milagre torna a grandeza mestiça palatável. O outro lado da mesma moeda seria a subtração de uma vida intelectual sofisticada no Brasil de então, impondo a visão de

um país exclusivamente rural, ignorando a existência de um sistema cultural complexo, que produziu figuras como José de Alencar, Carlos Gomes e Joaquim Nabuco.

Longe de ser um elogio, o rótulo de “milagre” busca empalidecer não apenas Machado e sua legítima grandeza, como também as letras brasileiras e, em última instância, a vida intelectual no país.

A carreira de contista de Machado inicia-se em 1858, aos 19 anos, com a publicação de “Três tesouros perdidos” n’A *Marmota*¹⁸. Ao longo dos 50 anos de carreira de contista, Machado escreveu 218 contos, de acordo com Djalma Cavalcante e Luis Filipe Ribeiro. Nossa intenção é ver se as antologias publicadas em língua inglesa em que figuram a contística de Machado privilegiam e exploram o tal “milagre” ou se buscam, com o recente interesse estrangeiro pelo Brasil, mostrar um Machado mais próximo da própria realidade, consciente de lacunas estruturais e cioso da construção cuidadosa e paulatina da sua literatura madura.

Os contos de Machado tiveram sua primeira aparição em inglês¹⁹ provavelmente em 1917, quando o estadunidense Isaac Goldberg, estudioso de literaturas em línguas de origem latina, publicou uma tradução de “O enfermeiro” na revista *Stratford Journal*, com o título de “The Attendant’s Confession”. Em 1919, ele publicaria outro conto, “Viver!”, traduzido como “Life”, no mesmo periódico. Essas duas traduções, mais a de “A cartomante” (como “The Fortune-Teller”) foram reunidas na primeira antologia mista de contos em língua inglesa,

18 Revista de variedades do Rio de Janeiro.

19 Agradecemos a K. David Jackson, que nos ajudou a localizar alguns dos contos traduzidos para o inglês em revistas e livros pouco divulgados.

Brazilian Tales, publicada em Boston e organizada pelo próprio Goldberg.

Após a republicação da tradução de Goldberg de “O enfermeiro” em uma antologia de 1936, novos contos de Machado só voltariam a ser traduzidos em 1963, 42 anos mais tarde, em antologia intitulada *The Psychiatrist and Other Stories*, que, organizada por William Grossman, contou também com traduções de Helen Caldwell. Naquele mesmo ano, Caldwell publicou o conto avulso “What Went On With the Baroness’: a tale with a point”, tradução de “Um apólogo”, em formato de livro-folheto, por uma editora independente da Califórnia.

Seriam necessários, depois, mais 14 anos para que fosse publicada mais uma coletânea com contos inéditos. Em 1977 surge *The Devil’s Church and Other Stories*, organizada e traduzida por Jack Schmitt e Lorie Ishimatsu, que, se por um lado, são em geral criticados pela tradução, por outro ofereceram aos anglófonos uma seleção de 19 contos traduzidos. Essa antologia retomou apenas um conto já publicado por Goldberg em 1921, “O enfermeiro”, traduzindo-o agora como “The Companion”. Os outros contos publicados eram inéditos à época.

Midnight Mass, tradução de William Grossman de “Missa do Galo”, apareceu no mesmo ano em dois volumes: na coletânea editada por ele e Caldwell, e em *Short Stories of the Masters* [Contos dos Mestres]. Quase 40 anos antes, em 1925, um conto machadiano já havia aparecido em publicação semelhante, uma antologia de melhores contos do mundo, “from literatures of all periods and countries”, isto é, de literaturas de todos os períodos e países. Nessa mesma linha, em 1972, uma edição especial da revista *Reader’s Digest*, intitulada *Great Short Stories of the World* republicou a tradução de William Grossman de “Noite de almirante” (“Admiral’s Night). Em

1973, “Midnight Mass” reaparece em *Contemporary Latin American Short Stories*, outra antologia do tipo “os melhores contos” organizada por Pat McNeese com o estranho nome de “contemporânea” – já que boa parte dos contos ali presentes, incluindo o de Machado, não eram contemporâneos à época da publicação. De toda forma, essa tendência editorial, de Machado de Assis figurar entre os grandes contistas da América Latina e, às vezes, do mundo, será mais fortemente notada nos anos 2000, como será mostrado adiante.

Ainda nos anos 1970, o tradutor Neil Miller publicou quatro contos avulsos em revistas especializadas, todas nos Estados Unidos. Em 1972, a revista *Américas*, publicada em Washington, publicou o seu “The Nurse”, a segunda tradução conhecida de “O enfermeiro”, depois da de Goldberg e anterior à de Schmitt e Ishimatsu. No ano seguinte, em 1973, apareceu na *Américas*, novamente, e na *Latin American Review* o conto “A igreja do diabo” traduzido por Miller como “The Devil’s Church” e ilustrado por Samuel Muschkin – portanto, a tradução de Miller desse conto é a primeira conhecida, também anterior à da dupla Schmitt e Ishimatsu. Cinco anos depois, em 1978, foi a vez de Miller publicar “Wedding Song” (tradução de “Cantiga de esponsais”) na *Américas* e “A Fable”, sua versão de “Um apólogo”, já traduzido por Caldwell, no periódico *Pacific Moana Quarterly*. Duas das traduções de Miller foram publicadas em livro três décadas depois, na antologia da Oxford organizada por K. D. Jackson.

Os anos 1980 e 1990 foram marcados por contos machadianos publicados em inglês de maneira avulsa, em periódicos, websites ou antologias genéricas. Em 1986, Alfred Mac Adam assinou a tradução de “Curta história”, publicado como “A Short Story”, na revista *Literature and Arts of the Americas*.

Quase uma década depois, em 1995, Wilson Loria registrou os direitos de sua tradução de “O espelho”, como “The Mirror”, que mais tarde apareceria no website Brazzil, ainda hoje no ar.

No que diz respeito a livros, houve aparições pontuais de Machado em coletâneas no fim do século XX. Duas vezes em coletâneas de narrativas latino-americanas, e uma, *A Hammock Beneath the Mangoes* [Uma Rede Sob as Mangueiras], é dedicada a contos do mundo tropical e/ou exótico, como indica o nome. Thomas Colchie selecionou o mesmo conto, “The Psychiatrist”, traduzido por William Grossman, nas duas compilações que organizou, em 1992 e 1993.

Além da retomada do trabalho de Grossman, nota-se, ainda, uma espécie de “boom” de “O alienista”, que, embora tenha ganhado uma nova tradução apenas em 1998, por Alfred Mac Adam, apareceu em três livros no curto espaço de sete anos. A edição de luxo “The Alienist”, de 1998, ilustrada por Carroll Dunham, é considerada uma raridade e hoje circula apenas entre colecionadores. Já “Missa do Galo”, outra tradução de Grossman retomada nos anos 1990, foi o único conto machadiano selecionado por Roberto Echevarría para aparecer em *The Oxford Book of Latin American Short Story*.

O cenário mudará no século XXI. Com o passar dos anos, as traduções de contos machadianos se multiplicam, indicando um crescente interesse editorial – ainda que no âmbito, sobretudo, universitário – concentrado nos Estados Unidos, como se observa na tabela:

CONTO	BRAZILIAN TALES 1921 Org. e trad. de Isaac Goldberg	3 contos inéditos	THE PSYCHIATRIST AND OTHER STORIES 1963 Org. William Grossman e Helen Calwell	12 contos inéditos	DEVILS CHURCH AND OTHER STORIES 1977 Org. e trad. Jack Schmitt e Lore Ishimatsu	18 contos 17 inéditos	OXFORD ANTHOLOGY OF THE BRAZILIAN SHORT STORY 2006 Org. & trad. David Jackson	10 contos 3 inéditos	A CHAPTER OF HATS AND OTHER STORIES 2008 Org. & trad. de John Gladson	20 contos 4 inéditos	A MACHADO DE ASSIS ANTHOLOGY 2011 Org. Rosalia Garcia e Ian Alexander	17 contos 6 inéditos	THE ALIENIST AND OTHER STORIES OF 19th CENTURY BRAZIL 2013 Org. e trad. Chasteen	8 contos 1 inedito	TALES OF OLD BRAZIL 2013 Francis K. Johnson	5 contos 4 inéditos	EX-CATHEDRA 2014 Org. Glenn Alan Chesney, Teresa Rachtel Kopit	21 contos 19 inéditos	MIDNIGHT MASS AND OTHER STORIES 2014 Org. Juan LeFuen	19 contos 10 inéditos	JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS STORIES 2014 Org. & trad. Rhett McNeil	14 contos 2 inéditos	MISS DOLLAR, STORIES BY MACHADO DE ASSIS 2016 Ed. Glenn Alan Chesney Trad. Getúlio Belmonte e Ana Lessa-Schmidt
-------	--	-------------------	--	--------------------	--	-----------------------	--	----------------------	--	----------------------	--	----------------------	---	--------------------	--	---------------------	---	-----------------------	--	-----------------------	--	----------------------	---

Confissões
de uma viúva
moça: Frei
Simão;

Contos
Fluminenses
(1870)

Miss Dollar;
A mulher
de preto;
Segredos de
Augusta

7 contos: 4

Frei Simão

Frei Simão

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

Miss Dollar

Miss Dollar

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

Histórias da
meia-noite
(1873)

O relógio
de ouro;
O parasita azul

6 contos: 2

O relógio
de ouro;
Ponto de vista

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

0

CONTRO	BRAZILIAN TALES 1921 Org e trad de Isaac Goldberg 3 contos medítrios	THE PSYCHIAURIST AND OTHER STORIES 1968 Org. William Grossman e Helen Caldwell 12 contos medítrios	DEVIL'S CHURCH AND OTHER STORIES 1977 Org e trad. Jack Schmitt e Lorie Ishimatsu 18 contos 17 medítrios	OVERGORG ANTHOLOGY OF THE BRAZILIAN SHORT STORY 2000 Org. K. David Jackson 10 contos 3 medítrios	A CHAPTER OF HATS AND OTHER STORIES 2008 Org. e trad. de John Orctson 20 contos 4 medítrios	A MACHADO DE ASSIS ANTHOLOGY 2011 Org. Rosalia Garcia e Ian Alexander 17 contos 6 medítrios	THE ALIENIST AND OTHER STORIES OF 19th CENTURY BRAZIL 2013 Org. e trad. Chastven 8 contos 1 medítrio	TALES OF OLD BRAZIL 2013 Francis K. Johnson 5 contos 4 medítrios	EXCACHIBERA 2014 Org. Glenn Alan Cheney, Lúcia Tanabe, Rachel Kopit 21 contos 19 medítrios	MIDNIGHT MASS AND OTHER STORIES 2014 Org. Juan Lepuan 19 contos: 10 medítrios	JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS STORIES 2014 Org e trad. Rhiatt McVell 14 contos 2 medítrios	MISS DOLLAR: STORIES BY MACHADO DE ASSIS 2016 Ed. Glenn Alan Cheney Org e trad. Gregorio Pinto Belin e Ana Lesser-Schmidt 0
--------	---	---	--	---	--	--	---	---	---	--	--	--

Papéis avulsos (1982) 0
12 contos: 9

O Alienista:
Teoria do metalhão;
O espelho;
Verba testamentária

0

Na arca:
O espelho

A chinela turca:
Na arca:
A sereníssima república

O Alienista:
Teoria do metalhão;
O espelho

0

O empesítrio:
Uma visita de Alcebades

O Alienista:
Na arca:
Uma visita de Alcebades

0

Histórias sem data (1894)	0	Noite de almirante; Singular ocorrência; Conto alexandrino; Primas de Sapucaia; A segunda vida	Singular ocorrência; Capítulo dos chaplús; Conto alexandrino; Primas de Sapucaia; Noite de almirante	Singular ocorrência; Capítulo dos chaplús; Conto alexandrino; Primas de Sapucaia; Noite de almirante	Singular ocorrência; Capítulo dos chaplús	Cartilha de esponsais; Uma senhora; Anecdota peculiar; Fulano; A segunda vida; Manuscrito de um secreto; Ex-cathedra; A senhora do Galão; Acadêmias de São	Cartilha de esponsais; Uma senhora; Ex-cathedra; Acadêmias de São	0
18 contos: 16								

CONTO	BRAZILIAN TALES 1921 Org. e trad. de Isaac Goldberg 3 contos inéditos	THE PSYCHIATRIST AND OTHER STORIES 1963 Org. William Grossman e Helen Gubweli 12 contos inéditos	DEVIL'S CHURCH AND OTHER STORIES 1977 Org. e trad. Jack Schmitt e Lorle Ishimatsu 18 contos 17 inéditos	OXFORD ANTHOLOGY OF THE BRAZILIAN SHORT STORY 2006 Org. K. David Jackson 10 contos 3 inéditos	A CHAPTER OF HATS AND OTHER STORIES 2008 Org. e trad. de John Gledson 20 contos 4 inéditos	A MACHADO DE ASSIS ANTHOLOGY 2011 Org. Rosalia Garcia e Ian Alexander 17 contos 6 inéditos	THE ALIENIST AND OTHER STORIES OF 19th CENTURY BRAZIL 2013 Org. e trad. Chastelen 8 contos 1 inédito	TALES OF OLD BRAZIL 2013 Francis K. Johnson 5 contos 4 inéditos	EXCAVADORA 2014 Org. Glenn Altschuler, Luciana Tavares, Rachel Kopit 21 contos 19 inéditos	MIDNIGHT MASS AND OTHER STORIES 2014 Org. Juan LePuen 19 contos 10 inéditos	JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS STORIES 2016 Ed. Glenn Alan Cheney Org. e trad. Rieck McNeil 14 contos 2 inéditos	MISSOILLAR: STORIES BY MACHADO DE ASSIS 2016 Ed. Glenn Alan Cheney Org. e trad. Cecy Pinto Bellin e Ana Lessa-Schmidt
-------	---	--	---	---	--	--	--	---	--	---	---	---

A cartomante;

Uns braços;
Um homem célebre;
A desajudada's gentes;
A causa secreta;
O enfermeiro;
Dona Paula;
Viver!

A cartomante;
Uns braços;
Um homem célebre;
A causa secreta;
O enfermeiro;
Conto de escola;
Dona Paula

Um homem célebre;
Adão e Eva;
O enfermeiro;
O diplomático;
Mariana;
Dona Paula

A cartomante;
Uns braços;
Um homem célebre;
A causa secreta;
O enfermeiro;
Conto de escola;
Um apólogo

0

O enfermeiro

Enfrescamos;
Trio em lá menor;
Viver!
Cônego ou a metafísica do estilo

Uns braços;
A causa secreta;
Trio em lá menor;
O diplomático;
Conto de escola

Trio em lá menor;
O diplomático;
Viver!
Cônego ou a metafísica do estilo

0

Várias histórias (1896)

16 contos: 16

Páginas recolhidas (1899)

8 contos: 8

0

O caso da vara;
Missa do galo

0

O caso da vara;
Missa do galo

O caso da vara;
O dicitário;
Missa do galo

0

0

O erradio;
Lágrimas de Xerxes;
Papelis velhos

Missa do galo

O dicionário

0

CONTTO	BRAZILIAN TALES 1921 Org. e trad. de Isaac Goldberg 3 contos medíhos	THE PSYCHIATRIST AND OTHER STORIES 1963 Org. William Grossman e Helen Caldwell 12 contos medíhos	DEVIL'S CHURCH AND OTHER STORIES 1977 Org. e trad. Jack Schmitt e Lorie Ishimatsu 18 contos 17 medíhos	OVERFOUR ANTHOLOGY OF THE BRAZILIAN SHORT STORY 2010 Org. K. David Jackson 10 contos 3 medíhos	A CHAPTER OF PLATS AND OTHER STORIES 2008 Org. e trad. de John Ovelson 20 contos 4 medíhos	A MACHADO DE ASSIS ANTHOLOGY 2011 Org. Rosalia Garcia e Ian Alexander 17 contos 6 medíhos	THE ALIENIST AND OTHER STORIES OF 19th CENTURY BRAZIL 2013 Org. e trad. Chastain 8 contos 1 medího	TALES OF OLD BRAZIL 2013 Francis K. Johnson 5 contos 4 medíhos	EXCATHEDRA 2014 Org. Glenn Allen Okeny, Leanae, Rachel Kópit 21 contos 19 medíhos	MIDNIGHT MASS AND OTHER STORIES 2014 Org. Juan Lepun 19 contos: 10 medíhos	JOAQUIM MACHADO DE ASSIS STORIES 2014 Org. e trad. Rhett McVell 14 contos 2 medíhos	MISS DOLLAR: STORIES BY MACHADO DE ASSIS 2016 Ed. Glenn Allen Okeny Org. trad. Geary Finto Deim e ma Lesser Schmidt
Roliquis de casa velha (1906) 9 contos: 9	Pai contra mãe: Um@s férias	Marcha fúnebre; Suje-se, gordinho! Evolução; Pláides e Orestes	Pai contra mãe: Suje-se, gordinho!	Pai contra mãe: Evolução; Pláides e Orestes	Pai contra mãe: Evolução; Pláides e Orestes	0	Pai contra mãe	0	Maria Cora: Um capítulo de voluntários; Avenida do catibolê	Um@s férias	0	0
Contos avulsos	Jogo do bicho	Mariana	0	0	Um esquileto; Tepalcote	Vinte anos! Vinte anos! Tepalcote	Capitão Mendonça; O caso Barreto; A vida eterna	0	Capitão Mendonça; O machete; A mulher-pilida; Trina e uma roda de mim mesmo; Flor indiana; Um incêndio; O espírito Combra	0	O carro no 13; Três consuequências; S9	

Observa-se, com base na tabela, que, no início dos anos 2000, três antologias retomaram contos machadianos traduzidos e publicados anteriormente. A edição compilada por Kenneth David Jackson, *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*, em que constam dez contos de Machado, republica traduções de Isaac Goldberg, Helen Caldwell, Jack Schmitt e Lorie Ishimatsu e publica pela primeira vez em livro traduções de Neil Miller que antes haviam aparecido apenas em revistas especializadas, nos anos 1970.

Na primeira década dos anos 2000, Machado de Assis aparece, portanto, em três antologias de “literatura mundial” e em duas coletâneas especificamente “brasileiras”, na editada por Jackson para a Oxford e em um volume que combina turismo e literatura organizado por Alexis Levitin para uma editora independente de livros de viagem, que publica pela primeira e única vez o conto “A carteira”, traduzido como “The Wallet”. Nesse contexto, parece haver uma tendência (ainda que do ponto de vista acadêmico e/ou independente) de retirar Machado de Assis do âmbito unicamente latino-americano, localizando-o ou em seu país, ou colocando-o em pé de igualdade com grandes nomes da literatura ocidental, como ocorre no volume organizado por James Daley – o nome de Machado aparece na capa junto com o de Maupassant, Tolstoi, Mann, Woolf, Hemingway, Borges, entre outros.

Em 2008, 45 anos após a empreitada de Grossman e Caldwell e mais de três décadas depois da seleção de contos inéditos de Schmitt e Ishimatsu, é a vez de John Gledson organizar a terceira grande coletânea machadiana em língua inglesa, com 20 contos – dos quais, porém, apenas quatro são traduções inéditas: “Na arca” (traduzido como “In the Ark: Three Unpublished Chapters of Genesis”); “Capítulo dos chapéus” (“A Chapter of Hats”); “Conto de escola” (“A Schoolboy’s Story”);

e “A desejada das gentes” (The Cynosure of All Eyes”). Os outros 16 contos já haviam sido traduzidos e publicados nas duas grandes coletâneas anteriores, sugerindo, talvez, certa timidez na escolha para essa nova seleção. Em 2012, na edição inaugural da revista *Machado de Assis Magazine*, especializada em traduções de obras brasileiras para outros idiomas, aparece novamente o conto “The Cane”, tradução de Gledson de “O Caso da Vara” que faz parte da antologia.

O mesmo ocorrerá no início dos anos 2010, quando um grupo de graduandos e pós-graduandos, sob a supervisão da professora Rosalia Garcia, do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, publicou *A Machado de Assis Anthology*, com 17 contos, dos quais 6 eram então inéditos em inglês. Que haja grupos de estudo ou de pesquisa em universidades brasileiras se ocupando da tradução da nossa literatura, ou, até mesmo, monografias em que textos literários sejam traduzidos não tem nada de extraordinário. Contudo, a antologia organizada por Garcia destaca-se por figurar entre os títulos à venda na Amazon, de onde adquirimos uma cópia digital.

Paralelamente às publicações de livros, surgem duas novidades: a tradução até então inédita do conto “O Imortal”, realizada por Alfred Mac Adam e publicada em *The Hudson Review*, em 2009, como “The Immortal” (mais tarde, em 2014, outra tradução do mesmo conto aparecerá na coletânea de Rhett McNeil); e “The Old Senate”, única tradução até o momento de “O Velho Senado”, assinada por Anthony Doyle na revista *Estudos Avançados*.

As repetições de contos já traduzidos em outras décadas, no entanto, serão dribladas por quatro grandes antologias recentes, como se vê na tabela. Nota-se a profusão de coletâneas nesses últimos anos. Em 2013, John Charles Chasteen

organizou, prefaciou e traduziu *The Alienist and Other Stories of Nineteenth-Century Brazil*. Chasteen, que é professor de história latino-americana do século XIX da universidade da Carolina do Norte e tradutor do português e do espanhol de ficção e não-ficção, selecionou oito contos, porém apenas um inédito, “Vinte anos! Vinte anos!”, como “To Be Twenty Years Old!”.

No mesmo ano de 2013, a *Norton Anthology of World Literature* republicou a tradução de Helen Caldwell de “O caso da vara”. Francis K. Johnson, ainda em 2013, lançou, em seu pouco divulgado *Tales From Old Brazil*, 4 contos inéditos em inglês: “Mr. Barreto” (tradução de “O Caso Barreto”); “Life Eternal” (“A vida eterna”); “Brother Simão” (“Frei Simão”); e “Captain Mendonça” (“Capitão Mendonça”) ²⁰.

Foi em 2014, entretanto, que os contos de Machado passaram por um renascimento em língua inglesa, com o lançamento de três coletâneas de grande porte. Glenn Alan Cheney e outros colaboradores reuniram 21 contos, traduzidos por 21 tradutores diferentes, em *Ex-Cathedra*. Juan LePuen em *Midnight Mass and Other Stories* também selecionou 21 contos para a sua compilação, dos quais 12 inéditos. Já Rhett McNeil listou 14 contos em seu *Joaquim Maria Machado de Assis Stories*, que traz o nome do autor brasileiro em grande destaque na capa – mas apenas um deles é uma tradução inédita, “Voyage Around Myself” (“Viagem à roda de mim mesmo”), já que Alfred Mac Adam publicou a sua tradução de “O imortal”

20 Ainda em 2013, a Ludmig Edições, sediada no Canadá, lançou apenas em formato digital *O Corvo*, tradução de Machado de Assis do conto-poema de Edgar Allan Poe. É curioso que a editora tenha lançado quase que simultaneamente a tradução de Fernando Pessoa da mesma obra, também em formato digital.

(também traduzido como “The Immortal”) na *The Hudson Review* em 2009.

Mais recentemente, em 2016, é lançada *Miss Dollar: Stories by Machado de Assis*, uma antologia estadunidense-brasileira produzida sob a responsabilidade de Glenn Alan Cheney, editor-chefe da New London Librarium. Com tradução de Greicy Pinto Bellin e Ana Lessa-Schmidt, traz uma apresentação de Ana Cláudia Surinane da Silva, da University College of London, uma introdução assinada por Greicy P. Bellin e traduzida pelo editor da antologia, Cheney, e uma seleção de 10 contos de Machado: de *Contos fluminenses*, “Miss Dollar”, “Frei Simão” [“Friar Simão”], “Confissões de uma viúva moça” [“Confessions of a Young Widow”], “O segredo de Augusta” [“Augusta’s Secret”] e “A mulher de preto” [“The Woman in Black”]; de *Histórias da meia-noite*, “A parasita azul” [“The Blue Parasite”], “O relógio de ouro” [“The Gold Watch”]; além de “O carro nº 13” [“Coach 13”], “Três consequências” [“Three Consequences”] e “Só!” [“Alone!”]. Assim, com 7 contos inéditos, a empreitada das tradutoras brasileiras permite aos leitores anglófonos conhecer contos da fase inicial de Machado nunca antes traduzidos para o inglês.²¹ Além dos contos que podemos considerar “obrigatórios” por constarem em várias publicações, tais como “O enfermeiro”, “O alienista” e “A cartomante”, é curioso ver, com base na cronologia das edições, como há contos que parecem estar “na moda” em determinados períodos. As três coletâneas de 2014, por exemplo, trazem versões de “Trio em lá menor”, nunca antes publicado. O mesmo ocorre com “Cantiga de esponsais”, que já havia aparecido na coletânea da Oxford organizada por Kenneth David Jackson,

21 Antologia resenhada por nós no periódico *Machado de Assis em Linha*, número 19, 2016.

com tradução de Neil Miller. “O diplomático” aparece nas coletâneas de Juan LePuen e de RhettMcNeil,

Ao longo dos noventa e oito anos em que a contística machadiana aparece para o público de língua inglesa, temos, além dos contos avulsos, publicados em websites e periódicos, 22 antologias, 14 mistas e nove exclusivas de Machado. Das 14 antologias mistas, 4 são compostas exclusivamente por contos brasileiros, 3 por contos latino-americanos, uma com pretensões exóticas, indicando postura colonialista com as culturas de partida, e 6 consistem em antologias de literatura mundial, das quais 4 foram publicadas no século XXI. Das 9 antologias exclusivas de Machado, 6 foram lançadas nos últimos seis anos, o que indica uma visibilidade crescente do autor em língua inglesa.

Ainda assim, cabe observar, as empreitadas para a projeção de Machado em língua inglesa, mesmo as mais recentes, são levadas a cabo, na maioria das vezes, por professores universitários, o que indica a pouca ou nenhuma inserção do autor no mercado comercial, ou seja, Machado não vende para o grande público, indicando, em última instância, que o autor não conseguiu ultrapassar os muros da academia no mundo anglófono.

Isaac Goldberg, o primeiro tradutor de Machado em inglês, lecionou literatura hispânica em Harvard e se dedicou a um cuidadoso estudo das literaturas de línguas espanhola e portuguesa nas Américas. Helen Caldwell, considerada “brasilianista”, era professora da Universidade da Califórnia, embora não lecionasse literatura, mas sim línguas clássicas. Entre os outros nomes de destaque, William L. Grossman foi professor da Universidade de Nova York; Jack Schmitt, da Universidade Estadual da Califórnia; Lori Ishimatsu, da

Universidade de Indiana; John Gledson (único britânico do grupo), da Universidade de Liverpool. K. David Jackson e Robert González Echeverría são, ambos de Yale e John Charles Chasteen, da Universidade da Carolina do Norte. Nesse contexto, uma exceção curiosa é Thomas Colchie, importante agente literário de Nova York que selecionou Machado para duas de suas coletâneas nos anos 1990.

Por outro lado, o interesse acadêmico tem aumentado nos últimos anos, uma indicação de que, embora a inserção mercadológica não tenha se consolidado, existe ao menos uma intenção de fazer com que isso aconteça. Um novo horizonte parece estar se abrindo: Juan LePuen apresenta-se como escritor, tradutor e editor, assim como Glenn Alan Cheney, que, embora já tenha lecionado cursos livres em universidades e estudado Letras na Universidade Federal de Minas Gerais, trabalha atualmente como escritor, jornalista e tradutor. Rhett McNeil, por sua vez, é doutorando e professor na Universidade Estadual do Arizona e assim mantém a tradição acadêmica de publicações machadianas.

Chama a atenção, sobretudo, a seleção de contos de duas antologias: *A Chapter of Hats and Other Stories*, de John Gledson, e *A Machado de Assis Anthology*, de Rosalia Garcia. Ora, se considerarmos que a organização de antologia prevê a seleção de textos, tradução e produção de paratexto, é de se estranhar que justamente duas antologias recentes ofereçam tão poucas novidades para o público anglófono: em 37 contos, apenas 9 contos inéditos.

Cabe destacar essas antologias pelos seus organizadores: John Gledson, crítico e tradutor de Machado, reconhecido no Brasil e no estrangeiro como estudioso e conhecedor da obra de Machado, e Rosalia Garcia, professora universitária,

tradutora e pesquisadora em estudos literários da tradução no Brasil. Chamou a nossa atenção a pouca ousadia desses organizadores/tradutores²² na seleção de contos, uma vez que, pela própria natureza da empreitada, podiam ter exposto outro Machado ao público de língua inglesa.

Por outro lado, em 2012 Juan LePuen trouxe 12 traduções inéditas em sua compilação, enquanto *Ex-Cathedra*, a antologia de 2014 organizada por Glenn Alan Cheney e outros colaboradores, trouxe o número representativo de 16 contos nunca antes publicados em inglês. Originários de *Papéis Avulsos* (“Uma Visita de Alcibíades”, “O empréstimo”), *Relíquias da Casa Velha* (“Um capitão de voluntários”, “Anedota do cabriolet”, “Maria Cora”), *Várias Histórias* (“Entre santos”, “O cônego ou metafísica do estilo”), *Páginas Recolhidas* (“Um erradio”, “Lágrimas de Xerxes”, “Papéis velhos”) e *Histórias Sem Data* (“Ex-Cathedra”, “Manuscrito de um Sacristão”, “A senhora do Galvão”, “Uma senhora”, “Fulano”, “Anedota pecuniária”), os contos de *Ex-Cathedra* podem indicar a intenção de abrangência por parte dos organizadores.

Tem-se em língua inglesa, entre 1917 e 2015, ou seja, ao longo 98 anos, 82 traduções de contos de Machado. Os contos mais traduzidos nas antologias foram “O enfermeiro”, “Uns braços”, “A causa secreta”, “A missa do galo”, “O Alienista”, “Viver!”, “O diplomático”, “Cantiga de esposais”, “A cartomante”, “Pai contra mãe”, “O espelho”, “Noite de almirante”, “Singular ocorrência”, “Um homem célebre”, “As academias de São”, “Na arca”, “Conto de escola” e “Trio em lá maior”. Cabe observar ainda que todos os contos das coletâneas *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* e (1899) e *Relíquias da casa velha* (1906) foram traduzidos, indicando que a seleção

22 Salvo interferência das editoras.

de contos, em sua maioria, privilegiou a produção madura de Machado, ou o que se convencionou chamar de segunda fase, para ser mais exata, no caso dos contos, a partir de 1882, com a publicação de *Papéis avulsos*.

Paulo Henriques Britto, em recente conferência na UFSC, no I Colóquio de Literatura Traduzida: Antologias, coletâneas e coleções, falou a respeito de critérios para a seleção de textos para uma antologia: se representativo da obra geral ou se representativo em termos de qualidade. No caso em análise, o critério foi claramente o segundo, o que, em última instância, corrobora a tese do milagre com a qual iniciamos o artigo.

Se fossem mais frequentes a ousadia e a abrangência em coletâneas de língua inglesa, talvez o público anglófono pudesse saber (citando Bentinho) se o Machado dos primeiros contos já estava dentro do de *Papéis avulsos*, ou se este foi mudado naquele por efeito de algum caso incidente.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *The Alienist*. Trad. Alfred Mac Adam. Ilust. Carroll Dunham. San Francisco: Arion Press, 1998.

_____. *The Alienist*. Trad. William L. Grossman. New York: Melville House, 2012.

_____. “The Attendant’s Confession”. Trad. Isaac Goldbeg. In: *Stratford Journal* 1, pp. 6-16, 1917.

_____. “The Cane”. Trad. John Gledson. In: *Machado de Assis Magazine*, v. 1, 2012.

_____. “The Devil’s Church”. Trad. Neil Miller. Ilust. Samuel Muschkin. In: *Américas*, v. 8-9, 1973.

_____. “The Devil’s Church”. Trad. Neil Miller. In: *Latin American Library Review*, v. 1, n. 2, 1973.

_____. “A Fable”. Trad. Neil Miller. In: *Pacific Moana Quarterly*, v. 3-4, 1978.

_____. “The Immortal”. Trad. Alfred Mac Adam. In: *The Hudson Review*, v. 61, n. 4. 2009.

_____. “Life”. Trad. Isaac Goldberg. In: *Stratford Journal* 5.3, pp. 119-129, 1919.

_____. *Miss Dollar: Stories by Machado de Assis*. Edição bilingue. Org. de Glenn Alan Cheney. Trad. de Greicy P. Bellin e Ana Lessa-Schmidt. Hanover: New London Librarium, 2016.

_____. “The Old Senate”. Trad. Anthony Doyle. In: *Estudos Avançados* 23, n. 67, 2009.

_____. “A Short Story”. Trad. Alfred Mac Adam. In: *Literature and Arts of the Americas*, v. 19, n. 36, 1986.

BROWN, Marshall. *The Longman Anthology of World Literature – Volume E, the nineteenth century*. New York: Pearson-Longman, 2004.

Coleção Transletras

CLARK, Barrett Harper; LIEBER, Maxim (Org.). *Great Short Stories of the World*: a collection of complete short stories chosen from literatures of all periods and countries. Cleveland: Albert & Charles Boni, 1925.

COLCHIE, Thomas (Ed.). *The Penguin Book of Latin American Short Stories*. New York: Penguin Books, 1993.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na literatura brasileira. In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

DALEY, James (Org.). *The World's Greatest Short Stories*. New York: Dover Publications, 2006.

GOLDBERG, Isaac (Ed. e trad.). *Brazilian Tales*. Boston: International Pocket Library, 1965.

HALAMIAN, Leo; KARL, Frederick Robert (Org.). *Short Fiction of the Masters*. New York: Putnam, 1963.

HOWES, Barbara. *The Eye of The Heart*: short stories from Latin America. New York: Avon Books, 1974.

LEVITIN, Alexis (Ed.). *Brazil: A Traveler's Literary Companion*. Berkeley (CA): Whereabouts Press, 2009.

McNEES, Pat. *Contemporary Latin American Short Stories*. New York: Ballantine Books, 1974.

POE, E. A. *O Corvo / The Raven* – Edição Bilingue. Trad. de Machado de Assis. Ludmig, 2013. E-book

PUCHNER, Martin (Org.). *The Norton Anthology of World Literature* – Volume 2. New York: Norton and Company, 2013.

READER'S DIGEST ASSOCIATION. *Great Short Stories of the World*. Pleasantville (NY), 1972.

Machado de Assis para o francês: *Memórias*

Marie-Hélène Torres
PGET / UFSC; POET / UFC; CNPq

Nesse capítulo, pretendo confrontar as traduções francesas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* com o intuito de entender como funcionam a primeira tradução e a retradução de um clássico. Ao analisar também notas de rodapé, títulos de capítulo, diálogos e pronomes de tratamento, tento esboçar uma concepção diacrônica da tradução, já que temos dois tradutores diferentes frente ao texto literário em análise. Divido, portanto, meu texto em duas partes principais: uma sobre o paratexto e outra onde analiso os textos traduzidos, partindo assim de uma análise descritiva da tradução.

1. AMBIGUIDADE DO APARATO PARATEXTUAL EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Três romances de Machado de Assis suscitarão retraduições em francês, os três pertencentes à sua trilogia, com dois personagens que rompem com os princípios da invisibilidade e da onisciência: o narrador-autor-protagonista-anti-herói e o leitor-personagem. *Memórias póstumas* foram traduzidas em

francês muito antes de *Dom Casmurro*, 25 anos antes para ser mais precisa, e logo depois da Festa da Latinidade que ocorreu em Paris na Sorbonne em homenagem a Machado de Assis recém-falecido. O primeiro tradutor, Adrien Delpech, era francês, morava no Rio de Janeiro e era professor no Colégio Dom Pedro II. São informações que podem auxiliar na análise textual. Veremos como.

Há duas traduções francesas de dois tradutores diferentes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A primeira tradução é de 1911, traduzida por Adrien Delpech, como já dito, e a retradução de 1944, do general René Chadebec de Lavalade (CdL). Essa última tradução foi reeditada três vezes, em 1948, 1989 e 2000.

Resgatando a nossa memória, posso lembrar aos leitores que o romance é narrado por um defunto-autor, Brás Cubas, solteiro de 64 anos, que morreu de uma pneumonia mal curada, obcecado pela ideia de inventar um medicamento anti-hipocondríaco. Frente Virgília, seu grande amor, ele entra em delírio, depois, voltando à consciência, começa a narrar suas memórias, história da sua vida desde seu nascimento, sua infância, sua viagem a Portugal forçada por seu pai para que ele não se arruinasse por Marcela, uma cortesã espanhola. Depois, ocorre o reencontro com Virgília, filha do Conselheiro Dutra, que prefere se casar com Lobo Neves. Daí, Brás Cubas perde concomitantemente a carreira política e o pai, que falece. Mas, a partir de então, começa o romance secreto de Virgília e Brás, em uma cabana alugada em nome da costureira de Virgília, Dona Plácida, e que vai durar anos. Brás reencontra Quincas Borba, que lhe explica seu sistema filosófico, o humanismo²³;

23 Sátira, na verdade, ao positivismo de Comte e ao cientificismo do século XIX e à teoria de Charles Darwin acerca da seleção natural.

Marcela morre; Dona Plácida vive miseravelmente; e Brás Cubas morre também.

Voltando às traduções, é importante notar que a primeira tradução francesa, a de 1911, é publicada pelas edições Garnier em Paris, conforme indicação na capa. O nome do autor aparece no topo da capa, seguido de “De l’Académie Brésilienne” [Da Academia Brasileira]. Essa informação sobre a academia informa o leitor que a obra é clássica e a situa, portanto, dentro de seu sistema literário de origem. O romance é claramente assumido como sendo uma tradução, pois sob o título, *Mémoires Posthumes de Braz Cubas*, está escrito:

Traduit du Portugais
par ADRIEN DELPECH.
[Traduzido do português
por ADRIEN DELPECH.]

O efeito do tamanho do corpo da letra utilizado para a impressão do nome do tradutor dá conta do lugar central que ocupa. A tradução não apresenta nenhuma outra informação paratextual, nem texto na contracapa, nem prefácio, nem introdução.

A retradução de *Memórias póstumas* é de 1944 e será reeditada quatro anos mais tarde, assumindo também seu estatuto de tradução, ou melhor dito, de texto traduzido. Na capa, figuram o nome de Machado de Assis, o título, a origem linguística do romance e o nome do tradutor:

Desta forma, a teoria do «ao vencedor, as batatas» seria uma paródia da ciência da época de Machado, uma forma de desnudar ironicamente o caráter desumano e anti-ético da «lei do mais forte»

Mémoires d’Outre-Tombe de Braz Cubas:

Traduit du Portugais

par

R. CHADEBEC DE LAVALADE

Percebe-se no título, uma variante de tradução, isto é, “d’Outre Tombe” [do Além-Túmulo].

Toda tradução é um ato antropofágico de absorção do texto-fonte e criação do texto traduzido, cada tradução sendo única no sentido em que é produzida por um tradutor específico, num determinado momento. É ao confrontar textos traduzidos por tradutores diferentes, correspondendo ao mesmo texto-fonte, que se pode estabelecer como os tradutores traduzem, ou seja, qual o grau de antropofagia.

Portanto, se toda tradução é um ato antropofágico, cada uma será:

- Ou naturalizada, ou mais naturalizada (o que podemos chamar de *antropofagia etnocêntrica*)
- Ou exotizada ou mais exotizada (o que podemos chamar de *antropofagia inovadora*)
- Ou um meio-termo entre naturalização e exotização (o que podemos chamar de *antropofagia intercultural*).

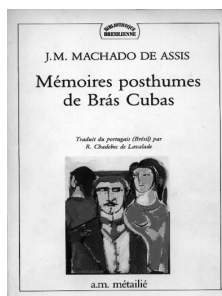
Ainda sobre a página de rosto, nota-se que o romance, apesar de publicado no Brasil (Rio de Janeiro), por uma editora brasileira (Atlântica), está inserido em uma coleção cujo título em francês é “Les maîtres des Littératures Américaines”²⁴.

24 [C]e roman (sic) commence une collection de traductions françaises, destinée à divulguer les chefs-d’œuvre des littératures américaines. Esta tradução de Lavalade será reeditada em 1948 na França pela editora Albin Michel.

Devemos, portanto, essa tradução a um tradutor francês e a uma editora brasileira. Uma verdadeira tradução-exportação!

Em seguida, na primeira página, a página de rosto²⁵, tem-se um texto parecido com os que são geralmente impressos na contracapa. Trata-se de elogios (“este romance é com certeza o mais original e o mais profundo de todos os livros de Machado de Assis”²⁶), de um resumo grandiloquente e de um parágrafo curto sobre a tradução: “A excelente tradução de R. Chadebec de Lavalade, ele mesmo grande escritor, soube conservar na obra de Machado de Assis o senso de humor que o tornou famoso na literatura do Brasil”²⁷.

Além do mais, a editora Métailié publicou, em 1989, na coleção “Bibliothèque Brésilienne”, *Mémoires Posthumes de Brás Cubas* de J.M. Machado de Assis, “Traduit du portugais (Brésil) por R. Chadebec de Lavalade”:



-
- 25 Conforme Genette, “as páginas 1 e 2, chamadas guardas, ficam em branco”, p. 34.
- 26 [C]e roman est certainement le plus original et le plus profond de tous les livres de Machado de Assis.
- 27 *L'excellente traduction de R. Chadebec de Lavalade, qui est lui-même un écrivain de premier ordre, a su conserver à l'œuvre de Machado de Assis le sens de l'humour qui a fait sa célébrité dans la littérature du Brésil.*

A partir de todas as informações paratextuais recolhidas até agora, capa, contracapa, página de rosto, posso afirmar que as edições Métaillié fazem referência à língua e à cultura de origem quando especificam “du portugais (Brésil)” [do português (Brasil)] e isso, no final dos anos 1980. As traduções de 1911 e 1944 só trazem: *traduzido do português*, portanto, sem referência ao Brasil. Até os anos 1950, a literatura brasileira era considerada uma ramificação da literatura portuguesa.

Outro ponto que percebo é que o título não é mais aquele da tradução de Lavalade, mas sim o da primeira tradução de Delpech, *Mémoires d'Outre Tombe de Bras Cubas* [Memórias de Além-Túmulo de Brás Cubas]. *Mémoires d'Outre-Tombe* nos remete à autobiografia de mesmo nome do escritor francês François René de Chateaubriand que, na juventude, se alistou na infantaria, chegando mais tarde a ser embaixador e ministro. Como Lavalade era general do Exército francês, podemos especular sobre a tradução naturalizante do título, ato, de acordo com nossas hipóteses, de antropofagia etnocêntrica. Essas informações nos dizem também que enquanto as traduções de Delpech (1911) e de Lavalade (1944) não fazem menção à data da tradução, nem faz referência à obra original, a edição de 1989 surpreende pela indicação: “© Traduction française, éditions A.-M. Métaillié, Paris, 1989 » [© Tradução francesa, editora A.-M. Métaillié, Paris, 1989]. Deixa entender que é uma 1ª tradução, pois não se refere às outras. Como a tradução poderia ser de 1989, se Lavalade a realizou em 1944? Tal menção dá a entender que Lavalade traduziu o romance em 1989, sendo, portanto, uma tradução nova (1ª tradução) ou uma nova tradução, ou seja, uma retradução. O tradutor, Lavalade, faleceu em 1967 e, paradoxalmente, as edições Métaillié o confirmam por uma nota escrita em letras miúdas, precedendo as referências da obra original e a data da tradu-

ção: “Não foi possível entrar em contato com os herdeiros do tradutor nem com a editora para solicitar a autorização de reprodução. Tomamos, no entanto, a responsabilidade da publicação desta obra, certos de que ao fazê-lo seguimos a memória do tradutor.”²⁸

Essa confusão de contrainformações, ou seja, a tradução datada de 1989 e o nome do tradutor da edição de 1944 († em 1967) demonstra que não se trata de uma nova tradução.

No que concerne ao discurso de acompanhamento, que é parte integrante do aparato paratextual, verificamos que a tradução de Adrien Delpech (1911) se omite; no entanto, na tradução de Lavalade de 1944, além do texto da contracapa (resumindo a obra), há um prefácio de duas páginas de Afrânio Peixoto. Note-se que Afrânio Peixoto já havia prefaciado a tradução francesa de *Dom Casmurro* de 1936, ocasião na qual elogiava Machado e confessava que a tradução deixava a desejar frente ao texto original. Curiosamente, é com uma ótica muito diferente que Peixoto constrói seu prefácio das *Mémoires*.

Valorizando Machado de Assis, o qualificando de “autor difícil”, “sutil, diferenciado, reticente” [subtil, nuancé, réticent], Peixoto valoriza o tradutor francês cuja língua (francesa) é “uma claridade sem véus” [une clarté sans voiles], uma “limpidez transparente” [une limpidité transparente], “a da inteligência pura” [celle de l’intelligence pure]. Na comparação com a língua portuguesa, Peixoto reforça a superioridade da língua francesa: “O português, língua ‘caçula’ da latinidade,

28 Il nous a été impossible de joindre les héritiers du traducteur de même que la maison d’édition pour solliciter l’autorisation de reproduction. Nous avons cependant pris la responsabilité de la publication de cette œuvre, persuadés qu’en ce faisant nous suivions la mémoire du traducteur.

não chegou ainda à cristalização que exigem as línguas já definitivas e, portanto, imutáveis.²⁹

Afrânio Peixoto, da Academia Brasileira de Letras, como está indicado após a assinatura do prefácio, dá ao romance a canonicidade requisitada e confessa que, para ele, a língua falada no Brasil é uma língua menor. Sua atitude é a do colonizado que admira e rejeita tudo que é local para idealizar *o outro*. Ele, inclusive, afirmou: “Machado de Assis, autor difícil, teria ficado feliz de ver-se mais acessível, graças à virtude da língua francesa, e, sobretudo, ele ficaria orgulhoso por ter se tornado transparente, assimilável, compreensível.”³⁰

Deduz-se que a tradução de Lavalade tornou o romance ‘mais simples’, tão naturalizado que o tradutor antropófago lhe concedeu a alma de escritor francês. A análise textual nos permitirá, talvez, verificar, assim como afirma Peixoto, se “Machado de Assis se sentiria menos hermético ao ler-se na tradução do general de Lavalade”³¹.

Outro prefácio, de seis páginas, precede o romance reeditado em 1989 e é assinado por “André Maurois da Academia Francesa” [André Maurois de l’Académie Française]. A estratégia de utilizar um acadêmico francês e não um acadêmico brasileiro desloca a canonicidade no sistema cultural e literário francês. É de certa forma uma maneira de integrar, de anexar e de reconhecer o escritor e o romance no cânone literário francês. Para Maurois, Machado representa uma das vidas

29 Le portugais, langue ‘cadette’ de la latinité, n’est pas encore arrivé à la cristallisation qu’exigent les langues déjà définitives, et par-là immuables...

30 Machado de Assis, auteur difficile, aurait été heureux de se voir rendu plus accessible, par la vertu de la langue française (sic). Et surtout il serait fier d’être devenu transparent, assimilable, compréhensible...

31 Machado de Assis se sentirait moins hermétique en se lisant dans la traduction du général de Lavalade.

de homem de letras mais singulares e menos conhecidas dos franceses³². Maurois chega a afirmar que a obra de Machado lembra a de Anatole France e a de Laurence Sterne. Machado não é reconhecido como escritor brasileiro, mas assimilado e reduzido ao *mesmo*. Maurois não menciona em nenhum momento o tradutor ou a tradução, mas focaliza seu prefácio sobre aquilo que Genette chama de “apresentação de ordem propriamente biográfica na qual a função é informativa”. Genette, na mesma obra, acrescenta ainda que, além disso, “Todas as edições da época clássica iniciavam-se com o ritual ‘Vida do autor’ que tomava o lugar do estudo crítico”³³.

Em suas dimensões macroestruturais, as edições de 1944 e de 1989 contêm o mesmo número de capítulos, cento e sessenta. Há poucas mudanças de pontuação. Quanto ao número e à distribuição dos parágrafos, eles são idênticos nas duas edições.

A edição de 1944 conta com oito notas de rodapé e a edição de 1989, com cinco. Parto da hipótese de que a supressão de notas pode causar modificações metatextuais. A tradução de 1944 respeita mais a letra (no sentido bermaniano) do que a de 1989 que naturaliza muito mais o texto com *Ludgero Cafard*, ou ainda *quel plaisir de vous voir* no lugar de *Bom olhos o vejam*. E Ludgero Barata é um nome próprio, o nome do velho professor de Brás Cubas!

32 “l’une des vies d’hommes de lettres les plus singulières et les moins connus des Français”

33 2010, p. 234.

1944

"Notre maître s'appelait Ludgero; mais je tiens à donner ici son nom complet: **Ludgero Barata** – un nom funeste, éternel sujet de plaisanterie pour les enfants¹.

(CHAP. XIII)

¹*Barata*: cancrelat.

1989

"Notre maître s'appelait Ludgero; mais je tiens à donner ici son nom complet: **Ludgero Cafard** – un nom funeste, éternel sujet de plaisanterie pour les enfants".

[sem nota]

"Cette idée, idée grandiose, éclatante – **habillée à l'héroïque**¹ comme eût dit le père Bernardès- (CHAP. LIX)

¹Dans le texte: *trajada ao bizarro*.

"Cette idée, idée grandiose, éclatante – **bizarrement drapée** comme eût dit le père Bernardès- [sem nota]

"– **Bons olhos o vejã!**¹ s'écria-t-elle. Où vous cachez-vous donc, que l'on ne vous voit nulle part?" (CHAP. LXV)

¹Littéralement: "que de bons yeux vous voient!" Formule d'accueil encore en usage au Brasil.

"– **Quel plaisir de vous voir!** s'écria-t-elle. Où vous cachez-vous donc, que l'on ne vous voit nulle part?"

[sem nota]

Esta confrontação rápida de algumas notas de rodapé provocando mudanças na tradução, particularmente quando são suprimidas, leva a afirmar que as edições de 1944 e 1989 não são totalmente idênticas. Minha hipótese é que a tradução de Lavalade (1944) foi de alguma forma adaptada em 1989. Resta saber qual grau de adaptação. Somente uma análise textual apurada pode responder a esse questionamento. A "reedição" da Métaillé permanece, a meu ver, uma reedição enganosa!

2. ANÁLISE TEXTUAL DE *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*: DA TRANSPARÊNCIA À INTRADUZIBILIDADE

O *Général de Lavalade*, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, realizou sua única tradução do gênero romanesco, enquanto Adrien Delpech, autor de romances em francês, traduziu, um ano antes de *Memórias*, em 1910, *Quelques contes* [*Alguns Contos*] também de Machado de Assis, acompanhado de um prefácio no qual confessa a impotência do tradutor! Ainda no prefácio, Delpech afirma ter traduzido Machado de Assis de forma a sobrepôr à sua mentalidade outra mentalidade tão “benevolente e harmoniosa” à dele. Para ele, é o papel fatal de todo tradutor, tentar fazer uma tradução justalinear, criando neologismos a cada passo”³⁴.

Essas reflexões sobre a intraduzibilidade e a tradução justalinear estão ligadas à questão tradicional da “fidelidade” na tradução. Delpech admite, para essa tradução de 1910, que ela nem sempre é *justalinear* (ou seja, traduzido linha por linha), concepção de tradução que talvez persista em sua tradução de *Memórias*, em 1911. Lavalade insere palavras e expressões brasileiras em seu texto e se refere a elas em notas que confessam sua crença na intraduzibilidade.

No entanto, as notas de rodapé de Delpech em *Quelques contes* [*Alguns Contos* (1910)] também dizem respeito à intraduzibilidade. Há apenas um ano de intervalo entre as traduções de *Quelques contes* [*Alguns Contos* (1910)] e *Memórias* (1911) feitas por Delpech. Admitindo, portanto, a intraduzibilidade em 1910, em 1911 Delpech não a admite tão explicitamente, e

34 Prefácio de *Alguns contos*, p. 27.

muda de estratégia, abandonando as explicações nas notas de rodapé, tornando seu texto fluido no sentido de que o leitor não perceba, nesses casos, que se trata de uma tradução.

Analisando a tradução dos nomes próprios a partir do texto de Michel Ballard, *Le nom propre en traduction* (2001:108-9), o autor afirma que o tradutor pode seguir duas estratégias: ou ele preserva a estrangeiridade do nome de origem (e aí não o traduz) ou traduz e rompe com a origem, obrigando o tradutor a adaptar, apagar ou explicitar. Os tradutores de *Memórias póstumas*, contudo, mantêm o caráter importado da obra, preservando a estrangeiridade.

Nomes de personagens

Delpech (1911)	Lavalade (1944)	MdA
Braz Cubas	Braz Cubas	Brás Cubas
Virgília	Virgília	Virgília
Marcella	Marcella	Marcela
Dona Plácida	Dona Plácida	Dona Plácida
Lobo Neves	Lobo Neves	Lobo Neves
Sabine	Sabina	Sabina

Apenas “Sabine” (irmã de Brás Cubas) tem seu nome naturalizado por Delpech. Por que ele não traduziu *Marcela* por *Marcelle* por exemplo? Essa naturalização de “Sabina” para “Sabine” remete o leitor francês a um prenome conhecido e “atenua” a estranheza provocada pelos nomes brasileiros importados do texto traduzido.

Nos diálogos entre os amantes, os personagens de Brás Cubas e Virgília, para Delpech, se tratam informalmente (utilização do “tu”), enquanto na tradução de Lavalade, eles se tratam formalmente (utilização do “vous”), como no excerto, por

exemplo, do capítulo CIII, em que Virgília e Brás discutem por causa do atraso de Brás a um encontro:

AD (1911)	CdL (1944)
"– Tu ne trouves rien à répondre? demanda Virgília, en s'arrêtant devant moi.	"– Et vous ne dites rien, rien? demanda Virgília, en se plantant devant moi.
– Que veux-tu que je te dise? Tu t'entêtes dans ta mauvaise humeur. Sais-tu ce que je crois? c'est que tu as assez de notre liaison, et que tu veux en finir...	– Qu'ai-je à dire? Je vous ai tout expliqué: : vous persistez à vous fâcher. Qu'ai-je à dire? Savez-vous ce que je pense? Je pense que vous en avez assez, que vous êtes excédée, que vous cherchez à en finir...
– Justement!"	– Justement!"

O tratamento informal revela a intimidade entre os amantes enquanto o tratamento formal revela a relação entre eles. É verdade que a ação acontece entre 1805 e 1869 e que os amantes franceses dessa época certamente se tratavam formalmente. Machado usa *você*. Posso especular com base no perfil dos tradutores, não somente como figura discursiva segundo Berman, mas como tradutores de carne e osso segundo a concepção de Anthony Pym. Os dois tradutores, que viveram no Rio de Janeiro, não utilizaram a mesma estratégia. Delpech, que se naturalizou brasileiro, é mais inclinado à informalidade brasileira e foi o que ele passou na sua tradução francesa utilizando o tratamento informal, enquanto que Lavalade, que só passou quatro anos no Brasil, é mais influenciado pela cultura francesa que pela brasileira.

Delpech engole ainda, antropofagicamente falando, algumas expressões ao longo do romance, como por exemplo:

AD (1911)	CdL (1944)	MdA
<p><i>“Je ne dirai pas qu'elle méritait la pomme de la beauté entre toutes les jeunes filles de son temps, parce que je n'écris pas un roman où l'auteur dore la réalité et ferme les yeux aux taches de rousseur et autres: ce qui ne veut pas dire qu'elle en eût au visage, non.”</i></p>	<p><i>“Je ne dis pas qu'elle eût déjà conquis sur les jeunes filles de son temps la palme de la beauté: car ce livre n'est pas un roman, dont l'auteur enjolie à son gré la réalité, fermant les yeux sur les boutons et les taches de rousseur, mais je ne prétends pas non plus, notez-le bien, que son visage fût ainsi déparé par quelque bouton ou quelque tache de rousseur.”</i></p>	<p>“Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos <u>às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não.</u>”</p>

Essas não-traduições demonstram certo grau de adaptação. O que posso dizer dessa breve análise de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é que, por um lado, a questão da intraduzibilidade é explícita em Lavalade e implícita em Delpech (o que leva à naturalização de seu texto) e que, por outro lado, a antropofagia tradutória se junta estrategicamente à questão da intraduzibilidade, Delpech naturalizou seu texto, o deixando fluido, enquanto que Lavalade tende a exotizá-lo. Mas, de qualquer modo, essas traduções refletem uma naturalização efetiva da língua/cultura brasileira, entendendo que a transgressão criativa da linguagem não penetra a língua francesa. E finalmente, posso afirmar que, após a análise das notas de Lavalade e o texto correspondente (sem nota) de Delpech, estamos frente a duas concepções diferentes de tradução. Vale observar, todavia, que os conceitos de tradução apresentados pelos tradutores evoluíram consideravelmente durante o século XX. A intraduzibilidade — decorrente, sobretudo, da questão da fidelidade — das referências culturais brasileiras dominou

as traduções até os anos 1950. A estratégia dos tradutores era a de não empregar praticamente nenhuma nota de rodapé (AD, 1911), inserindo-se, entretanto, alguns vocábulos indígenas brasileiros em itálico ou entre aspas, sem mais explicações, ou ainda a estratégia utilizada era a de naturalizar essas referências, utilizando-se o recurso de remissão às notas, após aclimação dos brasileirismos ou vocábulos indígenas nos textos traduzidos (CdL, 1944), explicitando por assim sua intraduzibilidade.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.

_____. *Mémoires posthumes de Braz Cubas*. Trad. Adrien Delpech. Paris: Garnier, 1911.

_____. *Mémoires d'outre-tombe de Braz Cubas*. Trad. Ren. Chadebec de Lavalade. Rio de Janeiro: Atl.antica, 1944. (Col. Les Maîtres des littératures américaines)

_____. *Mémoires d'outre-tombe de Braz Cubas*. Trad. Ren. Chadebec de Lavalade. Paris: Emile-Paul Frères, 1948.

_____. *Mémoires posthumes de Brás Cubas*. Trad. Ren. Chadebec de Lavalade. Paris: Métailié, 1989. (Col. Bibliothèque Brésilienne)

_____. *Quelques Contes*. Traduit du portugais par Adrien Delpech. Front Cover. Machado de Assis. Garnier frères, 1910.

BALLARD, Michel. *Le nom propre en traduction*. Paris: Ophrys, 2001.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil Literário. Paratextos e discurso de acompanhamento*. Volume 1. Tradução do francês de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Copiart: Tubarão, 2011.

_____. *Traduzir o Brasil Literário: história e crítica*. Volume 2. Supervisão de tradução de Germana Henriques Pereira de Sousa, Tradução de Clarissa Prado Marini, Sônia Fernandes e Aída Carla Rangel de Sousa. Copiart: Tubarão, 2014.

“Habitar a língua do outro é acolher a palavra do estrangeiro”: a tradução de *Memorial de Aires* para o alemão

Mayara R. Guimarães
UFPA

Paul Ricoeur, em um belo ensaio intitulado *Sobre a tradução* (Ed. UFMG, 2011), reflete sobre as dificuldades do ato de traduzir a partir do termo “prova”, que o filósofo francês retira da leitura de *A prova do estrangeiro*, de Antoine Berman. Colocar-se à prova da pulsão de traduzir é uma das maneiras de render-se a essa atividade e o trabalho de tradução literária, na esteira de teóricos como Walter Benjamin, implica uma salvação e uma perda. Salvação de quê? Perda de quê? Para responder a essa reflexão, Ricoeur recorre à ideia de que no exercício tradutório, dois parceiros se juntam: o estrangeiro, pela via da obra, do autor e da língua do original, e o leitor, cabendo ao tradutor a atuação como mediador desse encontro. No rastro da reflexão proposta por Ricoeur e entendendo que o horizonte da tradução seria a manutenção de uma dialogicidade do ato de traduzir, gostaria de iniciar este ensaio pensando algumas das estratégias tradutórias, com suas perdas, ganhos e desvios, que a tradução de *Memorial de Aires* para o alemão (*Tagebuch des Abschieds*, tradução de Berthold Zilly, 2009),

enfrenta neste exercício onde “habitar a língua do outro é acolher a palavra do estrangeiro”.

Os guias de minha intervenção, neste breve ensaio, além do romance *Memorial de Aires* (1908), e sua tradução para o alemão, a única em língua alemã, são o posfácio à edição alemã³⁵, que se estende por 11 páginas, e as notas à tradução. O posfácio trata não apenas de questões tradutórias e culturais entre língua alemã e língua portuguesa, mas, sobretudo, dos contextos sociopolítico e histórico de Machado de Assis e da obra em questão. A completa e criteriosa apresentação de Machado ao público alemão converte-se em trabalho de minuciosa leitura crítica e especializada também dirigida ao leitor brasileiro.

Ciente de que os paratextos são valiosos instrumentos de mediação no processo tradutório, na recepção da tradução e, muitas vezes, na própria apreciação da obra pelo leitor, porque a apresentam e introduzem enquanto experiência, para falar com Antoine Berman, a tradução de Zilly não poupa esforços. E o faz com generosidade e crivo de especialista, com respeito ao leitor e sobretudo à alma e à cultura da obra e do autor.

A tradução do romance para o alemão traz alguns cuidados que merecem destaque. Além do posfácio, apresenta 135 notas que incluem comentários sobre fatos, episódios, lugares e personagens históricos brasileiros, referências culturais, esclarecimentos sobre a origem e os desdobramentos de intertextos executados por Machado nas citações em latim, francês, italiano, inglês. Inclui trechos de originais, como o poema “One Word is too often Profaned”, de Percy Shelley, ou o poema “Das Sklavenschiff”, de Heinrich Heine, que Machado

35 O prefácio foi traduzido por Simone Homem de Melo e publicado na Revista *Scientia Traductionis*, em 2013, e pode ser lido na íntegra.

leu, ou a balada *Lenore*, de Götffried Bürger, traduzido por Nerval, redimensionado por Alexandre Dumas e canibalizado por Machado, e ainda a referência a Pia del Guastelloni, personagem do *Inferno* de Dante que empresta seu nome a Fidélia Santa-Pia. Nas notas, o tradutor também apresenta um breve retrato de personagens históricos citados em *Memorial de Aires*, como Renan, Teócrito, Plínio, Cícero, entre outros, nomeados ou não na obra, além de referências à própria obra machadiana³⁶.

Prefácios, posfácios, comentários, notas, ainda que sejam elementos extraliterários, iluminam e tecem uma reflexão acerca do texto traduzido e do processo tradutório, esclarecendo tanto a tradução quanto a própria obra, o que pensa o tradutor sobre a tradução em contexto social definido e o que aquele exercício pode revelar a respeito de uma atitude vinculada aos problemas de tradução de prosa ou poesia. As notas e posfácio, portanto, são uma forma de manter o estrangeiro presente na língua e cultura de chegada.

E agora entro no primeiro ponto de minha apresentação. Como traduzir a natureza da narrativa machadiana? Se em poesia a unidade de medida do tempo e, portanto, do ritmo, é o verso, em prosa o ritmo não é mensurável. Então, como traduzir as modulações machadianas, ancoradas em um registro dual, irônico e galhofeiro, como transfigurar seu humor para outro idioma, ou suas metáforas, paradoxos, hipérboles, alusões históricas e paralelismos rítmicos, lembrando que, como afirma José Paulo Paes, tanto a música quanto a alego-

36 Como se sabe, Machado se autorreferencializava em seus romances, sobretudo nos da segunda fase. Assim como o personagem Quincas Borba, que dá nome ao romance homônimo, aparece referenciado em *Memórias Póstumas*, o Conselheiro Aires é narrador e personagem tanto do *Memorial* quanto de *Esau e Jacó*.

ria da morte dão o mote do memorial escrito por Aires, esse duplo machadiano?

Ana Cristina Cesar, em “O ritmo e a tradução da prosa” reflete sobre a natureza e a tradução de prosa a partir da análise de duas versões de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o inglês. O que me interessa em seu ensaio é a reflexão de Ana C. sobre a existência de um ritmo poético da prosa, modulado pela pontuação, movimento, compasso e estrutura da frase, que deixa entranhado no leitor um ritmo de narração a partir da consciência do uso das possibilidades rítmicas dadas pela sintaxe. Em outras palavras, trata-se de pensar o fluir da estrutura sintática elaborada pelo autor como responsável pelo ritmo da prosa, efeito que se baseia na voz narrativa e que, no caso de Machado de Assis, é modulado por movimentos sintáticos curtos e longos, pelo multiperspectivismo, pelo desvio das convenções literárias e por uma prosa dissimulada, ambígua e ambivalente. E discorrer sobre o ritmo da prosa e sua tradução nos proporciona a possibilidade de cogitar que a prosa machadiana, ela própria violenta e violadora, exige do tradutor uma atitude menos etnocêntrica e mais aberta ao Outro, para que sua potência de estranhamento e violência, suas ambiguidades e enigmas, suas novidades e força crítica adentrem a língua da tradução.

E aqui recupero a alegoria da antropofagia a propósito da prática indígena de canibalização como elemento ritualístico ligado diretamente à absorção do outro – o estrangeiro – no próprio. Porque nessa relação de contato das diferenças, emerge um efeito, associado a uma pulsão do traduzir (BERMAN, 2013: pp. 22-23): de que, confrontando as estruturas etnocêntricas, o tradutor corre o risco de desnaturalizar a própria língua, já que entre canibalizado e canibalizador há uma hie-

rarquia, e a operação de mestiçagem que a tradução literária põe em circulação desestabiliza o lugar de onde falam ambas as línguas. A recuperação do sentido de antropofagia permite que ele seja pensado também na relação com a tradução, como metáfora de relação, diálogo com o outro, em gesto de dessacralização de uma língua única e abertura para a diferença, de saída das dicotomias e da forma fixa do pensamento para a entrada no movimento plurissignificativo da letra. Um dos vetores centrais da prática indígena é a alteração do próprio pelo contato com o outro/estrangeiro. Nessa prática o valor se firma sobre a troca, inclusive de identidade, enquanto nexos de relações, de modo que na absorção do outro o próprio possa se alterar.

Desconfio portanto que traduções de Machado de Assis acabem encurralando o tradutor em uma tarefa quase obrigatória de estrangeirização da tradução uma vez que sua ambiguidade e cinismo promovem a fissura na própria língua portuguesa. O tradutor, ao se debater na produção de uma tradução mais próxima à originalidade do texto de partida, acabará estrangeirizando a língua da tradução para transfigurar uma escrita canibalizadora em si mesma. Porque Machado é ele próprio um canibal. O que dizer da relação que estabelece entre a personagem Lenore da ópera *Fidelio*, de Beethoven, que se traveste de homem para se infiltrar na prisão e salvar o marido da morte e a personagem Pia del Guastelloni, de Dante, morta por ter traído seu primeiro marido, para criar o nome e o caráter de sua Fidélia e vinculá-los às suas ações no romance? Ou a maneira como Machado relê a conhecida frase “Les morts vont vite”, como explica Berthold Zilly, a partir de Alexandre Dumas e da balada de Göttfried Bürger, onde o sentido dado à imagem dos mortos já não é nem um nem outro, mas um terceiro criado por Machado?

Talvez pudéssemos afirmar que aquilo que Haroldo de Campos destaca no princípio de devoração crítica do legado cultural universal empreendido pela antropofagia oswaldiana e que

permitiu-lhe assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar, por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação (CAMPOS, 2003, p. 36)

já vinha sendo praticado por Machado no século XIX, porém dissimuladamente, subterraneamente? Não à toa, além de poeta, romancista, contista, crítico literário e de teatro e cronista foi também tradutor, deixando crer que acreditava na tradução como peça fundamental para a formação da identidade cultural brasileira, geradora de um espaço em constante tensão.

Para tratar das questões tradutórias escolho Antoine Berman como estudioso que busca desconstruir a figura tradicional da tradução – etnocêntrica, hipertextual e platônica – ancorada na reprodução servil de equivalentes, no abandono de seu “corpo mortal”, “casca sensível”, no apagamento das marcas da língua original e na censura do elemento estrangeiro, em nome de sua assimilação e da captura do sentido. Deseja pensá-la como exercício ético, poético e pensante que respeita e atende o jogo dos significantes, ou da letra. Em outras palavras isso significa permitir a vigência dos estranhamentos – lexicais ou sintáticos -- do original, um elemento de intraduzibilidade, que confere autenticidade à obra e se coloca como “um dos modos de autoafirmação de um texto” (BERMAN, 2013: p. 56). Ao contrário de tornar mais claro o sentido, abrir os olhos às obscuridades e *dentro* das obscuridades do original, ou, no caso de Machado de Assis, permitir a vigência de suas

ambiguidades, que rasgam o discurso em perspectivas múltiplas e dissimuladas.

Para Berman, o texto que mais bem se presta a observar o sistema de deformação das teorias dominantes da tradução é a prosa literária, pela análise das forças que desviam a tradução de seu objetivo ético e histórico, e deformam o texto e sua letra, afastando-a de sua força de comoção – potência que abre o rasgo na língua permitindo a atuação daquele elemento de estranheza, necessário para a tradução atingir seu objetivo. Elege a prosa literária – romance, ensaio, cartas – porque nela identifica a potência de captação e mescla do polilinguismo de uma comunidade de modo a mobilizar e ativar a dimensão babélica das línguas dentro de uma única língua. É o caso de Proust, Joyce, Rosa e, por que não, de Machado?

Outro elemento constitutivo da prosa é sua abertura a uma informidade, ligada à ideia de rasura do “bem escrever”, por conta da mistura das línguas na obra. Tal informidade é vista negativamente porque o que se tem como medida é o horizonte da poesia, que carrega o peso do belo estilo. Da prosa participaria um componente de inorganicidade, em oposição à organicidade da poesia, porque carregada de incidentes, parênteses, atropelos, na impossibilidade de se fechar enquanto forma, ameaçada pela porosidade e provisoriedade. A prosa, nessa perspectiva, compartilharia com o ensaio a natureza de uma ambiguidade consciente que, segundo João Barrento em *O gênero intranquilo*, “não persegue verdades, apenas os ecos dessa verdade nas coisas”, observa o mundo através dos véus, capaz de se maravilhar pela possibilidade de conhecer o mundo e o sujeito historicizado, “tem fraca vontade de sistema e forte vontade de silêncio”, deseja suspender o significado onde se pode interrogar, duvidar, adivinhar, contradizer-se. E Machado nos serve muito bem como exemplo.

Berman enumera também 13 tendências deformadoras da letra do original, em benefício do sentido e da bela forma, dentre as quais a racionalização e a clarificação. A primeira está vinculada à estrutura sintática e à pontuação do texto, que vão atuar diretamente sobre o tom e o ritmo da prosa, e possui a natureza de arrumar o discurso, de conferir uma ordem ao texto original. Para Berman, a prosa literária constitui-se de uma “arborescência” sintática oposta à “lógica linear do discurso” (BERMAN, 2013: p. 68) que permite, no caso de Machado, observar a estruturação labiríntica e ambígua e seu pensamento. Racionalizar contém ainda um elemento de generalização que desarticula, em gesto etnocêntrico, contrastes muitas vezes propositais entre formal e informal, ordenado e desordenado, existentes no original, interferindo no ritmo, no tom e no próprio estatuto do original. Já a clarificação, como a própria palavra diz, concerne ao gesto e desejo do tradutor de conferir clareza às palavras e ao sentido. Haveria em toda tradução uma força inerente de clarificação, corroborada por certo desejo dos leitores de que um texto em prosa seja claro e fluente, aceitando-se a anti-convencionalidade como algo mais natural à poesia. Assim, muitas vezes a força da explicitação faz afrouxar o ritmo da prosa, ou perder a ambiguidade do que seja propositalmente oculto ou ambivalente.

A novidade do multiperspectivismo narrativo machadiano, como elemento de modernidade, tira das mãos do narrador a autoridade sobre a percepção dos fatos e relato das cenas pelo uso das técnicas de refletorização, dialogismo e polifonia, por exemplo. Sua lógica do deslocamento de perspectiva conduz a uma mobilidade na estrutura formal e destroniza o ponto de vista monológico do realismo-naturalismo em nome da ambiguidade, da dúvida, do relativismo e do enigma. Assim, é o multiperspectivismo que determina a ambiguidade estrutural

e as contradições do relato, conferindo caráter vanguardista ao texto, como já apontaram José Paulo Paes, Samira Mesquita, Ronaldo de Melo e Souza, entre tantos. Assim como o sujeito se duplica, também o discurso se duplica, aumentando o caráter de porosidade do texto. Assim, como traduzir tal multiperspectivismo? Ou a variação de determinadas palavras-chave em uma dada obra?

A tradução muitas vezes embeleza – inclusive por meio da racionalização – a estranheza causada pelo original, destruindo sua potência desestabilizadora. E agora entro no segundo momento de minha apresentação, trazendo um exemplo da tradução alemã de *Memorial de Aires* que opta, entre muitos, pela manutenção do estranhamento provocado pelo original, e que cresce ainda mais quando de sua tradução. Observem-se os trechos a seguir:

23 de maio

(...) Parece que Fidélia **mordeu** uma pessoa; foram as próprias palavras dela.

— **Mordeu?** perguntei sem entender logo.

— Sim, há alguém que anda **mordido** por ela.

— Isso há de haver muitos, retorqui.

Não teve tempo de me dizer nada, trepara ao bonde e o bonde ia sair; apertou-me a mão sorrindo, e disse adeus com os dedos. (ASSIS, 1994, p. 28)

E no alemão:

Es scheint, daß Fidélia jemanden **gebissen hat**, so Ritas eigene Worte.

»**Gebissen?**«, fragte ich begriffsstutzig.

»Jawohl, es gibt einen, der von ihr **gebissen ist**.«

»Davon wird es wohl viele geben«, entgegnete ich.

Sie hatte keine Zeit, mir noch etwas zu sagen, bestieg die anrückende Tram, drückte mir lächelnd die Hand und sagte mir mit den Fingern auf Wiedersehen. (ASSIS, 2009, p. 52)

Aires não entende de imediato a frase de Rita, uma vez que Machado usa a palavra “morder” em sentido metafórico do “estar apaixonado”, que contém ainda a carga erótica e voluptuosa de “excitar alguém”. Nesse caso, chamo atenção para o fato de que o agente da ação é a mulher, e não o homem, a quem se confere um grau de agressividade ou violência que logo se associa ao elemento canibalizador de “morder”. Usado para falar das relações amorosas ou sexuais, onde o componente canibalesco e antropofágico persiste, o verbo serve-nos como metáfora para pensar a escrita machadiana e a tarefa do tradutor.

Aires não entende a expressão imediatamente, denotando um estranhamento em relação ao que é dito, o que aponta talvez para um desuso da expressão, substituída pelo uso modernizado de enamorar-se, que Aires comentará mais adiante. É como se a expressão tivesse saído de moda, o que pode ser visto no exemplo seguinte. Berthold Zilly, seu tradutor, traduz literalmente, mantendo a letra do original, sem apagar o estranhamento do verbo, conferindo caráter corporal e até grotesco ao alemão, que jamais usaria o verbo *bissen* para tratar de um processo de enamoramento.

12 de novembro

Fiz mal em não pôr aqui ontem o que trouxe de lá comigo. Creio que Tristão anda namorado de Fidélia. No meu tempo de rapaz dizia-se *mordido*; era mais enérgico, mas menos gracioso, e não tinha a espiritualidade da outra expressão, que é clássica. Namoro é banal, dá idéia de uma ocupação de vadios ou sensuais, mas namorado é bonito. “Ala de namorados” era a daqueles cavaleiros antigos que se bateram por amor das damas... Ó tempos! (ASSIS, 1994, p. 80)

E:

Es war falsch, gestern hier nicht festzuhalten, was ich aus Flamengo mitgebracht habe. Ich glaube, Tristão ist in Fidélia verliebt. In meiner Jugendzeit sagte man *gebissen*; das war kraftvoller, wenn auch weniger stilvoll, und hatte nicht die Vergeistigung des anderen, klassischen Ausdrucks. Liebeleiklingt banal, da denkt man an das Treiben von Müßiggängern oder Lüstlingen, aber verliebtklingt hübsch. Das Fähnlein der Verliebten, das waren jene Ritter, die aus Liebe zu ihrer Dame in den Kampf zogen... O Zeiten! (ASSIS, 2009, p. 140)

No exemplo seguinte nota-se o contraste entre “estar mordido” e “estar enamorado”, onde a dimensão “menos graciosa” ou poderíamos dizer “grotesca? violenta? carnal? corporal?” – que recupera “corpo mortal”, a “casca sensível”, da letra do original de que falava Berman mais acima – se opõe radicalmente ao “andar namorado”, com certo registro de “espiritualidade” da “expressão clássica”. Ecos de uma divisão metafísica da própria língua? Da boa letra em oposição à má letra de que fala Berman? E em seguida a ironia singular de Machado que pela expressão “Ó tempos!” une dois tempos em um, mostrando a dimensão temporal atuando sobre a língua.

Mas a natureza dual do verbo “morder” se reafirma ainda em outro exemplo, no extremo oposto semântico de “estar apaixonado” e que no entanto o complementa – o sentido de ferir metaforicamente, de “falar mal, criticar, censurar”, no vetor destrutivo da palavra, uma vez que empregado para falar da acidez e crueldade da língua ferina de D. Cesária, personagem que tem toda a simpatia e atenção de Aires, uma vez que o Conselheiro se delicia com suas maledicências tão originais.

21 de agosto

(...) A expansão com que D. Cesária falou a Fidélia e lhe deu o beijo da entrada compensou, a meu ver, o dente que lhe meteu há dias em casa do corretor Miranda. Daquela vez, apesar da graça com que falou, não gostei de a ver **morder** a viúva; agora tudo está pago. (ASSIS, 1994, p. 49)

Note-se que a passagem em alemão sofre muitas transformações, incluindo a mudança de categoria gramatical do verbo, que vira substantivo e tem como complemento o “*zugefügt*” – ligado à mordida e jamais usado junto a beijo por se tratar de algo que deixa danos, como uma rasura sobre a pele, abrindo um rasgo sobre a língua alemã:

A tradução seria algo como: “O exagero de gentileza com qual D. Cesária aproximou-se de Fidélia e lhe deu o beijo de boas-vindas foi, do meu ponto de vista, para compensar a mordida que lhe deu dias atrás na casa do contador Miranda.”

(...) Die Überschwenglichkeit, mit der Dona Cesária auf Fidélia zuing und ihr den Begrüßungskuß gab, war aus meiner Sicht ein Ausgleich für den **Biß**, den sie ihr vor Tagen beim Makler Miranda **zugefügt** hatte. (ASSIS, 2009, p. 88)

Assim, a metáfora canibalizadora usada por Machado e mantida na tradução de Berthold Zilly pode nos servir como metáfora para pensar ao mesmo tempo a escrita machadiana e a tarefa do tradutor, naquele sentido de doação e renúncia a que se refere Walter Benjamin, que se abre à dupla dimensão presente no “morder”: do apaixonar-se, excitar-se e do devorar até a morte.

A violência, ao mesmo tempo sutil e despedaçadora, que se rende menos às tendências deformadoras da tradução, apontadas por Berman, e mais ao seu aspecto antropofágico, mantém seu gesto devorador na tradução para o alemão, onde essa boca devoradora, do outro, se ergue sobre a língua alemã, alimen-

tando a permanência do estrangeiro no próprio. O amor até a matança, até a violação – violar a língua alemã para permitir que a estranheza se sustente, a fissura se instaure. A relação erótica com a língua, que alimenta o elemento de violência e violação, de canibalização e devoração deste outro, estrangeiro, se infiltra, não no sentido etnocêntrico e assimilador, mas para permitir que ele coexista ali, naquele próprio, que ele participe e habite a língua, que a dimensão babélica vigore. Porque essa violência de alguma forma também está presente no original, na potência das polaridades, naquela modernidade que Machado instaura na língua transformando-a, em sua narrativa sincopada, na justaposição de eventos narrados, nos registros metaficcionais, na atitude irônica e autorreflexiva do narrador multiperspectivado, construindo algo próprio. Os temas do amor e morte presentes no romance instauram uma fina e invisível linha de força presente também na relação violenta entre o gesto de escrita e a tarefa da tradução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado. *Memorial de Aires*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (versão online disponibilizada pelo site do MEC)

_____. *Tagebuch des Abschieds*. Berlin: Friedenauer Presse Berlin, 2009.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: Anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. Tubarão: Copiart, Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

CAMPOS, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”. In: *Pau-Brasil*. São Paulo: Ed. Globo, 2003.

CESAR, Ana Cristina. *Ana Cristina Cesar: Crítica e tradução*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, Ed. Ática: 1999.

COUTINHO, Eduardo. “Machado e Rosa: um olhar além de seu tempo”. In: FANTINI, Marli. (Org.) *Machado e Rosa, leituras críticas*. Cotia, S.P.: Ateliê Editorial, 2010.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “Uma vocação em busca de línguas: notas sobre as (não) traduções de Machado de Assis”. In: FANTINI, Marli. (Org.) *Machado e Rosa, leituras críticas*. Cotia, S.P.: Ateliê Editorial, 2010.

MÜLLER, Burkhardt. “Die Heimkehr des Geheimrats”. In: *Süddeutsche Zeitung*. Munique, www.sz-content.de, 02.12.10

PAES, José Paulo. “Um aprendiz de morto”. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

RICOUER, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011

SOUZA, Ronaldo de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2006.

Machado de Assis Contista: do Cotidiano ao Universal

Amina Di Munno³⁷
Università di Genova

Em 1989 e 1990 foram publicados na Itália dois livros de contos de Machado de Assis, respectivamente *Storie senza data* e *La cartomante e altri racconti*. A tradução e o pequeno ensaio que acompanha as duas edições foram-me solicitadas graças ao interesse de duas editoras, Lucarini e Einaudi, que haviam decidido divulgar um grande escritor quase desconhecido no panorama literário italiano, a não ser entre os especialistas. Em relação aos contos, haviam sido publicados em italiano somente *Racconti di Rio de Janeiro* e *L'alienista* em duas edições diferentes.

O volume *Storie senza data* contém os dezoito contos do original publicado por Machado de Assis, *Histórias sem data*. *La cartomante e altri racconti* reúne uma seleção de quinze contos que teve como objetivo oferecer ao público italiano alguns dos contos mais significativos da chamada segunda fase da produção machadiana. Na coletânea foram incluídos: “L'alienista”, “Donna Benedita”, “Il prestito”, “Lo specchio”, “L'infermiere”, “La cartomante”, “Il segreto”, “Braccia”, “Vivere!”

37 Professora aposentada da Facoltà di Lingue e Letterature Straniere.

“La desiderata da tutti”, “Un uomo celebre”, “Il caso della bacchetta”, “Messa di Natale”, “Padre contro madre” e “Lo scrivano Coimbra”. Após vinte e cinco anos da publicação, a releitura desses contos oferece novas revelações das feições do mundo machadiano. Um mundo que abrange a história, a sociedade, a geografia relativa à Corte e aos arredores do Rio de Janeiro: Itaguaí, Paquetá, Mangaratiba, Catumbi e outros, a humanidade masculina e feminina com os traços psicológicos que a caracterizam. Algumas das opiniões da crítica machadiana também alteraram em parte o próprio rumo a respeito do empenho social e político do autor do *Dom Casmurro*. O leitor encontra-se frente a dúvidas, paradoxos, episódios cifrados. Os contos ampliam o leque de temas machadianos e a escala de mensagens alusivas, elípticas e subliminares.

Apesar de mencionar muitas datas, Machado, intencionalmente, indicou como histórias sem data seu livro de contos, por tratar-se de narrações de todos os tempos, com personagens que, por seus sentimentos, preocupações, ambições e atitudes, pertencem a um lugar geográfico sem fronteiras e fora de limites temporais.

Machado foi um leitor incansável, adquiriu com o passar dos anos uma cultura imensa. Como narrador recebeu influências, mas na narrativa, como em todas as artes, quanto maiores forem as influências, maiores serão as possibilidades de que o estilo se torne original. E quanto à originalidade, o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um dos maiores mestres da literatura brasileira. Para Afrânio Coutinho, foi nos contos que Machado experimentou formas novas de escrita. Eles foram “o laboratório mais fecundo de suas experimentações”.³⁸

38 Afrânio Coutinho, *Machado de Assis na Literatura Brasileira*, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1990, p. 33.

Mesmo sendo um gênero literário muito antigo, no Brasil, como na Europa, o conto não foi muito praticado até o Romantismo. No Brasil os primeiros *conteurs* surgiram com o aparecimento do Naturalismo e principalmente sob o impulso de escritores como Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. A partir desse momento os nomes foram se multiplicando entre os cultores da narrativa de espaços urbanos e escritores de ambientes rurais ou regionalistas. Machado de Assis subtrai-se a qualquer classificação, pois é o inventor de uma nova experiência narrativa no nível temático e estilístico. O protagonista-narrador dirige-se ao leitor e principalmente à leitora, como já fizeram Giovanni Boccaccio no *Decameron* ou Cervantes no *Dom Quixote*, e expõe amplos registros de sensações, angústias, traições, ciúmes, adultério, egoísmo, ambição, vingança, crueldade, cinismo, loucura, enfim um multicolorido caleidoscópio da alma e do coração humanos.

Da prática jornalística, Machado conservará o gosto pelo *sketch*, pela estrutura típica das crônicas ou folhetins. Os eventos correm rápidos acima de uma construção apenas apontada ou esboçada. Os textos machadianos são polissêmicos, a variedade de intertextualidade implica uma necessidade interpretativa constante. A cultura humanística ocidental fez sempre parte dos interesses de Machado e no que diz respeito à Itália, personagens da literatura, da história, da política, da música, do teatro italianos encontram-se com frequência em sua obra. São mencionados: Cavour, que “fez a Itália”, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Dante, Leopardi, de quem Machado escreve: “Leopardi é um dos santos da minha igreja, pelos versos, pela philosophia, e pode ser que

por alguma afinação moral, é provável que também eu tenha a minha corcundinha”³⁹

Um texto, *O Alienista*, que por sua extensão está entre o conto e a novela, tem uma importância relevante. Entre o Positivismo *fin de siècle* e o Neo-Realismo, no momento em que cresce a dúvida sobre a infalibilidade da ciência, Machado publica esta história irônica e satírica sobre o eterno tema da loucura: ele reescreve, com uma intuição que antecipa a ciência, a história da psiquiatria e até da anti-psiquiatria. *O Alienista* foi publicado em 1882, um ano antes fora dado a lume *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujo personagem, de louco, torna-se o fundador de uma nova teoria, o Humanitismo, evidente paródia da ideologia positivista, criada por Auguste Comte.

As primeiras “casas de orates” surgiram na Europa, e logo depois em outras partes do mundo entre 1650 e 1750. Em 1838, Jean-Étienne Dominique Esquirol⁴⁰ publicou o importante livro *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal* e ajudou a consolidar a ideia de loucura como doença. Esquirol aprovou uma lei sobre os alienados mentais, a chamada *Lei de 30 de junho* (1838) e definiu a psiquiatria forense como legítima atividade médico-legal, visto que as relações normativas entre a psiquiatria e os loucos eram coercitivas. Acredito seja possível conjecturar que Machado tivesse conhecimento de estudos e publicações a ele coevas sobre o assunto. Assim como no conto os ha-

39 *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*, ed. Carmelo Virgilio, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1969, p. 162.

40 Jean-Étienne Dominique Esquirol, E; *Des Maladies mentales, (considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal)*, J. B. Baillière, Paris, 1838.

bitantes da vila de Itaguaí ficam assombrados ao saber que todos os loucos reclusos na Casa Verde seriam liberados e nela seriam alojadas as “pessoas que se achassem no gozo do perfeito equilíbrio das faculdades mentais”⁴¹, o atual leitor fica assombrado frente à análise *ante litteram* feita por Machado sobre o conceito de normalidade.

No conto *O Alienista* desenvolve-se uma história que permite inúmeras chaves de leitura, do ponto de vista temático e estilístico. Já foram apontadas pela crítica semelhanças entre o *Dom Quixote* e boa parte da produção machadiana. Entre outras, consideremos esta declaração de Ivan Junqueira:

A influência de Cervantes retorna à literatura brasileira com o advento do Realismo e do Naturalismo. Assíduo e atento leitor do *Dom Quixote* foi Machado de Assis (...). Machado lia-o com freqüência numa edição anotada por Dom Eugenio de Ochoa, publicada em Paris pela Livraria Garnier.⁴²

Cervantes exerceu uma profunda influência na literatura ocidental, foi o criador do romance moderno. A meu ver, há também nos contos machadianos uma preocupação moralizante à maneira de *Las Novelas Ejemplares* cervantinas. Aliás, o termo “novela” é de derivação italiana e foi então usado pela primeira vez em obra de literatura estrangeira.

Um exemplo de intertextualidade em *O Alienista*, encontra-se já no *incipit*: “As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão

41 *50 Contos de Machado de Assis*, selecionados por John Gledson, Companhia das Letras, São Paulo, 2014, 13ª reimpressão, p. 73.

42 Ivan Junqueira, *Conferência sobre Cervantes*, Academia Brasileira de Letras <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=4534&sid=338> acesso 31 de março de 2015.

Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas”.⁴³

Em *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* lemos:

“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”.⁴⁴

Cervantes é realista quando descreve as paisagens, os costumes, o comportamento das personagens que agem em seu meio e vivem seus conflitos entre a ilusão das aparências e a realidade, entre a sanidade e a loucura. Os dois autores não divergem na forma irônica com a qual ridicularizam as situações que descrevem. O *Dom Quixote* ridiculariza as novelas de cavalaria, Simão Bacamarte representa uma sátira ao homem de ciência do Positivismo.

No século XIX muitos autores escreveram sobre a loucura: Guy de Maupassant, Anton Tchekhov, Luigi Pirandello e outros. Com os gregos, a literatura já começara a interessar-se pelo tema da loucura. Pensava-se que esta fosse causada por forças exteriores ao corpo físico. Era o início da discussão de um problema que até hoje não encontra uma resposta definitiva. O tema é recorrente em Machado, aparecerá em outros contos-símbolo, como *A segunda vida*, *O enfermeiro*, *A causa secreta*. O primeiro dos três refere-se ao mito de Er, narrado por Platão. *O enfermeiro* oferece uma fonte para a análise do comportamento humano. Sua alma revela um lado externo e um interno. *A causa secreta* é um dos contos mais violentos,

43 50 Contos, op. cit, p. 38.

44 Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, cap. I, p. 19.

o autor traça também na personagem de Fortunato o perfil psicológico de uma personalidade dupla.

Em 2014, José Miguel Wisnik⁴⁵ apresentou na Universidade de São Paulo a palestra: “Teorias da alma em Machado”, onde mostrou em vários contos, entre eles “O Espelho”, *as teorias do inconsciente, a divisão entre uma alma externa e uma interna*.

Encarnação de uma particular loucura, exemplo de uma personalidade dividida é a personagem do conto “O Espelho”, que deixa “ficar de boca aberta” os próprios interlocutores ao argumentar sobre o enunciado conforme o qual: “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica”⁴⁶.

Terá pensado Machado na teoria maniqueia das duas almas? Conforme o sacerdote persa Manes, fundador do maniqueísmo, a realidade assentava em dois princípios coeternos, em perene contraste entre eles, o princípio da luz e o das trevas. O homem é atravessado pelo mesmo dualismo, nele existem duas almas, uma corporal a outra luminosa. Agostinho de Hipona, mais conhecido como Santo Agostinho, fora influenciado pelo maniqueísmo antes de se converter ao cristianismo, logo esforçou-se em reconhecer a alma como incorporadamente una. Contra a heresia maniqueia, em 392, Agostinho escreveu a obra *Acta seu Disputatio contra Fortunatum manichaeum*. Coincidência o nome de Fortunato, personagem da “Causa Secreta”?

45 O vídeo encontra-se no IPTV-USP, neste link: <http://www.iptv.usp.br/portal/video.a...>

46 50 *Contos*, op. cit., p. 155.

No conto alegórico *As Academias de Sião* assistimos a um expediente machadiano em que há uma troca de almas entre o rei Kalaphangko e Kinnara, a mais bela concubina de Sião. Além do parentesco com o caráter lendário oriental desta fábula, há uma direta alusão, aliás reiterada na obra machadiana, a Dante e à *Divina Comédia*. Enquanto os protagonistas do conto discutem se a alma é neutra ou se tem sexo, Kinnara convence o rei para que suas almas troquem de corpo por um prazo de seis meses. Acontece assim que a alma do rei:

Lépida e cintilante, deixou o seu vaso físico e penetrou no corpo de Kinnara, enquanto a desta se apoderava do despojo real. (...) Era a situação do Buoso e da cobra, segundo conta o velho Dante; mas vede aqui a minha audácia. O poeta manda calar Ovídio e Lucano, por achar que a sua metamorfose vale mais que a deles dois. Eu mando-os calar a todos três.⁴⁷

As personagens que trocam de sexo nas *Metamorfoses* de Ovídio são Tirésias, Hermafrodito, Ifi e Ceneo. Quanto a Lucano, Machado refere-se à *Farsália*, epopéia em que o poeta narra a história de dois soldados de Catão, Sabellus e Nasidius.

Voltando ao conto *O Alienista* e, se aceitarmos a concepção corrente pela qual cada escritor cria uma escritura com a sua própria individualidade, os seus arquétipos, a sua cultura e certa tendência ao autobiografismo, a preocupação de Machado para com o irresolúvel mistério da alma humana, no âmbito das moléstias cerebrais, poderia ser vista como uma sorte de autodefesa.

Machado sofria de epilepsia, à qual, durante séculos, foram atribuídas características psíquicas de anormalidade. Ele temia, provavelmente, suscitar atitudes de preconceito e portanto, exprimindo em chave irônica as próprias teorias sobre a Casa Verde, talvez realizasse uma catarse. Existe, entre os precon-

47 Ibidem, pp. 306-307.

ceitos que sobrevivem acerca da epilepsia, a opinião de que o epiléptico é caracterizado por uma específica personalidade mórbida. De fato, as crises de que ele padecia o expunham a riscos, frustrações, disforia e a um consequente isolamento social que poderiam justificar um estado de inquietude e de pavor. Além disso, sobressai neste conto emblemático o elemento literário, metáfora da loucura como *topos* peculiar das literaturas de língua portuguesa, desse universo mítico lusitano.

Em época muito antiga acreditava-se que a epilepsia fosse causada por forças externas. Hipócrates foi o primeiro que, com a obra *De morbo sacro*, classificou a epilepsia como uma doença, uma mudança ocorrida no cérebro. A doença, aliás, era devida a um estado de desequilíbrio dos quatro humores presentes no organismo. Gabriele Minervini, médico italiano quase contemporâneo de Machado, descreve os sintomas da epilepsia com ataques convulsivos e alega que: “(...) superato il parossismo son gl’infermi languidi e pallidi, rattristati per vergogna del loro male.”⁴⁸ (...). E Machado, efetivamente, escondia a epilepsia, chegava a censurar a palavra, tanto assim que na sua obra as personagens que se supõe sofrissem de crises epilépticas são descritas com termos eufemísticos. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* há um exemplo mais flagrante. Na primeira edição, ao descrever o sofrimento da personagem Virgília diante da morte do amante, Machado escreve: “Não digo que se carpisse; não digo que se deixasse rolar pelo chão, epiléptica...” nas sucessivas edições a palavra epiléptica será substituída por “convulsa”⁴⁹.

48 Gabriele Minervini, *Dell'epilessia*, Dal Stabilimento del Tramater, Napoli, 1847, p. 37.

49 Machado de Assis, *Obra Completa, Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994, p. 3.

A influência de fatores exógenos foi levantada pelo criminologista Cesare Lombroso. Famosos seus estudos e teorias que estabelecem uma relação entre as características físicas, fisiológicas e mentais dos indivíduos com comportamento criminal. Os estudos lombrosianos foram mundialmente divulgados e influenciaram também os teóricos brasileiros. Apesar de terem sido criticados e desmentidos, os conceitos teóricos de Lombroso exerceram grande influência sobre as concepções brasileiras do Direito Penal e da Criminologia durante as primeiras décadas de 1900. Num ensaio recente, a advogada Renata Rodrigues correlaciona a teoria do criminoso nato de Lombroso com o conto *O Alienista*.

Nos estudos sobre o criminoso nato, Cesare Lombroso elabora uma teoria de que também seleciona o enfermo mental e o criminoso, utilizando do método empírico. Já no enredo 'O Alienista', o personagem Simão Bacamarte, realiza um estudo sobre a loucura e para tanto coloca dentro da Casa Verde várias pessoas as quais diz serem acometidas por patologias psíquicas (...).⁵⁰

No conto machadiano há uma alusão a uma tatuagem que umas das personagens mostra em tom de ameaça: “Todo o seu dinheiro não há de durar mais de sete anos e um dia, tão certo como isto ser o *sino-salomão!* E mostrou o sino-salomão impresso no braço”.⁵¹

Ora, no artigo acima mencionado, Renata Rodrigues relata uma pista interessante a partir de Lombroso: “As características

50 Renata Rodrigues, *As faces do Positivismo Criminológico: O criminoso nato de Lombroso e a sua correlação com o conto “O Alienista” de Machado de Assis*. In: *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, XVI, n. 113, jun 2013. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=13301>. Acesso em 30 de março 2015.

51 *50 Contos*, op. cit., p. 51.

anímicas, segundo o autor, são: insensibilidade à dor, tendência à tatuagem, cinismo, vaidade, crueldade, falta de senso moral, preguiça excessiva, caráter impulsivo”.

A particularidade que aqui nos interessa é a “tendência à tatuagem”, por tratar-se de uma tatuagem muito especial. É um signo que mais uma vez dá a prova da profunda cultura de Machado. O signo de Salomão é um símbolo esotérico entre os mais antigos, acreditava-se tivesse poderes mágicos, cabalísticos. Encontra-se representado em pinturas rupestres pré-históricas, por exemplo, na Itália, em Val Camonica, nos Alpes centrais, na região da Lombardia, mas foi achado também na África, Índia e outros lugares. A figura mais antiga é de cerca de 6.500 anos atrás, encontra-se perto de Bucarest. Os celtas e depois os romanos utilizaram a imagem para decorar os mosaicos de ricas casas, templos sagrados em todas as províncias do Império. Hoje é, modernamente, o símbolo da tecla Comando da Apple Macintosh.

Outras citações em que se comparam situações de indecisão, como por exemplo a do boticário Crispim Soares em relação à fidelidade ao amigo Simão Bacamarte, pertencem ainda à cultura clássica. A expressão *sed victa Catoni*⁵² é parte da locução latina *victrix causa diis placuit, sed victa Catoni*, ou seja a causa vencedora agradou aos deuses, mas a vencida a Catão, e refere-se à fidelidade de Catão a Pompeu, quando este foi derrotado por César⁵³. Num outro momento o pobre boticário recebe uma proposta que o faz sentir como o “asno de Buridan”, no sentido que frente a uma hesitação se pode morrer. Conta o apólogo atribuído a Jean Buridan, filósofo francês do século XIV, o caso de um burro que, com muita

52 50 Contos, op. cit., p. 65.

53 Lucano, *Farsália*, I, 128.

fome, e incapaz de escolher entre dois fardos de feno, falece de inanição.

O Renascimento italiano também influenciou Machado. O *explicit* do conto *Teoria do Medalhão* faz direta menção ao Príncipe de Machiavelli: “Meia-noite? Entrás nos teus vinte e dois anos, meu peralta; estás definitivamente maior. Vamos dormir, que é tarde. Rumina bem o que te disse, meu filho. Guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o Príncipe de Machiavelli”.⁵⁴

O maior indício é evidentemente o final, todavia, a temática do conto em seu todo reflete o conteúdo da obra italiana. Considere-se o famoso aforisma: “Il fine giustifica i mezzi”, que derivaria do trecho de Machiavelli: “... “e nelle azioni di tutti li uomini, e massime de’ principi, dove non è iudizio da reclamare, si guarda al fine.”⁵⁵

O *Príncipe* é a obra mais conhecida de Machiavelli, mas Machado talvez conhecesse também a obra teatral do escritor florentino. Observemos a passagem do conto em que Machado comenta a infertilidade de Dona Evarista: “D. Evarista mentiu às esperanças do Dr. Bacamarte, não lhe deu filhos robustos nem mofinos. (...) o nosso médico esperou três anos, depois quatro, depois cinco. Ao cabo desse tempo fez um estudo profundo da matéria (...) e acabou por aconselhar à mulher um régimen alimentício especial”⁵⁶

O regime alimentício especial teria faculdades fecundativas, assim como a planta da mandrágora, que acreditava-se ter poderes mágicos e servir como tratamento contra a infertilidade.

54 50 Contos, op. cit., p. 90.

55 Giuseppe Fumagalli, *Chi l’ha detto?*, Hoepli, Milano, 1921, p. 478.

56 50 Contos, cit., p. 39.

La Mandragola é o título de uma peça teatral de Machiavelli, encenada pela primeira vez em Florença, em 1519. Na ficção teatral o jovem falso médico Calímaco faz ingerir a dona Lucrecia, para que ela possa ter um filho, uma poção feita à base da planta mágica.

No Brasil da época de Machado, e principalmente graças à sua obra, a cultura literária já havia lançado as bases para uma conciliação entre a literatura clássica, o mundo ocidental e a cor local. O País estava atravessando um processo de mudança, de transformação política, social e cultural. Em ensaio crítico de 1873, *Instinto de Nacionalidade*, Machado analisa a produção literária nacional e reflete sobre a oportunidade de uma ligação entre a presença de certa cor local e a cultura universal.

Literariamente, Machado de Assis propõe temas e mitos como os do herói-prometeu ou do amor-fatalidade, valendo-se de situações universais, como o triângulo amoroso marido-mulher-amante. Ao longo do século XIX, o matrimônio é tratado principalmente sob o aspecto da respeitabilidade da mulher ou da traição, esta última indagada em suas facetas cômicas ou trágicas e em suas soluções extremas, o duelo ou a morte. Neste quadro insere-se o conto *A cartomante*, que se abre com uma bela imagem shakespeariana: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia.”⁵⁷, e se conclui tragicamente. Um *explicit* pouco comum entre as histórias burguesas e conjugais de Machado, que são sempre histórias isentas de rudeza e ricas de argúcia, *humour* e velada sensualidade. Há temas que apresentam uma marcada intratextualidade e remetem ao conceito de obra aberta, a partir do livro de Umberto Eco, *Opera Aperta*. Pode-se dizer que a obra de Eco suscitou várias

57 50 *Contos*, cit., p. 351.

reações. Traduzida em oito línguas: “Em diferentes países suscitou reações e interesses divergentes conforme a situação cultural local. Em alguns países com situações políticas incandescentes, como no Brasil de 1968, a ideia de abertura foi lida num sentido muito amplo, como transparente alegoria de um projeto revolucionário (...)”⁵⁸

Na ótica de “obra aberta”, podemos observar com o cuidado que a leitura dos contos sugere, ulteriores exemplos de confronto e de análise hermenêutica. A matéria de estudo que a pena de Machado oferece expande-se como as ondas do mar. A intratextualidade como a intertextualidade não sempre estão na superfície, é preciso ir ao substrato. É preciso interpretar paráfrases, citações, paródias, metáforas, referências.

Em *A cartomante* algumas expressões foram escritas por Machado em italiano. A própria cartomante é italiana e se despede de Camilo, ao dar a notícia sibilina de que tudo em seu amor se resolveria, dizendo-lhe: “... vá, *ragazzo innamorato*”.

Camilo e Rita chegaram ao amor, e ele nunca soube como: “A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela, era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. ‘*Odor di femmina*’: eis o que ele aspirava nela, (...)”⁵⁹

Odor di femmina (Ato I, scena IV) é alusão à ópera *Don Giovanni ou O Libertino Punido*, com música de Mozart e libreto de Lorenzo da Ponte. A estreia da obra ocorreu no teatro de Praga, em 29 de outubro de 1787. Um dado curioso: Camilo e Rita tinham quatro anos de diferença de idade, ela mais velha que ele, como Machado e Carolina!

58 [https://books.google.it/books?id=l6U6f-Cc0M8C&pg=PT1&lpg=P-Tacesso 03/04/2015](https://books.google.it/books?id=l6U6f-Cc0M8C&pg=PT1&lpg=P-Tacesso%2003/04/2015) (trad. nossa).

59 *50 Contos*, cit., p. 353.

Uma anotação intratextual, no plano psicológico, encontra-se perante os escrúpulos de Camilo em relação ao amigo Vilela e os do enfermeiro, no conto homônimo, em relação à herança que lhe deixara o coronel, por ele assassinado num *raptus* de impaciência e de defesa. Em ambas as personagens, com o progredir dos eventos, os escrúpulos e o peso de consciência diminuem até desaparecer. Quanto a Camilo: “Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, (...)”⁶⁰

Assim, o enfermeiro Procópio justifica-se perante o delito do coronel: “Crime ou luta? Realmente, foi uma luta em que eu, atacado, defendi-me, e na defesa... Foi uma luta desgraçada, uma fatalidade”.⁶¹

Machado cita expressões científicas e bíblicas. No primeiro caso o alienista manifesta sinceridade no dizer, em certa ocasião, que o mérito na cura: “foi a simples *vis medicatrix* da natureza”, sendo o mote *vis medicatrix naturae* uma tradução latina do grego, atribuído a Hipócrates, lema que resumia um dos princípios da medicina hipocrática conforme o qual a natureza tinha poder curativo. Logo em seguida fala-se na Versão dos Setenta ou Septuaginta, nome da tradução da Bíblia hebraica para o grego realizada por setenta e dois rabinos entre o terceiro e o primeiro século a. C. em Alexandria.

Há referências bíblicas em muitos outros contos. No conto *O Empréstimo*, além do citado jogo de almas opostas, assistimos à queda da alma do protagonista Custódio: “A alma de Custódio caiu de bruços. Subira pela escada de Jacó até o céu; (...)”⁶²

60 Ibidem, pp. 353-354.

61 Ibidem, p. 324.

62 Ibidem, p. 141.

A Escada de Jacó é mencionada na Bíblia, foi imaginada pelo patriarca Jacob num sonho como meio usado pelos anjos para subir e descer do céu⁶³. Machado contemporaneamente cita lugares e personagens famosos: Villa Torlonia, a Galeria Hamilton, a cidade de Birmingham, o filósofo Carlyle, o ministro Talleyrand, Pitágoras, Séneca etc. Tarefa árdua seria evidenciar os detalhes de tantas fontes na totalidade dos contos. Como observa Élide Valarini Oliver “No caso de Machado, (...) sabemos que a biblioteca imaginária é imensa, tão incomensurável como a biblioteca de Babel”⁶⁴.

No conto *Viver*, imaginando uma conversa entre Ahasverus, o judeu errante, e Prometeu, herói da mitologia grega que tinha o dom da imortalidade, Machado alude ao filósofo renascentista Tommaso Campanella e faz dizer a Ahasverus: “O que tu me contas é ainda melhor que o sonho de Campanella. Na cidade deste havia delitos e enfermidades; a tua exclui todas as lesões morais e físicas. O Senhor te ouça! Mas deixa-me ir morrer”⁶⁵.

O sonho de Campanella é um ideal de utopia que hipotisa sociedades supostamente perfeitas, baseadas em princípios de igualdade. A sua obra mais conhecida é *A Cidade do Sol*.

O teatro, a ópera, a música foram outras fontes de inspiração para Machado. No conto *A desejada das gentes*, um dos personagens escuta num teatro uma conversa a respeito da bela Quintília: “Mas um dia, no antigo Teatro Provisório, entre dois atos dos Puritanos, estando eu num corredor, ouvi um grupo de moços que falavam dela, como de uma fortaleza

63 Gênesis 28, 11-19.

64 Élide Valarini Oliver, ... *Num momento de simpatia. A conjugação de temperamentos em Machado de Assis*, in Machado de Assis e a Crítica Internacional, Editora UNESP, São Paulo, 2009, p. 155.

65 Machado de Assis, *Obra Completa*, cit., II vol., p. 6.

inexpugnável”⁶⁶. Efetivamente há notícia de que “... nel Teatro Provisorio di Rio de Janeiro (...) I Puritani, denominato anche “Os cavaleiros” di Bellini...”⁶⁷ foi representado em 1852.

Em dois contos, *Um homem célebre* e em *Pai contra mãe*, o Cotidiano e o Universal se conjugam com evidência. No primeiro conto há uma clara alusão à situação política do país na época do Segundo Reinado, quando Machado faz menção à vitória dos conservadores. Num outro trecho assistimos a uma discussão entre o protagonista Pestana e seu editor, desta vez o assunto está ligado à questão da escravidão:

Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: *Pingos de sol*. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deviam ser, já de si, destinados à popularidade, – ou por alusão a algum sucesso do dia, – ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: *A lei de 28 de Setembro*, ou *Candongas não fazem festa*⁶⁸.

O segundo título, nas palavras do editor, não quer dizer nada, mas o primeiro é uma explícita referência à lei abolicionista sancionada pela Princesa Isabel e conhecida como Lei do Ventre Livre. Pestana era um compositor de polcas, mas o seu sonho era o de pertencer à família de compositores clássicos, de muitos dos quais guardava retratos nos fundos da casa.

Em relação, especificamente, ao tema da escravidão, um dos contos mais emblemáticos e entre os mais irônicos e sarcásticos, é *Pai contra Mãe*, em que, pelo viés do paradoxo, Machado expõe a sua ideologia antiescravista. Um ofício da época era capturar escravos fugidos e a isso se dedica Cândido

66 50 *Contos*, cit., p. 410.

67 Antonio J. S. Mottin e Enzo Casolino, *Italianos no Brasil: contribuições na literatura e nas ciências: séculos XIX e XX*, EDIPUCRS, Porto Alegre, 1999, p. 200.

68 50 *Contos*, cit., pp. 420-421.

Neves, que trava uma luta com Arminda, a “mulata fujona”, para entregá-la ao senhor. A simbologia dos nomes próprios: Arminda, nome germânico, que significa guerreira, e Cândido, alvo, branco, puro, com o reforçativo Neves, candura e ao mesmo tempo frieza, na verdade revela caracteres opostos. Ela, grávida, submissa e implorante, acaba vencida e perde a criança que espera; ele, egoísta, sem determinação para o trabalho, com o dinheiro que recebe, salva seu filho da roda. Vale ressaltar que o nome remete ao *Cândido*, a obra mais conhecida de Voltaire, na qual, em situações e momentos históricos diferentes, o escritor francês também expõe em maneira satírica suas críticas à condição político-social da época, às violações praticadas contra as classes mais pobres. Há cenas em que prisioneiros de guerra são transformados em escravos por ricos senhores ou proprietários de terras. As fontes de Machado são as mais variadas, mas é com grande harmonia entre a matéria narrada e a linguagem que ele descreve casos, refere fatos insólitos e antecipadamente surrealistas, funde cenas de vida cotidiana ou de pura fantasia, notas de costume e caracteres (paradigmático o do escrívão Coimbra, do homônimo conto, que não acreditava senão na loteria e para tentar a sorte cedia a qualquer superstição, assim como ao “mito maligno” do jogo do loto cede Fazio degli Agli, o protagonista da *Novella prima* do Padre Cesari e a rica galeria de retratos do *Paese di Cuccagna* da escritora Matilde Serao, romance publicado em folhetins no diário “il Mattino” de Nápoles e em 1891, em livro, em Milão).

O *feuilleton* foi mais uma prática comum às literaturas ocidentais. Surgiu na França no início do século XIX, junto ao nascimento da imprensa. Importado para o Brasil, teve enorme sucesso na segunda metade do século XIX. Deste meio também se serviu Machado, onde nos deixou as primeiras gloriosas páginas de suas histórias imortais.

Machado de Assis em esperanto

José Leite Jr.⁶⁹

Universidade Federal do Ceará

*Ao Prof. Paulo Amorim Cardoso, nos 50
anos do Curso de Esperanto da UFC.*

Se a tradução já é tema que suscita dúvidas e debates, certamente a tradução numa língua planejada deve acentuar a polêmica. Pode parecer extravagante a ideia de que uma língua que nasceu como projeto possa ter um mínimo de naturalidade para a tradução, sobretudo quando se trata da complexidade do texto literário. No caso do esperanto, porém, sobram razões para crer que a tradução, inclusive de textos literários, não só é possível como também inerente ao seu desenvolvimento. É o que será apresentado neste trabalho, em que coloco em relevo aspectos quantitativos da tradução para o esperanto de textos de Machado de Assis.

O esperanto apareceu nos tempos do Machado de Assis realista. Embora suas crônicas para a *Gazeta de Notícias* (1881 a 1897), coincidam por dez anos com o momento inaugural do esperanto, o assunto não ganhou pauta em seus escritos jornalistas.

69 Jozefo Lejê na comunidade esperantista.

Um final de século cheio de novidades, invenções e descobertas não poderia ser mais propício para o aparecimento de uma língua planejada. De fato, ela veio a público em 1887. Era uma brochura sem maiores adornos tipográficos, de 42 páginas, em cuja capa se lia, em russo, *Língua Internacional do Dr. Esperanto*. Prudente, o autor do projeto linguístico, o jovem médico oftalmologista Lazaro Ludoviko Zamenhof⁷⁰, não expôs o verdadeiro nome na capa, mas o pseudônimo Dr. Esperanto⁷¹ (Dr. Esperançoso). Em pouco tempo, o pseudônimo tomou o lugar da Lingvo Internacia (Língua Internacional). O pseudônimo explica por que os esperantistas insistem na escrita *Esperanto*, com inicial maiúscula.

Dois anos após essa publicação em russo, apareceriam traduções em polonês, alemão, francês, inglês e hebraico da obra que ficou conhecida como *Unua Libro* (Primeiro Livro). O projeto ganhou adeptos, certamente simpáticos não só às características linguísticas do esperanto, mas também à sua “ideia interna”, expressão usada por Zamenhof (2001, p. 85) para se referir ao propósito pacifista subjacente: “fundamento neutro⁷² da língua para que desapareçam os muros entre os

70 O autor nasceu em família judia na cidade polonesa de Bialistoque, em 15 de dezembro de 1859.

71 ESPER- (raiz de esperança) -ANT- (particípio ativo) -O (marca do substantivo): aquele/a que tem esperança, esperançoso/a.

72 A noção de neutralidade proposta por Zamenhof, para usar uma analogia, lembra o princípio da alavanca de Arquimedes (287 a 212 a.C.), segundo o qual corpos de massas desiguais podem ser equilibrados, dependendo do ponto de apoio da haste em cujas extremidades se encontrem. Ou seja, não sendo o esperanto um espaço de disputa da hegemonia linguística, acabaria funcionando como um equacionador de desigualdades linguísticas.

povos e se estabeleça entre as pessoas a consciência de que cada um deve ver o próximo somente como pessoa e irmão.”⁷³

O fato é que, em 1905, portanto dezoito anos depois do livro inaugural, ocorreria o I Congresso Internacional, em Boulogne-sur-Mer, reunindo 688 entusiastas⁷⁴ vindos de vinte países. Em clima de entusiasmo “pentecostal”, experimentava-se uma conversação coletiva de falantes de línguas diversas sem necessidade de intermediação. Fundava-se, assim, uma curiosa tradição do movimento liderado pela discreta figura de Zamenhof: simplesmente não há intérpretes nos congressos esperantistas, inclusive no mais recente, o centésimo, ocorrido em Lille, França, de 25 de julho a 1.º de agosto de 2015.

No entanto, nem todos são pacifistas. A ideia de uma cultura internacionalista soa como *falta de cultura* para quem entende cultura como um produto nacional. Muitas vezes, a desinformação, não só sobre o esperanto, mas sobre a ciência da língua de um modo geral, chega a surpreender. Há quem diga que o esperanto não passa de um código artificial, algo sem cultura própria. Alguns usam formas verbais do pretérito na referência ao esperanto, pois o julgam uma língua morta. A proposta de língua auxiliar para os diversos povos acaba confundindo-se, e mesmo invertendo-se, na figura caricata de uma pretensa hegemonia linguística internacional.

Em sua biografia sobre Zamenhof, o suíço Edmond Privat (2001, p 40), refletindo sobre o insucesso do volapuke e a oportuna alternativa do esperanto, é taxativo: “Uma língua

73 “neŭtrala lingva fundamento forigi la murojn inter la gentoj kaj alku-
timigadi la homojn, ke ĉiu el ili vidu en sia proksimulo nur homon
kaj fraton.” (Tradução minha, assim como todas deste artigo.)

74 A lista de todos os congressos está na página da UEA: <http://www.uea.org/kongresoj/listo>

deve realmente ser internacional e viva, e não fabricada artificialmente.”⁷⁵ Ora, uma coisa é dizer que toda língua humana é artificial, seja planejada ou não, mas outra coisa é o artifício exacerbado, cerebrino, portanto incapaz de sobreviver à prova do uso, no batismo da vida social. Nesse sentido, o esperanto é tão artificial como a língua portuguesa, o iídiche, o alemão, libras ou braille. Ninguém duvida de que a ciência também seja artificial, mas a inseminação artificial torna a criança artificial? Claro que não.

Enfim, língua é criação humana, mais ou menos consciente. Essencialmente identitária, a língua pode ser regional, nacional ou internacional (VARANKIN, 1929) (LAPENNA, 1954). Isso depende somente da comunidade que a compartilha. Existem línguas nacionais usadas hegemonicamente em situação internacional, como o castelhano de Madri, o francês parisiense, o inglês norte-americano, o português brasileiro. Também há línguas planejadas especialmente para esse propósito, como o esperanto, o ido, o latino sine flexione, o novial, o volapuke, dentre outras, que não têm propósito hegemônico. Mas seja local, regional ou internacional, toda língua é, num grau maior ou menor, planejada, já que não se fala ou se escreve do mesmo modo em todas as circunstâncias da vida social. O brasileiro não passa doze anos “aprendendo português” na escola senão por um motivo: o planejamento linguístico, firmemente assentado no artigo 13 da Constituição Federal. Enfim, a política linguística será tão mais evidente quanto mais complexo for o cenário das relações humanas.

Das línguas propostas especificamente para a comunicação internacional, o esperanto é a única efetivamen-

75 “Lingvo devas ja esti internacia kaj vivanta, ne arte fabrikita.” (Tradução do articulista.)

te em uso, que sobreviveu à morte de seu idealizador (BARANDOVSKÁ-FRANK, 1995, p. 3-16). Não se trata de língua morta. Estruturada a partir de dezesseis regras gramaticais fundamentais, dotada de uma escrita fonêmica (28 caracteres), a língua iniciada por Zamenhof vem evoluindo, tem arcaísmos, neologismos, terminologias, jargões, palavrões, hipocorísticos, tudo compartilhado por pessoas absolutamente normais. Os falantes do esperanto têm organizações internacionais, como a Akademio de Esperanto (Academia do Esperanto), a Universala Esperanto-Asocio (Associação Mundial do Esperanto), Sennacieca Asocio Tutmonda (Associação Mundial Apátrida), Brazila Esperanto-Ligo (Liga Brasileira de Esperanto), Pasporta Servo (Serviço de Passaporte, uma rede social turística com cerca de 2.000 endereços no mundo todo).

A história vai flagrar o esperanto em várias situações. Na Primeira Guerra Mundial, foi usado na Suíça de forma humanitária, na correspondência entre pessoas de países em conflito. Esteve na organização do movimento operário europeu até a ascensão do nazismo. Estampou jornais revolucionários na Guerra Civil Espanhola, sobretudo entre anarquistas. Foi reconhecido pela Unesco em 1954, sendo recomendado para apreciação pelos Estados membros da ONU. É uma das línguas de trabalho da imprensa oficial chinesa (Ĉina Radio Internacia). É língua cultivada por organizações religiosas como Oomoto (Japão), Bahai (Oriente Médio), Federação Espírita Brasileira, dentre outras. É oficializado como língua literária pelo Pen Club. É uma das línguas do serviço de tradução do Google. Pode ser usado na configuração do sistema operacional Linux. Adaptou-se, por razões óbvias, à contemporaneidade e à cultura de redes.

O caráter cultural (internacionalista) do esperanto é assim sintetizado pela linguista Maria Nazaré Laroca (2009, p. 83):

Durante todos esses cento e vinte e dois anos de existência da língua, floresceu uma rica literatura em Esperanto com centenas de obras originais e traduzidas. Em 1993, essa tradição literária foi reconhecida pelo Clube Internacional PEN de Escritores, que aceitou a filial de Esperanto em seu 60.º Congresso, em setembro de 1993. Há mais de 50.000 títulos de caráter literário, científico e religioso escritos em Esperanto. Pode-se ler sobre qualquer assunto: literatura, psicanálise, política, filosofia, sociologia, linguística, história, humor, comportamento, moda, turismo, astrologia, esoterismo, educação, engenharia, televisão, cinema, artes, etc.

Desde a proposta da chamada Língua Internacional, em 1887, a literatura nessa língua planejada passou a ser dividida em original e traduzita. O exemplo vem do próprio Zamenhof, que escreveu no original como fez traduções. São originais seus ensaios, sua obra poética e oratória. Foi também um dedicado tradutor. Eis alguns exemplos: *La batalo de l' vivo*, de Charles Dickens (1891), *Hamleto*, de William Shakespeare (1894), *La revizoro*, comédia de Gogol (1907), *La rabistoj*, de Friedrich Schiller (1907), *Ifigenio en Taŭrido*, de Johann Wolfgang von Goethe (1907), *Biblio: Malnova Testamento* (1917).

O interesse pela tradução, ao lado das produções originais, explica-se pela própria natureza do esperanto, que se propõe como língua antibabel. E não se trata aqui de uma padronização. A internacionalidade do esperanto é dialética, uma vez que assimila as particularidades nacionais e regionais e as projeta para uma comunidade planetária. Com a prática da tradução, amplia-se e diversifica-se o vocabulário do esperanto, que deve espelhar um léxico internacionalmente compartilhado. Sendo literária, a tradução representa um campo desafiador para experiências estilísticas.

O francês Gaston Waringhien, autor de vasta obra linguística e grande ativista do movimento esperantista, assim declarou, a respeito da importância tradução para o esperanto: “um – possivelmente o principal – papel da literatura em esperanto é se tornar como que o museu de todas as obras-primas nacionais”⁷⁶

Eis um exemplo dessa função intercultural em publicação recente da China, país com forte tradição e investimento no esperanto:

Coidealistas chineses sempre se empenhando para a prosperidade da cultura esperantista, inserem continuamente nesse museu “obras-primas” da literatura chinesa com versão em esperanto e quiçá fazem esse museu mais ricamente brilhante pelas gemas, que são a cristalização da longa história da civilização chinesa.

Eis que, após a publicação da monumental obra-prima da literatura chinesa “Sonho da Casa Rubra” em três volumes, a Editora de Esperanto da China publicou “Contos da China Antiga” com 544 páginas. (CHENGTAI, 2005)⁷⁷

Mas há quem creia ser intradutível o texto literário, sobretudo o texto poético. Essa visão é contestada pelo escritor e tradutor escocês William Auld (1964, p. 1386), um dos mais notáveis nomes da literatura esperantista, segundo o qual “a frase *poesia é intradutível* é um desses frequentes clichês

76 “unu – eble la precipa – rolo de la Esperanta literaturo estas fariĝi kvazaŭ la muzeo de ĉiuj naciaj ĉefverkoj.” (Tradução do articulista.)

77 Ĉinaj samideanoj ĉiam klopodas por la prospero de la Esperanta kulturo, metas senĉese en tiun muzeon “ĉefverkojn” el la ĉina literaturo en la Esperanta versio kaj dezire faras tiun muzeon pli brilante bunta per gemoj, kiuj estas kristalaĵo de la longhistoria ĉina civilizacio. Jen post la eldonado de la monumenta ĉefverko en la ĉina literaturo “Ruĝdoma Songô” en tri volumoj la Ĉina Esperanto-Eldonejo eldonis “Noveloj el Antikva Ĉinio” kun 544 paĝoj.

(...) que as pessoas ficam repetindo como se tivesse algum sentido.”⁷⁸

Para Auld, o ceticismo sobre a tradutibilidade do texto literário se explica, em parte, pela má qualidade de certas traduções. Para ele, no mesmo ensaio, são essenciais duas qualidades para a tradução poética: verdadeiro bilinguismo e habilidade poética. Em relação à tradução para o esperanto, Auld aponta qualidades inerentes ao idioma que favoreceriam a tradução: “sua flexibilidade, sua exatidão semântica em combinação com uma sutileza de construção da palavra, sua adaptabilidade a diversos ritmos e sua riqueza de rimas (...)”⁷⁹

Auld, continuando sua argumentação, insiste na premissa do bilinguismo, afirmando que a tradução entre duas línguas nacionais dificilmente supera as marcas da língua nativa do tradutor (grifos originais):

Mas eu devo mencionar a mais importante delas [características do esperanto], no contexto que acabo de adentrar: diferentemente de quase todas as traduções de uma língua nacional para outra, onde o tradutor traduz *para* sua língua nativa a partir de uma língua que ele conhece menos intimamente, traduções em esperanto são normalmente feitas *da* língua nativa (...) para uma língua que ele conhece com a mesma intimidade. Uma mente objetiva (...) vai acabar concordando que aí está uma diferença notável. O tradutor em esperanto é (quase que único) *verdadeiramente bilíngue*.⁸⁰

78 “(...) la frazo poezio estas netradukebla estas unu el tiuj tro oftaj kliŝoj, kiuj ne signifas tion, kio supraĵe ŝajnas, sed kiujn oni citadas kvazaŭ tiun signifon ili fakte havus.” (Tradução do articulista.)

79 “ĝia fleksebleco, ĝia semantika ekzakteco en kombino kun subtileco de vortkonstruado, ĝia adaptebleco al diversaj ritmoj kaj ĝia riĉeco je rimoj (...)” (Tradução do articulista.)

80 “Sed mi devas mencii la plej gravan el ili, en la kunteksto de kiu mi ekiris: malsimile al preskaŭ ĉiuj tradukoj el unu nacilingvo en alian,

A tradução do texto literário certamente é a que mais cuidados exige. Não seria diferente com o esperanto, mesmo que se admitam as vantagens apontadas com entusiasmo por um de seus mais representativos defensores. A propósito, o escritor, tradutor e crítico chinês Shijun (2015), conhecido no mundo esperantista como Laŭlum, aponta sete problemas de tradução literária que devem ser enfrentados na tradução do texto literário para o esperanto:

- a. Contraste entre facilidade de aprendizagem e necessidade de um amplo vocabulário [para o texto literário]
- b. Como espelhar a cambiância das linguagens de diversas nações?
- c. Os arcaísmos
- ê. Os dialetos, gírias e jargões
- d. Os jogos de palavra
- e. As fraseologias
- f. Fidelidade às formas ⁸¹

Por outro lado, o próprio Shijun (2015) aponta as competências do esperanto, justamente para a difícil tradução do texto literário:

kie la tradukanto tradukas *en* sian denaskan lingvon el lingvo, kiun li konas malpli intime, esperantaj tradukoj estas ordinare farataj *el* la denaska lingvo (kies nuancojn la tradukanto indiĝene komprenas) en lingvon, kiun li same intime konas. Iu ajn objektiva menso konsentos, ke tio estas grava diferenco. La esperanta tradukanto estas (preskaŭ unike) *vere dulingva*.” (Tradução do articulista.)

- 81 a. Kontraŭdiro inter la facillernebleco kaj bezono de granda vortaro / b. Kiel speguli la buntecon de la lingvaĵoj diversnaciaj? / c. La arkaismoj / ê. La dialektoj, slangoj kaj ĵargonoj / d. La vortludoj / e. La frazeologiaĵoj / f. Fideleco al la formoj (Tradução deste articulista.)

- a. Gramática simples e racional
- b. Belo sistema fônico
- c. Livre disposição de palavras na frase
- ê. Estilo internacional ⁸²

A quarta qualidade acima também pode ser relacionada com as particularidades estilísticas do esperanto. É o que afirma Edmond Privat (2001, p. 43), para quem o texto literário em esperanto deve exprimir com verossimilhança as nuances da comunicação humana:

Sob natural controle e coerção o esperanto teve necessariamente que se amoldar a todas as exigências dos sentimentos, sem os quais as pessoas não são pessoas, mas apenas máquinas intelectivas. E isso é a mais internacional parte da língua, muito mais que sua gramática regular e até que seu vocabulário romano-germânico.⁸³

Para exemplificar o que Privat entende como representação linguística dos sentimentos humanos, separo aqui um trecho da pesquisa de Laroça (2009, p. 139) sobre a categoria do aspecto no esperanto:

O operador aspectual inceptivo *ek-* promove o sentido aspectual inceptivo de *ekfajfas* (começa a assobiar). A atelicidade do verbo *fajfi* (assobiar) combinada com o sufixo de tempo presente – assegura a imperfectividade da forma verbal *ekfajfas*. Assim, temos o aspecto imperfectivo inceptivo: *ekfajfas* – começa a assobiar.

A mesma autora (LAROÇA, 2009, 139) ilustra a estilística aspectual do prefixo *ek-*, ordinariamente de valor incoativo, numa tradução de Machado de Assis feita por Paulo Sérgio

82 a. Simpla kaj racia gramatiko / b. Bela sonsistemo / c. Libera vortordo / ê. Internacia stilo

83 Sub natura kontrolado kaj limigo Esperanto devis fatale fleksiĝi al ĉiuj postuloj de la sentoj, sen kiuj homoj ne estus homoj, sed nur intelektaj maŝinoj. Kaj tio estas la plej internacia parto de la lingvo, multe pli ol ĝia regula gramatiko kaj eĉ ol ĝia roman-germana vortaro.

Viana, a quem se deve a maior parte da tradução de Machado para o esperanto:

(106) Inácio ektremis, kiam li aŭdis la kriojn de la advokathelpanto, ricevis la teleron al li donitan kaj ekmanĝis sub tempesto da finomoj [...] (N13, p. 41)

(“Inácio estremeceu, ouvindo os gritos do solicitador, recebeu o prato que este lhe apresentava e tratou de comer, debaixo de uma trovoada de nomes [palavrões] [...]”) (ASSIS: 2005, p. 107)⁸⁴

Voltando ao tempo de Machado de Assis, sabe-se que a primeira referência impressa ao esperanto, em jornal brasileiro, saiu em O País [O Paiz], em 1898. Aparece a reprodução de *Patro Nia* (*Pai Nosso*), único texto do *Novo Testamento* traduzido por Zamenhof. O *Pai Nosso*, também chamado de *Oração Dominical*, aparece na página 19 do primeiro livro do esperanto (1887). Quem assinava a nota jornalística era Artur Azevedo, que menciona Jácome Martins Baggi de Araújo, tido como o primeiro esperantista brasileiro. Em seu texto, Artur Azevedo (1898, p. 2) vê o esperanto com simpatia, contrastando-o com o volapuque: “um idioma internacional muito mais aceitável, muito menos complicado que o célebre volapuque, em que de balde pretendi meter o dente”. Dentre os simpatizantes do esperanto, Artur Azevedo cita Tolstói, Max Müller e Henry Phillips.

Tendo surgido antes do esperanto, o volapuque, língua criada em 1879 pelo religioso alemão Johann Martin Schleyer com propósitos semelhantes ao que alguns anos depois proporia Zamenhof, teve adeptos inclusive no Brasil. Um deles foi nada menos que o crítico literário cearense Araripe Jr. (1866), um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Em dois

84 Trecho extraído de *Brakoj* (*Uns braços*), um dos contos da antologia *La divenistino kaj aliaj rakontoj* (*A cartomante e outros contos*) traduzida por Paulo Sérgio Viana.

artigos, um de 13 de fevereiro e outro de 20 de março de 1886 (portanto antes do surgimento do esperanto), Araripe Jr. mostra-se até entusiasmado com o projeto: “O volapuque surge, portanto, do cérebro de um sábio moderno, como Minerva do cérebro de Júpiter.” Os mencionados artigos não são, entretanto, panfletários. Neles o crítico faz prudentes avaliações interlinguísticas (*avant la lettre*), alude a tentativas frustradas de projetos anteriores e afere o potencial científico dessa proposta de língua internacional. Embora confesse que chegou a se sentir um adepto da nova língua, acaba por hesitar sobre seu sucesso, não por seu propósito humanístico, mas por sentir falta do que chamou de *elasticidade*.⁸⁵

Se Machado não chegou a gastar sua pena com o esperanto, não deixou de picar o volapuque, que tomou algum tempo do confrade Alencar Araripe. A língua planejada de Schleyer não escapou a Machado de Assis (1994), nem tanto pelo inerente teor linguístico, mas pela oportunidade de adornar sua crônica, num recado remetido ao pedantismo de então:

Antes do último neologismo do Sr. Castro Lopes, tinha eu suspeita, nunca revelada, de que o fim secreto do nosso eminente latinista era pôr-lhe a falar volapuk. Não vai nisto o menor desrespeito à memória de Cícero nem de Horácio, menos ainda ao seu competente intérprete neste país. A suspeita vinha da obstinação com que o digno professor ia bater à porta latina, antes de saber se tínhamos em nossa própria casa a colher ou o garfo necessário às refeições. Essa teima podia explicar-se de dous modos: — ou desdém (não merecido) da língua portuguesa ou então o fim secreto a que me referi, e que muito bem se pode defender.

Ora, se Machado de Assis não descobriu o esperanto – e não pode ser cobrado por isso, óbvio –, a recíproca é outra.

85 Vale lembrar que a flexibilidade é consensual como característica do esperanto, nos exemplos dados de Privat, Auld e Laülum.

Está em esperanto, por exemplo, o *Teatro: kvar komedioj* (*Teatro: quatro comédias*), de 1958, em memória do cinquentenário do falecimento do autor. Responde pela edição a Liga Brasileira de Esperanto. O volume conta com apresentação de J. Paulo de Medeyros, da Academia de Letras do Rio de Janeiro. Nesse livro, *La protokolo* (O protocolo) tem tradução de M. Avaleza, *Ne konsultu kuraciston* (*Não consulte médico*), de A. Caetano Coutinho, *Preskaŭ ministro* (*Quase ministro*), de Henerik Kocher, e *Leciono pri botaniko* (*Lição de botânica*), de Débora do Amaral Malheiro⁸⁶.

Poemas, contos e romances machadianos também conheceram versão na língua de Zamenhof.

Dentre os poemas de Machado de Assis vertidos para o esperanto, os títulos *Neelirebla rezonrondo*, *Al Karolino*, *Iu kreito* (*Círculo vicioso*, *A Carolina* e *Uma criatura*) foram traduzidos pelo tcheco naturalizado brasileiro Francisco Valdomiro Lorenz⁸⁷, com edição da Fonto (Chapecó, SC), ocupando as páginas 111 a 113 do *Brazila antologio poezia* (Antologia poética brasileira), em edição de 1994. Outra antologia de poemas brasileiros foi publicada em 2007, intitulada *Brazila esperanta parnaso* (Parnaso brasileiro do esperanto), sob direção de Sylla Chaves e Neide Barros Rego. Nela constam as traduções *La blua muŝo* (*A mosca azul*), feita por Leopoldo Knoedt⁸⁸, *Al Karolina* (*A Carolina*), por Affonso Soares, e *Senelira cirklo* (*Círculo vicioso*), por Francisco Valdomiro Lorenz e Sylla

86 Com louvor, pois é a única mulher que encontrei na tradução esperantista da obra machadiana.

87 Nasceu em 1872, República Tcheca; faleceu em 1957 em Porto Alegre. Aprendeu volapuque antes e ido depois do esperanto. Autor do primeiro manual de esperanto para tchecos. Dominava várias línguas.

88 Knoet foi também tradutor de *Os lusíadas* e *Vidas secas*, dentre outras obras.

Chaves. No conjunto, evidenciam-se títulos canônicos, que não faltariam numa antologia de poemas machadianos.

O conto de Machado de Assis conheceu edição esperantista em 1953, com *Apologo* (“Um apólogo”), traduzido por Alcebiades Correia Pais, na *Antologio de brazilaj rakontoj* (*Antologia de contos brasileiros*), com 33 contos, ressaltando-se a curiosidade de não se repetirem nem os autores, nem os tradutores. A antologia tem apresentação de Barbosa Lima Sobrinho, então presidente da Academia Brasileira de Letras. Em 1997, a editora Fonto publicou *La alienisto* (“O alienista”), com tradução de Paulo Sérgio Viana. Em 2005, o título *La Divenistino kaj aliaj rakontoj* (*A cartomante e outros contos*), também com tradução de Paulo Sérgio Viana, recebeu edição da Oportuno. Além do conto que aparece no título da antologia, constam mais quatro: *Kokomeso* (“Missa do galão”), *Brakoj* (“Uns braços”), *Rakonto pri vergo* (“O caso da vara”) e *Rakonto pri lernejo* (“Conto de escola”). Todos os contos mencionados receberam notas de rodapé ou de fim com referências a locais do Rio de Janeiro, dados históricos e culturais, contemplando sobretudo os leitores estrangeiros. Em 2011, com o empenho do mesmo tradutor, desta vez em parceria com Francisco Stefano Wechsler, foi editada outra seleção de contos, com o título *La sekreta kaŭzo kaj aliaj rakontoj* (*A causa secreta e outros contos*), pela Wechsler Editora de Livros. Francisco Stefano Wechsler respondeu pela tradução de *La sekreta kaŭzo* (“A causa secreta”), *La spegulo* (“O espelho”), *Unu fama homo* (“Um homem célebre”), *Pilado kaj Oresto* (“Pílades e Orestes”), *Makulu vin dike!* (“Suje-se gordo!”) e *Patro kontraŭ patrino* (“Pai contra mãe”); e a Paulo Sérgio Viana coube traduzir *Miss Dollar* (“Miss Dollar”), *Turka pantoflo* (“A chinela turca”) e *Kiel oni inventis almanakojn* (“Como se inventaram os almanaques”).

Quanto ao romance, os dados consultados⁸⁹ indicam *Dom Casmurro* como o primeiro a ser traduzido, convertido ao esperanto por Carlos Domingues (193?). Em 2006, foi publicada a tradução *Postmortaj rememoroj de Brás Cubas* (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) e, em 2007, outra versão de *Dom Casmurro*, ambas as traduções assinadas por Paulo Sérgio Viana, igualmente com edição da Oportuno.

Para os limites e os propósitos desta apreciação, não cabe uma aferição da qualidade das mencionadas traduções. Aceita a abordagem quantitativa dessas, posso inferir que, como regra geral, houve uma reiteração antológica da obra machadiana. Trata-se de títulos frequentes nas antologias e listas escolares e também nas traduções para as poucas línguas nacionais em que o nosso maior expoente literário foi contemplado. Machado, lamentavelmente, ainda é um ilustre desconhecido fora de nossas fronteiras. Tudo isso acaba mesmo confirmando o desafio levantado por Gaston Waringhien, segundo o qual seria tarefa cultural prioritária do esperanto servir de ponte para a construção de um museu de todas as obras-primas de todas as nações. Pelo visto, esse propósito vem sendo assumido discretamente pelos tradutores de esperanto brasileiros. Quanto ao valor dessa lavra beneditina, bastaria citar o teatro machadiano, que, salvo melhor juízo, só tem tradução na língua de Zamenhof.

89 Não tive acesso ao livro, mas consta o título e a tradução na página 158 do já mencionado *Teatro*.

REFERÊNCIAS

ARARIPE JR. Tristão de Alencar. O volapuque. *A Semana*, Rio de Janeiro, a. 2, v. 2. n. 63, p. 90-91, 13 fev./ 20 mar. 1886.

ASSIS, Machado de. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 [1888-1889]. v. 3.

AULD, William. Pri la tradukado de poezio. *Heroldo de Esperanto*, Bélgica, a. 40, n. 16-8 [1386-1388], out-nov. 1964.

AZEVEDO, Artur. Palestra. *O País [O Paiz]*, Rio de Janeiro, p. 2, 12 abr. 1898.

BARANDOVSKÁ-FRANK, Vera. *Enkonduka lernolibro de interlingvistiko*. Sibiu-Hermannstadt: Editura Universitatii, 1995.

CHENGTAI, Shi. Gemoj en la verda mondo. El Popola Ĉinio. Disp. em: <<http://www.espero.com.cn/old/epch/05e/05e-09r/09-05.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

LAPENNA, Ivo. La kultura valoro de la Internacia Lingvo. Rotterdam: UEA; Copenhague: Fondaĵo Ivo Lapenna [39-a UK en Harlem, Nederlando], 1954. Também disponível em: <http://www.ivolapenna.org/sonregistraĵo/6_Il_Kultura_valoro_1.mp3>

LAROCA, Maria Nazaré de Carvalho. *O caráter verbo-nominal do aspecto em esperanto*. 391 f. Tese - UFF Niterói, 18 de agosto de 2009.

PRIVAT, Edmond Privat. *Esprimo de sentoj en Esperanto*. Estocolmo: Inko, 2001 [1929].

SHIJUN, Li (LAŬLIN). La kompetenteco de Esperanto por traduko de beletraĵoj. Disp. em: <<http://www.espero.com.cn/old/epch/05e/05e-06f/03-5e-6-4b.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

SHIJUN, Li (LAŬLIN). Problemoj solvendaj por Esperanto en traduko de beletraĵoj. Disp. <<http://esperanto.china.org.cn/world/shi-window/forumo/19-4.htm>> Acesso: 26 jan. 2015.

VARANKIN, Vladimir. *Teorio de esperanto: helpilo por superaj esperanto-kurson*. Saarbrücken: Artur E. Iltis, 1977 [1929].

ZAMENHOF, Lazaro Ludoviko. *Paroladoj*. Estocolmo: Inko, 2001[1912].

REFERÊNCIAS DE MACHADO DE ASSIS EM ESPERANTO

ASSIS, Machado de. *La divenistino kaj aliaj rakontoj*. Trad. de Paulo Sérgio Viana. Rio de Janeiro: Oportuno, 2005.

ASSIS, Machado de. Al Karolina; Senelira cirklo. Trad. Affonso Soares, Francisco Valdomiro Lorenz; Sylla Chaves. In: CHAVES, Sylla; REGO, Neide Barros (org.). *Poesias escolhidas do Brazila Esperanto Parnaso*. Rio de Janeiro: Oportuno, 2007.

ASSIS, Machado de. Apologo. Trad. Alcebíades Correia Pais. In: LIMA SOBRINHO, Barbosa (apres.). *Antologio de brazilaj rakontoj*. Rio de Janeiro: BEL, 1953.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Trad. Paulo Sérgio Viana Rio de Janeiro: Oportuno, 2007.

ASSIS, Machado de. La blua muŝo; Al Karolina; Senelira cirklo. Trad. Leopoldo Knoedt, Affonso Soares, Francisco Valdomiro Lorenz; Sylla Chaves. In: CHAVES, Sylla; REGO, Neide Barros (org.). *Brazila Esperanta Parnaso*. Rio de Janeiro: Oportuno, 2007.

ASSIS, Machado de. *La sekreta kaŭzo kaj aliaj rakontoj*. Trad. Paulo Sérgio Viana, Francisco Stefano Wechsler. São Paulo: Wechsler Editora de Livros, 2011

ASSIS, Machado de. Neelirebla rezonrondo; Al Karolino; Iu kreito. In: LORENZ, Francisco Valdomiro (trad.). *Brazila antologio poezia*. Chapecó (SC): Lorenz; Fonto, 1994. p. 111-113.

ASSIS, Machado de. Neelirebla rezonrondo; Al Karolino; Iu kreito. In: LORENZ, Francisco Valdomiro (trad.). *Brazila antologio poezia*. Chapecó (SC): Lorenz; Fonto, 1994. p. 111-113.

ASSIS, Machado de. *Postmortaj rememoroj de Brás Cubas*. Trad. de Paulo Sérgio Viana, Trad. de Paulo Sérgio Viana. Rio de Janeiro: Oportuno, 2006.

ASSIS, Machado de. *Teatro*: kvar komedioj. Trad. M. Avaleza, A. Caetano Coutinho, Henerik Kocher, Débora do Amaral Malheiro. Rio de Janeiro: BEL, 1958.



Três faces da crítica nacionalista de Machado de Assis

Eduardo Luz
Universidade Federal do Ceará

Por ocasião da morte de Machado de Assis, em 1908, Sousa Bandeira saudou-lhe os “admiráveis estudos da vida nacional”, empreendidos em seus romances e contos. Alguns anos depois, entretanto, durante a década modernista, asseverava-se o absentismo político de Machado, embora Brito Broca viesse a declarar que, de modo geral, o modernismo teria preservado o criador de Aires. É bem conhecido o pioneirismo de Mário de Andrade, que, em 1928, já reconhecia a natureza profunda do “criollismo” de Jorge Luis Borges; onze anos depois, no entanto, ainda fazia um juízo crítico vacilante acerca da brasilidade de Machado de Assis, transitando entre o homem e a obra. Por essa época, prevaleciam estudos com inflexão para a biografia e a psicologia, evasivos no tocante às ligações de Machado com a vida nacional, embora textos como os de Mario Casassanta e Astrojildo Pereira o houvessem postado como intimamente envolvido com a realidade social e histórica de seu tempo. Esses machadianos e aqueles que se lhes seguiram, ao se posicionarem por tal implicação ou tal indiferença, estariam considerando, no entanto, múltiplos matizes e angulações do sentimento nacional presente na obra de Machado ou ausente

dela. Avaliá-los oferecia-se, então, como proposta de trabalho, apenas entrevista.

Antes dela e atrelada a ela, porém, impõe-se a questão da *sui generis* condição nacional brasileira. A sabida discordância entre Benedict Anderson e estudiosos europeus, como Eric Hobsbawm, acerca da origem dos movimentos nacionais abre-se a um indispensável cotejo entre a Europa, as Américas e, como disse Anderson, a “interessante exceção do Brasil” (ANDERSON, 2008, p. 83). Uma sumaríssima sequência de clivagens permite tocar essa excepcionalidade. Na Europa do século XIX, quando reverberava a ideia herderiana de identificar nacionalidade e língua, os principais estados eram formados por entidades políticas polivernaculares; as Américas, diferentemente, compartilhavam não apenas a língua, mas também a religião, com as das metrópoles espanhola, britânica ou portuguesa – sem desconsiderar que, no caso de Portugal, entre 1808 e 1822, esse centro imperial foi o Rio de Janeiro. Fechando no universo americano, As Treze Colônias apartaram-se da América Latina pelo modelo de expansão de suas fronteiras e pela sociedade protestante, que inibiu a miscigenação; nas Américas do Sul e Central, o catolicismo mostrou-se permeável à mestiçagem. Por fim, o corte do Brasil em relação à América hispânica. Em 1980, por ocasião de sua passagem pelo Brasil, Ernest Gellner saudou a “homogeneidade cultural” da América Latina, ressaltando-lhe o que chamou “sutilezas culturais”. No paralelo com a América hispânica, porém, o Brasil apresentava diferenças também de outra natureza, e não sutis: mantivera sua integridade territorial, preservando-se da fragmentação em vice-reinos; atrasara-se em relação ao capitalismo editorial; vivera, enquanto colônia, a proibição de criar qualquer instituição universitária e oferecera a seus mestiços oportunidades e ligações institucionais de que os

mestiços espanhóis ficaram excluídos. Além disso, e talvez principalmente, conservara o princípio dinástico e tornara-se a única monarquia escravocrata independente das Américas. Nosso americanismo, efetivamente, serviu-nos apenas enquanto significava oposição à Europa. O texto de Machado de Assis, portanto, deve ser lido nesse ambiente nacionalista formado, segundo Anderson, “de maneira tão idiossincrática”. Mas, perguntaríamos, qual texto?

O ano de 2008, quando se celebrou o centenário da morte de Machado, foi pródigo em trabalhos sobre sua obra, contemplada na pluralidade de gêneros em que se construiu. Confirmando a tradição, predominaram os estudos sobre a ficção machadiana, muitos verdadeiramente expressivos. Quanto à sua crítica, gênero pelo qual teve a mais elevada consideração, não foi ela, infelizmente, honrada com tantos trabalhos de igual grandeza. Havia algum tempo, nossa atenção voltara-se para esse campo da produção machadiana, em boa medida desassistido por sucessivas gerações de críticos e teóricos. A imersão nessa faixa de sua obra oferecia-nos, entre outras possibilidades prospectivas, a da peculiar condição nacional brasileira. Consideramos, então, definir o nacionalismo como categoria central de nossa análise e examinar os resultados de sua manifestação na crítica de Machado de Assis.

Iniciemos com a busca pela feição intelectual do jovem Machado no interior do projeto romântico-nacionalista, com o qual estava alinhado e do qual se afastaria paulatinamente. Seus primeiros textos manifestarão o acolhimento a uma proposta nacionalista defensiva, montada sob a convicção de que, para afirmar coletivamente a *si mesmo*, seria imprescindível recusar o *outro*, e conduzida por um discurso fundado numa concepção mimética idealista.

Partamos do primeiro texto crítico efetivamente significativo assinado por Machado, ainda na casa dos dezoito anos de idade: “O passado, o presente e o futuro da literatura”, de 1858, ano que, seja lembrado, Jean-Michel Massa considera o do “engajamento” do escritor (aspas do próprio Massa). Para identificarmos o lugar de Machado no interior do projeto nacionalista romântico – e buscando fugir a algum excesso que seu nome possa inspirar –, podemos cotejá-lo com dois militantes daquele nacionalismo de fricção, à época já sem o calor da primeira hora: Santiago Nunes Ribeiro e Joaquim Norberto de Sousa Silva, um e outro de uma geração anterior à sua. Dessa interface, se Machado não sai, no rigor do termo, diminuído, é inegável que manifesta menos brilho que Santiago, menos convicção que Norberto e menos tato crítico que ambos. Duas razões haveria para Machado imobilizar-se no lugar-comum: seu ímpeto juvenil e sua falta de forças para a compreensão de que aquele nacionalismo purista e xenófobo – funcional e mesmo necessário em certo tempo de afirmação – caminhava para o colapso. O jovem Machado desejou envolver-se com o nacionalismo temático e o fez; é seguro, no entanto, que então ele já sentiria algum desconforto no ambiente dessa fôrma, como indicam os ensaios que se seguiram a esse de 1858. Na carta-prefácio a *Névoas matutinas*, de janeiro de 1872, ele aconselhará o jovem Lúcio de Mendonça, autor do livro, com palavras que valem como confissão de que a imaturidade o fizera abraçar, incondicionalmente, aquele nacionalismo excludente, filiado ao programa romântico: “[...] também eu cedi em minhas estreias a esse pendor do tempo” (ASSIS, 2008, v. 3, p. 1.194).

Sobretudo entre 1859 e 1872, Machado de Assis construiria sua crítica teatral. Gradativamente, aprofundou-se no conhecimento da língua francesa e, por via de consequência, do legado

universal com o qual, inicialmente, apenas se sensibilizava por afinidade. À medida que abrandava seu enfrentamento à influência cultural estrangeira, Machado encaminhava-se para tornar-se o que se tornou: um paladino da comédia realista francesa. Encontrara-se, enfim, com o nacionalismo, cujo primeiro viés se atesta nas páginas dessa crítica teatral. Machado empenhou-se, com energia, por essa reforma dramática, convicto do potencial pedagógico inerente à alta comédia, o qual ele tomou como indispensável à formação do povo e da nacionalidade.

O patriotismo de Machado – e aqui o termo é usado no sentido de ele pretender reformar o país que amava –, seu patriotismo manifestou-se em duas frentes: na luta pela iniciativa oficial que viesse a dar existência a uma escola dramática brasileira e pela criação de condições para que o autor compatriótico fosse levado à cena. Apesar da entrega absoluta à causa da nacionalização de nosso palco, Machado amargou, nesse campo, uma derrota dolorida, com a qual não se conformaria, haja vista uma crônica do fim de 1896, já, portanto, numa conjuntura cultural bem distinta, em que ele ainda proporia “lançar uma taxa moderada às companhias [dramáticas e líricas] estrangeiras e libertar de todo imposto as nacionais” (ASSIS, 2008, v. 4, p. 1.349). Caberia ainda avaliar um aparente conflito entre interesses pessoais e coletivos de Machado, em relação a seu comprometimento com o destino de nosso teatro. Se, intimamente, havia nele a ambição de consagrar-se no palco – que, ressalte-se, era a de toda a sua geração –, esse projeto pessoal não obscureceu ou comprometeu o honesto interesse por seu outro projeto, o coletivo, como sua trajetória crítica posterior viria a confirmar; a rigor, seu intento particular não ficaria deslocado se lido como núcleo sensível de seu intento público.

A passagem de Machado pelo Conservatório Dramático Brasileiro, entre 1862 e 1864, trouxe-lhe amadurecimento e permitiu-lhe compreender melhor nossa cena dramática, que ele tomava como desoladora. Desde os anos 1850, expandia-se o teatro musicado, com seus entreatos, *vaudevilles* e cenas cômicas. O público diversificava-se e, pouco a pouco, deixava o teatro literário dos reformadores realistas pela opereta, pela revista de ano, pela mágica, que se imporiam nas décadas subsequentes. Já a partir de 1866, a crítica teatral de Machado tornou-se rarefeita, e ele reorientou seu projeto de intervenção na sociedade brasileira. Passou a interessar-se pela crítica de outros gêneros e encaminhou-se para dar a ela uma nova feição nacionalista. Antes de a examinarmos, no entanto, convém apontar, sucintamente, os resultados obtidos da aproximação de Machado de Assis com Macedo Soares e José de Alencar. No paralelo com o primeiro, foi possível identificar, no ainda jovem Machado, um traço fundamental de seu processo criativo: a capacidade de nutrir-se das leituras e de ressintetizá-las, numa maturação particularmente compassada, até que se tornassem uma escritura pessoal. No contraponto com Alencar, o jogo de movimentos inversos e cruzados entre a trajetória crítica de cada um revela o encaminhamento de Machado a uma posição mais dialogal e produtiva, com aceitação da alteridade, enquanto Alencar – que em 1857, com *O demônio familiar*, levava ao palco nossa primeira comédia nos moldes da escola realista francesa – não alcança desapegar-se das orientações românticas de sua obra.

Em 1873, quando se publica o celebrado “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”, a agressividade do primeiro nacionalismo já arrefecera, e a energia da modernidade estava instalada. Machado reafirmava seu compromisso com o esforço comum nacionalista, mas então estava colocado

um problema: além de seguir dando forma ao Brasil, fazia-se indispensável, ao mesmo tempo, ser um cidadão do mundo literário, no sentido de ser livre para apropriar-se criativamente do cânone. Sua crítica literária posicionou-se pela conjugação de dimensões históricas (oferecidas pela vida social e política) e dimensões estéticas (oferecidas pela modernidade, que carrega a autonomia da literatura), uma conciliação dialética que destilaria a nacionalidade. Impusera-se o universalismo de Machado; clássico, portanto, não romântico, mas hostil ao classicismo conservador: um *clássico moderno* – contra a autoridade inalterável do passado; contra a ideia de progresso, como valor em si ou como valor estético, entroncado com o positivismo; contra o descompasso entre ordem espiritual e material; e pela dualidade entre eterno e provisório. Seus textos críticos propuseram retrabalhar o núcleo substancial da poesia e abri-lo à historicidade, com o que os versos se poderiam tomar como lugares da nacionalidade. A partir da equação “talento, trabalho e estudo”, nossos escritores deveriam acolher a tradição, impondo-lhe menos permanência e mais desvio, e atualizar o resultado desse processo intelectual criativo; assim, alcançariam sua “fisionomia própria”, da qual inevitavelmente recenderia a brasilidade. A pulsação do escritor com fisionomia própria faria com que ele imprimisse rumores de si e do meio, *naturalmente*, e a poesia tirada de si mesmo estaria infiltrada de vida nacional. As fisionomias próprias de todos os escritores dariam a fisionomia própria do pensamento literário brasileiro. Essa segunda perspectiva nacionalista da crítica de Machado, portanto, nasce de um espaço literário onde o “sentimento íntimo” do escritor põe nossa temporalidade e nossa territorialidade – não exatamente a *cor local* – em tensão com o legado cultural universal, num paradoxo que segrega a nota infalível de nossa mentalidade.

Entre o final das décadas de 1850 e de 1870, Machado foi um crítico atuante, cujos textos eram oferecidos com regularidade ao público. A partir de então, além de espaçá-los, ele predominantemente os apresentou na forma de prefácios, cartas-prefácios, advertências críticas e introduções a obras alheias ou próprias. Em 1883, Machado retomaria a crônica, abandonada havia quase cinco anos. A partir de então, ele e a *Gazeta de Notícias* iniciariam uma fecunda parceria, durante a qual se consolidou sua crônica madura, onde assentou – de modo mais generoso e manifesto – suas reflexões sobre a prática cultural brasileira.

Num momento consensualmente especial de sua evolução como escritor, Machado retomou a crônica para interagir com seu entorno e exercitar suas hipóteses sobre identidade e cultura, esta aqui entendida no sentido amplo e moderno do termo, como um complexo de costumes, valores e mentalidades que conformam o modo de ser de um grupo humano. A fluidez do ambiente da crônica articulou-se com a fluidez do discurso e a fluidez do objeto, no caso, a identidade nacional, que, para José Murilo de Carvalho, “se manifesta de muitas maneiras, nem sempre coerentes” (CARVALHO, 2007, p. 8). Desejando alcançá-la, Machado desenvolveu a estratégia discursiva de buscar incessantemente a diversidade de ângulos para as questões; trabalhando em contrapontos, pôs a andar a inteligência do leitor, obrigando-o a novas perspectivas. No exercício dessa fluidez conjugada, Machado aperfeiçoou o que ele próprio chamou “arte das transições” e apurou o que Alencar nomeara, referindo-se ao folhetim, “volubilidade do estilo”. Amadurecida, essa crônica foi o lugar onde se processaria – num ritmo particularmente machadiano – a superação das barreiras entre o popular e o erudito, lidos aqui como polos de inovação e conservação. Dessa forma, seu nacio-

nalismo orientou-se para a experiência humana, que, entre incorporar o fundamento externo e resistir a ele, acabaria por formar algo irremediavelmente brasileiro; essa crônica, portanto, carrega uma crítica de feição cultural, no sentido de Machado ter-se comprometido com as significações e os valores de nossa vida social.

Para desenvolver essa crítica, porém, Machado teve de superar dois obstáculos íntimos: sua reserva em relação às formas culturais mais populares e sua inadaptação ao processo de massificação cultural. Para alguém que se formara num ambiente que hierarquizava os produtos culturais, foi-lhe custoso aceitar as implicações socioculturais promovidas pela intervenção popular; essas reticências, no entanto, sucumbiram ante a desconcertante atração que experimentou pela vitalidade dessas práticas populares, forças de que o plano erudito parecia esvaziado. À época, crescente-se, a aglomeração urbana carioca gerava um público sempre mais diversificado; para atender a ele, acudiam os primeiros movimentos da indústria cultural, em que arte, tecnologia e publicidade consorciavam-se. A emergente cultura de massa intrigava Machado, e foi tal inquietação uma das razões que lhe suscitaram a ambição de compreender o povo com a qual estava implicada. Buscando em nossa sensibilidade coletiva índices sociais e culturais passíveis de simbolização, Machado encontrou traços comuns a essas pessoas interligadas, na dinâmica da cultura, por suas formas de pensar, comportar-se e comunicar-se. Assim, ao mesmo tempo em que produzia uma assistemática teoria cultural brasileira, num percurso cheio de conflitos e de lacunas, ia alcançando uma abstração: o brasileiro. Segundo John Gledson, numa trajetória que se completaria em “A Semana”, Machado desenvolveu uma “espécie de reflexão sobre a natureza do caráter nacional brasileiro” (GLEDSON, 2006, p. 203). Escrevendo

numa época em que eram correntes formulações mais naturalizadas sobre *caráter nacional*, Machado não pôde fugir – pela ótica atual – a algum estereótipo de grupo. À distância de 120, 130 anos, parece faltar a Machado a percepção da ideologia que subjaz os traços psicossociais que encontrou no brasileiro, traços, porventura, plantados, cultivados e colhidos por colonizadores e, posteriormente, por proprietários, a respeito de colonizados, escravos e dependentes; mas isso seria pedir, não apenas de Machado, mas de todo aquele fim de século, o que o fim de século não poderia dar. Essa cronística (1883-1897), portanto, deve ser tomada como rica contribuição ao leque de discursos fundadores da identidade brasileira, e Machado deve ser incluído entre aqueles que formavam e formariam a tradição de pensar a brasilidade, a qual, no oitocentos, remete a José Bonifácio de Andrada e Silva, passa por seus contemporâneos Capistrano de Abreu e Sílvio Romero, cruza o século XX e ainda se mostra sedutora nos dias de hoje.

Os três vieses nacionalistas da crítica de Machado de Assis, apresentados neste ensaio, pontuam-se pelo que podemos nomear seu *roteiro do desencanto*, um conjunto de alterações na postura de Machado, motivadas por golpes que ele acusa menos ou mais francamente. Essas alterações são impulsivadas por provas deceptivas que resultam das relações que ele desenvolve com a literatura e o mundo, às vezes apenas o realinhando dentro do tema que defendia, às vezes o projetando para outra arena. Para o desfecho correto das ideias aqui expostas, devemos destacar alguns pontos relevantes desse *roteiro do desencanto* machadiano.

Como vimos, ainda muito jovem, Machado inicia-se na crítica teatral, acolhendo o espírito da época, que entendia o teatro como instrumento edificante: civilizatório, educativo e moralizador. Por volta de 1865, entra em contato com Madame

de Staël e supera o “utilitarismo burguês”, ao relacionar “o conceito de obra moral ao aperfeiçoamento da natureza humana” (FARIA, 2008, p. 69). Acrescente-se a isso seu desgosto após anos de pregação contínua pela criação de uma academia dramática, mantida pelo governo, que não se dava e não se deu. Assim, a partir de 1866, o interesse do crítico Machado de Assis paulatinamente se desloca para a literatura.

Seu ímpeto missionário, dessa forma, é deixado aos pés do teatro, sucedendo-se uma perspectiva mais madura, embora não menos empenhada, pautada na relevância do romance como veículo da nacionalidade. Em 1876, entretanto, a revelação dos números do primeiro recenseamento geral do Brasil mostrou a impactante realidade do analfabetismo de 84% da população, o que iria começar a demovê-lo da ideia de a literatura intervir social, política e culturalmente. Assim aprofundado, o desalento de Machado o conduzirá a uma crítica em outra chave, para a qual muito contribuirá nova desilusão, dessa feita com a política.

Durante a década de 1880, observou, distanciado, uma campanha abolicionista que, a seu ver, implicava a continuidade de uma opressão que nenhuma “lei” extinguiria, e retraiu-se diante das três ruidosas correntes da propaganda republicana: a jacobina, a positivista e a liberal-federalista. Na década seguinte, viu definir-se, sob pactos obscuros, uma Constituição que tinha como princípios fundamentais a república, o presidencialismo e o federalismo, com nenhum dos quais simpatizava; nauseado, assistiu à ciranda financeira do Encilhamento (1890-1891) e à crise da ordem pública. Não estranha, portanto, que em 1897, na sessão de encerramento da Academia Brasileira de Letras, Machado discursasse a favor de a instituição tornar-se uma “torre de marfim”, à parte da história que se fazia fora dela.

Machado de Assis, então, desencantado com o teatro que “não se criou” e com a literatura sem público, reorienta sua crítica para outros gêneros, sobretudo a crônica, na qual, afastando-se pouco a pouco das ocorrências políticas e agudizando seu “olhar de míope”, desenvolverá uma espécie de teoria sobre o Brasil e o brasileiro, estabelecendo-a a partir da carga cultural presente nos momentos rituais de convivência urbana, aos quais necessariamente destinava sua atenção de cronista, e pautando-a no crivo da psicologia social de seu tempo.

O *roteiro do desencanto* machadiano, portanto, colabora no entendimento da transição que o leva da crítica teatral, na qual o impulso missionário implica a rejeição do *outro*, à crítica literária, já tomada como prática universalizante que faz do *outro* o *mesmo*, por reconhecimento de filiação; e, a seguir, à crítica cultural, em que explora as várias identidades coletivas que se construíam no Brasil, em busca de uma pátria unificada pelo conjunto dessas experiências culturais.

O *roteiro do desencanto*, sumariamente apresentado acima, submete-se naturalmente à pontuação temporal, à qual nosso procedimento não pode renunciar, por imposição das relações que esse *roteiro* mantém com as mudanças de perspectivas oferecidas pela crítica machadiana, no que tange ao nacionalismo. O acolhimento à cronologia, no entanto, não objetiva definir marcos abruptos para o enquadramento das três etapas nacionalistas que examinamos: ao contrário, ela concorre para a análise mais refinada de uma travessia em que a constituição de uma perspectiva e a dispersão de outra podem ser percebidas, com alguma frequência, num mesmo ensaio.

Para concluir, permita-me o leitor uma confissão: durante este trabalho, pensei muito em Machado, e não apenas no sentido, puro e simples, de ser ele o autor das muitas e muitas

páginas que me cabia examinar. Estas reflexões exploram um campo de sua obra pelo qual ele tinha especial deferência: a crítica, por cuja via, durante quatro décadas, escreveu para seu país e trabalhou por ele, postando-se contra o colonialismo cultural; engajando-se num projeto civilizatório conduzido pelo teatro e pela literatura; investigando a sensibilidade coletiva brasileira a partir de suas representações culturais. Para além do enquadramento objetivo do ensaio, este é também um texto de gratidão a Machado de Assis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CARVALHO, José Murilo de (Org.). *Nação e cidadania no império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis e o teatro de seu tempo. In: ASSIS, Machado de. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Roberto Schwarz e Abel Barros Baptista: a competição das leituras machadianas

*Marcelo Brice
Universidade Federal do Tocantins*

Há uma disputa histórica pela apropriação de Machado de Assis e sua obra nas diversas leituras críticas. Uma dessas querelas se dá em torno da noção de localismo e universalismo. O autor é fecundo não porque para ele valha qualquer abordagem, mas pelos desdobramentos sempre profícuos que podem florescer a partir e através dele. Machado de Assis é um autor dessa ordem exatamente porque quanto mais se incita, mais aparecem novas possibilidades e outras podem ser reavaliadas. Por muito tempo foi considerado um autor ausente das coisas de seu país, depois se redescobriu os traços locais que o permeavam. Agora, em um momento de novas reconsiderações, a disputa é por sua amplitude como literato. Preocupado em fazer literatura distinta e significativa, Machado de Assis também esteve ligado ao substrato que o motivava, e notadamente atento ao seu legado. Propomos colocar em perspectiva questões machadianas pelos pontos de vista conflitivos de Roberto Schwarz, em “Leituras em competição”, e Abel Barros Baptista, em “O propósito cosmopolita”.

As diretrizes dessa encruzilhada⁹⁰ parecem indicar um esforço pela modulação da atividade crítica e a permanência do objeto em análise. Através de quadros apresentados como perspectivas em ação, com um tom de generalidade, apesar da especificidade, espero poder agrupar as qualidades e críticas envolvidas no que está delimitado a seguir.

I

A trajetória de Roberto Schwarz como crítico é marcada por um ponto de reverberação, para trás e para frente cronologicamente, que seu ensaio “As ideias fora do lugar”⁹¹ afirma. É conhecido⁹² seu débito com os trabalhos da chamada escola paulista de sociologia e todo o contexto filosófico do meio universitário paulista nos anos 1960. Ele reconhece que estava procurando uma chave para entender certo estranhamento que percebia em Machado de Assis. Nas suas próprias palavras, ditas num debate promovido pelo CEBRAP para receber o livro *Um mestre na periferia do capitalismo*:

90 Para uma análise mais aprofundada a respeito das definições dessas leituras, conferir a tese de doutorado de Marcelo Brice (2016): *Sociologia da crítica em torno de Machado de Assis – localismo versus universalismo em Roberto Schwarz e Abel Barros Baptista*.

91 Sobre o desenvolvimento e as polêmicas a respeito do ensaio, conferir “Da formação à forma. Ainda as ‘idéias fora do lugar’”, Bernardo Ricupero, *Lua Nova*, São Paulo, n. 73, pp. 59-69, 2008.

92 Conferir entrevistas com o autor publicadas em seus livros *Sequências brasileiras* (São Paulo, Companhia das Letras, 1999), *Martinha versus Lucrecia* (São Paulo, Companhia das Letras, 2012), e no livro *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, de Paulo Arantes (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992), que mapeia e analisa a relação do crítico com o espírito de seu tempo.

Eu vou contar como é que eu cheguei à construção do meu esqueminha. Eu já tinha mais ou menos uma análise desse narrador volúvel do Machado de Assis, e estava quebrando a cabeça para saber o que é que isso tinha a ver com a realidade brasileira, porque eu tinha a impressão que tinha a ver, mas não achava o elo. Na época eu lia bastante o Sérgio Buarque e lia o Fernando Henrique, *Capitalismo e Escravidão*, e não conseguia passar adiante, porque estava só com o negócio da escravidão na cabeça. Aí eu li o livro da Maria Sylvia, *Homens Livres na Ordem Escravocrata*, um livro saído do mesmo grupo, do mesmo universo intelectual, e com assunto complementar (*Novos Estudos CEBRAP* N° 29, março 1991. pp. 59-84).

A questão primordial para o âmbito da forma artística seria, então, captar em que medida e de que maneira o desajuste que a sociedade brasileira apresentava⁹³ era plasmado, pelo escritor, pela literatura – para dizer como Antonio Candido. Em termos de vida social e sua expressão, as teses de doutorado de Fernando Henrique e de Maria Sylvia combinavam a experiência brasileira em sua singularidade/particularidade, já polemizada na figura de Sílvio Romero, e que, nas circunstâncias da interpretação sistematizada sobre o Brasil, expôs com o cuidado metodológico que as ciências sociais reclamavam a dupla estranha *capitalismo e escravidão, homens livres e ordem escravocrata*. Os dois livros são teses de doutorado, respectivamente de 1962 e 1965. O ensaio de Schwarz é de 1973.

É interessante notar que a discordância⁹⁴ contemporânea sobre o ensaio de Schwarz parte da própria Maria Sylvia de

93 O desejo de ser uma sociedade moderna, e suas demonstrações *esclavizadas*, em conjunto com o trabalho escravo e o elitismo tacanho.

94 Há também, mais tardiamente, três importantes análises sobre a questão: Alfredo Bosi sobre o liberalismo em contexto brasileiro, publicado em *Dialética da colonização* (São Paulo, Companhia das Letras, 1992), como também sua crítica mais direta em *Ideologia e contraideologia* (São Paulo, Companhia das Letras, 2010); e a resenha crítica de Sérgio

Carvalho Franco⁹⁵. Resumindo o argumento, a autora ressalta que o descompasso não tem futuro porque o centro e a periferia fazem parte de um todo orientado e integrado de exploração capitalista, e então, nesse sentido, Schwarz estaria fadado a escamotear o problema central.

A vigência do *favor* como forma social de existência dos encaixes brasileiros, descobertos por Maria Sylvia, foi o lastro social que faltava a Schwarz na interpretação geral que sua crítica apontava, para antes e para depois, quando busca a fratura social que a arte de maior virtude de Machado de Assis consegue consolidar e situar, de alguma maneira, escondidas em sua estrutura narrativa. A base da volubilidade do narrador, aparecida rapidamente em Augusto Meyer, é garantida nessa relação desajustada entre elite e classes baixas, narrador e leitor. A volubilidade seria o jogo de alternância do narrador machadiano dos romances de maior valor, começado, efetivamente, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Vemos isso na suscetibilidade do narrador em falar como elite e fazer troça de si, desfilando os tipos sujeitos ao teatro social de que ele se aproveita, que em sua disposição por mudar, quando de seu interesse, como todos os envolvidos, ridicularizaria a armação social em questão. É bom lembrar que, quando se diz sobre a busca dessa fratura, Schwarz está inspirado⁹⁶ pela teoria lukacsiana de relação entre conteúdo histórico-social e forma

Paulo Rouanet a respeito de *Um mestre na periferia do capitalismo*, que aborda o substrato dessa visão em correspondência literária, com o título de “Contribuição para a dialética da volubilidade” (*Revista USP*, Março/Abril/Maio, 1991).

95 “As ideias estão no lugar”, Maria Sylvia de Carvalho Franco, *Cadernos de Debate* nº1, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1976.

96 Cf. o livro de Leopoldo Waizbort, *A passagem do três ao um*, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

artística. Além disso, como crítico literário, Schwarz, apesar de sociólogo de formação e com todos os estereótipos que recaem quando se faz essa afirmação, partilha dos preceitos de seu mestre, Antonio Candido, ao ressaltar que as vicissitudes do objeto em análise são particulares e devem ser buscados nesse ínterim, portanto na própria obra, que organiza os elementos determinantes. Nosso argumento é o de que Schwarz realiza uma crítica de teor sócio-histórico, nesse sentido é a *síntese* de uma formação importante para o pensamento crítico, no geral, e para o pensamento brasileiro, em especial. Artur Giannotti afirma sobre *Um mestre na periferia do capitalismo*, livro de 1990: “Esse livro do Roberto é a última flor do Lácio da Maria Antônia⁹⁷” (*Novos Estudos CEBRAP* N° 29, março 1991. p. 81).

Esse viés, de certa maneira, formou o pano de fundo da interpretação em torno do substrato social que viabilizou Machado de Assis a existir como tal (“Leituras em competição”, p. 17). O critério marxiano dos ajustes produtivos, sociais e ideológicos da realidade concreta foi um guia para Schwarz. Ao fazer valer a leitura de história literária no Brasil empreendida por Antonio Candido, que vê em Machado de Assis o autor que encerra nossa formação, em passagem conhecida⁹⁸,

97 Referência à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, antes da cidade universitária, e à língua portuguesa como o resultado final da combustão latina na região italiana de Lácio.

98 “Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente na obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza; numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomçam da capo e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou

o crítico avalia que a diferença está exatamente em ter feito algo impraticável na experiência brasileira até aquele momento. Apesar de tal realização ser surpreendente, ela está vinculada ao que se fez com os elementos disponíveis e com a força mobilizadora de ideias e literaturas em contato na sua escrita. A realidade local combinada com os voleios pela história mundial e as ideias universais deram um *status* de realização literária que nos fez, como brasileiros, conhecer melhor os desencontros de fachada e os de fundo da realidade nacional, e aos leitores, no geral, um desejo de reconhecer o que se estranha. Tudo isso numa sociedade de classes nos trópicos, tendo a mediação executada pelo capricho do “favor”, em um autor que explorou essa contradição como *modus operandi*⁹⁹. Seria, segundo Schwarz, gradativamente, o que diferenciaria os dois Machados, discussão não-pacífica entre a crítica¹⁰⁰.

A apropriação das visões sobre Machado de Assis vê-se confrontada por interpretações sobre o teor e a necessidade de algum conhecimento de história brasileira como base de apoio ao leitor/

o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo” (CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, p. 104, v. 2, Belo Horizonte: Itatiaia, 2000).

99 Em resumo, “assunto” na primeira fase se transforma em “forma” na segunda, volubilidade e dominação de classe, expostas através do narrador.

100 Trabalhos acerca das fases, continuidades e rupturas nas fases. O próprio Machado de Assis faz essa referência, no prefácio do romance *Ressurreição*, por exemplo, mas também indica ali uma preocupação com o desenvolvimento e não com uma mudança que resultaria em um corte de fases, mesmo que assim possa ser descrito.

crítico. Esse é um dos motivos¹⁰¹ para o texto “Leituras em competição” (Martinha *versus* Lucrecia, 2012), de Schwarz, que levanta aspectos para ler essas formas e também pela consagração¹⁰² atual de Machado de Assis, direcionados aos contemporâneos do crítico, ambos em plena atividade nos estudos machadianos. Uma mostra de como é balizado esse cotejo crítico de perspectivas:

Assim, a consagração atual de Machado de Assis é sustentada por explicações opostas. Para uns, a sua arte soube recolher e desprovincianizar uma experiência histórica mais ou menos recalçada, até então ausente do mapa do espírito. A experimentação literária no caso arquitetaria soluções para as paralisias de uma ex-colônia em processo de formação nacional. A qualidade do resultado se deveria ao teor substantivo das dificuldades transpostas, que não são apenas artísticas e que lhe infundem algo de sua tensão. Para outros, a singularidade e a força inovadora não se alimentam da vida extraliterária, muito menos de uma história nacional rêmora e atípica. Observam que não foi necessário conhecer ou lembrar o Brasil para reconhecer a qualidade superior de Machado, nem para apontar a sua afinidade com figuras centrais da literatura antiga e moderna, ou com as teorias em evidência no momento, ou, sobretudo, com o próprio espírito do tempo. A ideia aqui, salvo engano, é de diferenciação intraliterária, ou seja, endógena, no âmbito das obras-primas: Machado é um Sterne que não é um Sterne, um moralista francês que não é um moralista francês, uma variante de Shakespeare, um modernizador tardo-oitocentista e engenhoso do romance clássico, anterior ao realismo, além de ser prato cheio para as teorias do ponto de vista, embora diferente do contemporâneo Henry James. Em suma, um escritor plantado na tradição do Ocidente, e não em seu país. A figura não é impossível – embora a exclusiva seja tosca – e cabe à crítica decidir. Não custa notar, no entanto, a semelhança com o *clássico anódino* de que falávamos

101 Alguns outros, a meu ver, são: proteção de perspectiva, do legado, da inserção no mercado de ideias, da influência da crítica nas pautas das formas artísticas e, quiçá, na sociedade, como um todo.

102 Em razão, principalmente, das homenagens dos 100 anos da morte de Machado de Assis, em 2008.

páginas atrás, cujas superioridades cosmopolitas, ou dessoradas, a crítica com referência nacional tentou consertar (p. 20/21). Quanto aos trabalhos artísticos de primeira linha produzidos em ex-colônias, a tese da inutilidade crítica das circunstâncias e da particularidade nacional talvez não saiba o bastante de si. Falta-lhe a consciência de seus efeitos, que são de marginalização cultural-política em âmbito mundial. Ou ainda, desconhece a construção em muitas frentes, coletiva e cumulativa, artística e extra-literária, em parte inconsciente, sem a qual a integridade estética e a relevância histórica, as quais pretende saudar, não cristalizam. Seja como for, a *neouniversalidade* (grifo nosso) das teorias literárias poderia também ser bem-vinda a seu adversário, que ao criticá-la sairia do cercadinho pátrio e poria um pé no tempo presente, ou melhor, num simulacro dele. O reconhecimento internacional de um escritor muda a situação da crítica nacional, que nem sempre se dá conta do ocorrido (p. 22/23).

Há sem dúvida um disparo crítico de assertivas, razoavelmente camufladas, contra não somente o mercado das novidades, mas também aos críticos que não acompanham a nova configuração das relações no espaço das análises. Parece um recado estratégico, algo perseguido pelo próprio Schwarz na sua atividade intelectual de crítico e nos posicionamentos nos debates.

Para situar a crítica dos rodeios em *Dom Casmurro* entre aproximações e distanciamentos dos personagens de Machado com os de Shakespeare, Schwarz afirma: “A presença ubíqua da cor local não pode ser mera ornamentação, sob pena de rebaixamento artístico” (“Leituras em competição”, p. 27).

Ao final o crítico comenta e analisa, de modo substantivo, uma crônica¹⁰³ de Machado de Assis que trata, comparativamente, através de notícia pinçada num jornal baiano, de uma certa Martinha, que apunhalou um desabusado, que a assedia; diferentemente de Lucrecia, a romana, descrita por Tito

103 “O Punhal de Martinha”, de Machado de Assis, *A semana*, 5 de agosto de 1894, republicada em *Martinha versus Lucrecia*, de Roberto Schwarz.

Lívio. Enquanto Martinha, em Cachoeira, na Bahia, desfere o golpe contra aquele que lhe infringe o desrespeito, Lucrecia, em Roma, conta ao pai e ao irmão, e destina o punhal ao seu próprio peito. Fica daí, sugestivamente, na análise de Schwarz, alguma honra maior da baiana do interior em agir com efetividade contra um tipo de violência, enquanto a mulher de ideias elevadas, europeia, se conteve, e garantiu sua opressão por esse viés. O que seria mais uma prova do caráter próprio, peculiar, distinto, da obra de Machado de Assis, ao parodiar e espinaftrar as ideias, em um modo zombeteiro com gosto local desconcertado. Vejamos, nas palavras de Schwarz, um arremate sobre o tema:

Em suma, universalismo e localismo são ideologias ou chavões, ou timbres, de que Machado se vale como de pré-fabricados passíveis de uso satírico. A parafernália da retórica e do humanismo, universal por excelência, lhe serve, desde que faça figura imprópria, nada universal, com funções de lugar e classe historicamente marcadas. Uma inversão análoga atinge o anseio patriótico de libertar a matéria local dos enquadramentos como que *alienígenas* da cultura erudita. Também este patriotismo serve, desde que leve aonde não quer, à insignificância provinciana e ao isolamento, a que o propósito elevado imprime conotação cômica, esta sim contemporânea e relevante. As ressonâncias não programadas dos registros universalista e localista são o que estes têm de mais verdadeiro (p. 40).

II

Como um clássico nos estudos machadianos que Schwarz é, mesmo que se discorde, é necessário estar com suas ideias em dia num debate sobre Machado de Assis. Abel Barros Baptista é crítico português, professor em Lisboa, e tem uma vasta obra sobre Machado de Assis. Ciente dos clássicos dos estudos machadianos, ele calçou sua interpretação em três critérios: dar

vida a um outro Machado de Assis; questionar, incisivamente, toda a tradição de estudos machadianos; e colocar em xeque a teoria da literatura brasileira. Sua polêmica com Schwarz passa pelos três critérios.

No primeiro trabalho de Baptista sobre Machado, “A formação do nome: *Duas interrogações sobre Machado de Assis*”, o crítico português se dedica a analisar qual o pano de fundo que coloca a noção de autoria como prioritária para os destinos de Machado de Assis. O crítico exercita essas interrogações pelas análises do clássico “Instinto de nacionalidade – Notícias da atual literatura brasileira” (1973), um texto crítico de Machado de Assis, endereçado a uma revista em Nova Iorque, chamada *O Novo Mundo*, e também pela análise de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Ao revirar as teses constituídas em torno desses textos e do próprio Machado de Assis, Baptista institui que o sentimento íntimo que Machado de Assis reclama no texto de 1873 é uma construção de argumento fundado na ideia de uma literatura independente e não afeita à noção de originalidade reivindicada pela tradição literária brasileira. O que importa, ao fim, para Machado de Assis é exatamente a orientação de que tenhamos como princípio um traço, que deveria se formar em torno da criação forte e autônoma, enquanto tal. O argumento nas palavras do crítico:

Decide-se nisto, enfim, o sentido do uso da metáfora “instinto de nacionalidade”: é a metáfora do que ainda não fora designado. Trata-se, como vimos atrás, do projeto nacional de construção de uma literatura brasileira, entendido como fenômeno novo, criado na nova situação emergente da independência política. Mas agora conhecemos melhor a sua natureza: sabemos que o “instinto de nacionalidade” só pode ser força da própria literatura. Ainda que ligada a fatores extraliterários, como independência política, o seu fundamento e a sua origem não são exteriores à literatura: o “instinto de nacionalidade” não é nada que o Brasil imponha

por si mesmo, seja exigência patriótica, seja espírito de nacionalidade. Por isso Machado não pode falar em missão patriótica, como falava, um ano antes, Alencar, por que, para este, toda a concepção de nacionalidade literária dependia em absoluto dessa conjunção harmoniosa entre a literatura e a realidade brasileira. Fica inequivocamente afastada qualquer interpretação da metáfora como força originária fundada numa essência do Brasil, como força que, partindo de uma origem primordial, caminhasse no sentido de restituir a literatura brasileira ao Brasil, legitimando o trabalho do escritor pela ideia de missão de que ele ficaria, afinal, obrigado a tomar consciência. A originalidade da metáfora de Machado entende-se se se aceitar que assenta na negação da travestria da retórica nacionalista, na ruptura do vínculo decisivo imposto pela lei nacional, isto é, essa ideia de que a diferença, a originalidade e a novidade do Brasil garantiam e exigiam por si só a diferença, a originalidade e a novidade da literatura brasileira. Não que Machado negue a nacionalidade ou a independência literária – já vimos, de resto, que se coloca inequivocamente na posição contrária –, mas porque prescinde da referência ao Brasil para “examinar” a situação da literatura brasileira, negando-lhe a condição de fundamento e de garante do projeto de construção de uma literatura nacional.

Em suma, o que o uso da metáfora vem permitir é uma nova possibilidade de discurso crítico sobre a literatura brasileira: um discurso que já não precisa orientar-se para o fundamento, para a origem ou para a garantia da nacionalidade. A Machado, não interessa se nacionalidade tem ou não condições para se cumprir: ele sabe ou parece saber que se atingirá um dia. O que lhe interessa é mostrar que o “instinto de nacionalidade” não constitui missão ou obrigatoriedade para os escritores, é apenas o “primeiro traço” da literatura brasileira no estado em que se encontra, ou seja, é apenas uma tendência literária entre outras possíveis que nada torna verdadeiramente mais importante ou mais legítima que qualquer outra (pp. 62-63, “A Formação do nome”, 2003).

Em seguida, a base do que fundamenta as indagações sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas* é a construção do narrador. Ao dar forma para o defunto autor, Machado de Assis impõe

uma espécie de crise¹⁰⁴ ao que se identifica por narrador, autor e personagem. Para Baptista, o que fica em relevo é a criação do “autor suposto” e do “autor efetivo”¹⁰⁵. A garantia do embaralhamento dos motes que envolvem as sugestões sobre a presença de Machado de Assis e sua situação de classe ou a matriz que sustenta o narrador machadiano estaria desfeita, em razão de algo mais artificioso, no âmbito da liberalização da literatura, e menos caprichoso para inverter o destaque social, como Schwarz explicita. Resumidamente, identifica-se nos esconderijos montados pelo narrador uma constante suposição, que tem como efeito *enganar* o leitor e os próprios críticos, leitores ditos especializados. Há a demonstração desse argumento em diversas análises do próprio texto de Machado de Assis, que Abel retoma.

Essa armadura do argumento garante a Baptista um grande postulado para enfrentar os críticos de Machado de Assis. Estariam todos presos na noção de intencionalidade. Em seu ímpeto por afirmar um Machado de Assis que atenda aos interesses de suas teorias, colocam Machado a seu dispor¹⁰⁶. Se

104 Essa questão pode ser percebida no tratamento que Ronaldo de Melo e Souza dá às características que esse narrador ressalta. Por exemplo, em *O Romance tragicômico de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, EdUERJ, e também “Machado de Assis uma revisão”, In-Fólio, Rio de Janeiro, 1998.

105 Como apresentado no prefácio de *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, Edgar Allan Poe, e explicitado por Abel Baptista; observamos que situação desse porte é delineada em *A utopia*, de Thomas Morus, mas ainda com a narrativa conduzida por quem escuta a história.

106 Importante reparar que o próprio Abel sofre disso, ao reclamar um Machado de Assis específico, o que é razoável, e de algum modo, se mostra, também, tautológico, mas não teleológico, por haver certa implosão dessa estrutura de argumento, como numa reivindicação por olhar Machado de Assis por outra via.

o jogo posto à prova e elaborado à minúcia por Machado de Assis tenta uma organização literária ampliada, o sentido do local, do universal, estaria submetido ao pouco importante fato da identidade nacional dos personagens, pois a operação é feita para realizar um objetivo literário maior, segundo Baptista¹⁰⁷. No que pese a relevância dos passos argumentativos, o crítico português dará seguimento à leitura de Machado de Assis pelo rechaço dos críticos machadianos, que estariam, no geral, buscando algo por trás do autor. A isso chama de “paradigma do pé atrás”, que seria sustentado por uma desconfiança, por uma pulga atrás da orelha que Machado de Assis deixou, essa desconfiança¹⁰⁸ quase traumática. Da década de 1960 para frente ele destaca Helen Caldwell, passando por Silvano Santiago, John Gledson e Roberto Schwarz.

O passo seguinte é dado pelo questionamento do pressuposto da estrutura dessa leitura brasileira que, segundo Baptista, é feita pela teoria da literatura brasileira de Antonio Candido, sua teoria da “formação”. Nas palavras do crítico português: “A teoria da ‘formação’ distingue-se, em suma, por deslocar a definição da nacionalidade da origem para a forma final e completa: a ‘formação’ é teleológica, não genealógica” (p. 64, 2005, *O livro agreste*). Mais uma vez, em resumo, Baptista aponta para um propósito cosmopolita. Essa noção é direcionada em suas obras sobre Machado de Assis, claramente expressa no seu livro *Autobiografias: Solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*¹⁰⁹, no qual, por meio do procedi-

107 Cf. *A formação do nome* (2003, p. 63).

108 Algum paralelo com o primeiro título de livro de Schwarz deve haver, *A sereia e o desconfiado*.

109 Também nas entrevistas concedidas no Brasil, no fim dos anos 1990 em diante.

mento de imersão nos textos e pressupostos machadianos, notadamente em *Dom Casmurro*, o crítico enfrenta os pares em estudos machadianos, e também pela leitura de Cervantes e Shakespeare, por exemplo, para afirmar o caráter autônomo da forma livre de Machado de Assis¹¹⁰, ao estabelecer seu marco, retirando-se da autoria e fazendo os outros livros gravitarem, para formar o livro em questão. Seria por essa razão a presença dos outros livros na obra de Machado de Assis, que ao serem solicitados, respondem. O crítico anuncia no prefácio “*Uma teoria do livro*” (grifo nosso).

Adiante com o debate, o ensaio “O propósito cosmopolita” (2014), derivado do artigo “Ideia de literatura brasileira como propósito cosmopolita” (2009), é uma polêmica direta com o ensaio de Schwarz “Leituras em competição”, como também uma tentativa de se desfazer da ideia que, segundo Baptista, bloquearia a literatura da sua verdadeira finalidade, que é nos tornar estranhos¹¹¹ nesse mundo. A estratégia passa pela re colocação do cosmopolitismo, em seu ideal kantiano, com o Goethe da *literatura universal ou mundial*, e chega na acusação de que Schwarz está dotando seus passos de certo “panelismo”, ao exigir uma brasilidade, no confronto entre “leitura universal” e a “leitura nacional”. Fundamentalmente porque o crítico brasileiro sustenta sua contraposição a partir da leitura de um artigo de Michael Wood que discute novas traduções de Machado de Assis e contribuições críticas publicadas em língua inglesa. Entre eles está, principalmente, o livro *Um Mestre na periferia do capitalismo*, de Schwarz. Vejamos os termos mais exatos:

110 E de outros, da literatura de valor, no geral.

111 Em entrevista no jornal *O Globo*, em 17/11/2011; também no ensaio “O propósito cosmopolita”, quando a questão é melhor instruída.

Schwarz refere expressamente ao artigo, classifica-o de “resenha abrangente e consagrada do romance machadiano”, sublinha que apresenta questões difíceis e incontornáveis que definem a cena do debate entre a “leitura nacional” e a “leitura internacional”, e refere, numa proposição intercalada, quase despercebida, que Michael Wood “leva em conta a crítica brasileira”. Ora, sendo certo que a resenha dedica boa parte do seu espaço ao conjunto dos romances machadianos da segunda fase, não deixa de ser também uma resenha crítica da tradução inglesa do livro de Schwarz, *Um Mestre na periferia do capitalismo: e é essa a forma*, porque não se encontra outra, de “levar em conta a crítica brasileira”. Para dizer logo tudo, aquilo que Schwarz apresenta sob a égide da distinção entre “leitura nacional” e “leitura internacional” são elaborações em resposta a observações críticas que Michael Wood coloca ao trabalho crítico de Roberto Schwarz, mais precisamente uma restrição fundamental, como já veremos (p. 23, “Três emendas, 2014).

Sobre as restrições ou incorporação do crítico estrangeiro pela leitura formulada por Schwarz, e nesse sentido por essa tradição, Baptista afirma:

Não há lugar, nessa distinção, para o estrangeiro que se interessa por Machado mas não se interessa pelo Brasil. Essa condição é inconcebível para Schwarz. O estrangeiro que se integrou na “leitura nacional” representa o êxito do paradigma nacional, a força e a capacidade de atrair os outros ao espaço doméstico e principalmente representa uma promessa de viabilidade de domínio sobre todos os que se interessam e venham a interessar-se por Machado. A “leitura nacional” não é hospitaleira, ou é hospitaleira com muitíssimas condições: afinal apenas aceita aqueles que deem garantias sólidas de não perturbarem a segurança interna. O estranho estrangeiro, o inassimilável, do exterior ou do interior, representa a total impossibilidade de governar os interesses, as paixões, os procedimentos e as razões daqueles que se dedicam à leitura, ao ensino e à divulgação da obra machadiana: não tanto aqueles que ameaçam a nacionalidade de Machado, mas aqueles que exemplificam que essa ameaça é não só inerente à obra machadiana como é por ele procurada desde o início (p. 29, “Três emendas”, 2014).

A questão como um todo exigiria mais de nós. É certo nesse tópico um direcionamento de referências que acomoda uma *síntese* pós-estruturalista, uma leitura desse teor, portanto. Mas talvez o mais importante, o que há de maior aproveitamento nessas formulações para os nossos propósitos e para os estudos machadianos?

...

Sínteses incorrem em erros, limitações, mas também demonstram a força de perspectivas. O caso aqui referido é, por um lado, uma crítica de teor sócio-histórico, que acentua o caráter moderno das relações de classe e o ganho de visão sobre a obra de Machado de Assis, em um repouso mais contextualizado socialmente na literatura; e, por outro, uma crítica de teor pós-estruturalista, onde há um acento no afastamento da realidade imediata que encontra presença na obra, para um critério autonomizado dos motivos que possam parecer exteriores, extraliterários, e ganha um valor figurativo maior nas grandes abstrações. As polêmicas na crítica fazem sentido, principalmente para as forças em atuação no posicionamento das perspectivas¹¹², são importantes e podem ser saudáveis.

112 Exemplos relevantes são os estudos de Pierre Bourdieu sobre o campo intelectual.

BIBLIOGRAFIA CITADA

BAPTISTA, Barros Abel. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

_____. “O propósito cosmopolita”. In: *Três emendas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

_____. <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/09/17/abel-barros-baptista-os-bons-livros-nos-tornam-estrangeiros-406041.asp>. (Acessado em 08/07/2015).

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2 vol. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____[et al]. *Machado de Assis: um debate* (Conversa com Roberto Schwarz). *Novos Estudos, CEBRAP*, n. 29, março 1991. pp. 59-84.



O belo e terrível mundo de Brás Cubas e a impossibilidade da morte

Cid Ottoni Bylaardt
Universidade Federal do Ceará

Antes de falar de Brás Cubas, reproduzo em português uma pequena narrativa contida no livro *Il fuoco e il racconto*, de Giorgio Agamben (2014, p. 7).

Quando Baal Schem, o fundador do chassidismo, devia resolver uma tarefa difícil, ia a um certo lugar no bosque, acendia um fogo, fazia as orações, e assim o que desejava se realizava. Quando, uma geração depois, Maggid di Meseritsch diante do mesmo problema, se colocou no mesmo lugar do bosque e disse: “Não sabemos mais acender o fogo, mas podemos dizer as orações” – e tudo se resolveu conforme seu desejo. Ainda uma geração depois, Rabbi Mosche Leib di Sassov se encontrou na mesma situação, foi ao bosque e disse: “Não sabemos mais acender o fogo, não sabemos mais dizer as orações, mas conhecemos o lugar no bosque, e isto deve bastar”. E de fato bastou. Mas quando uma outra geração transcorreu e Rabbi Israel di Rischin defrontou-se com a mesma dificuldade, permaneceu em seu castelo, deixou-se estar em sua cadeira dourada e disse: “Não sabemos mais acender o fogo, não somos capazes dizer as orações, não conhecemos nem mesmo o lugar no bosque: mas de tudo isso podemos contar a história”. E, mais uma vez, isso bastou. (AGAMBEN, 2014, p. 7-8)

Em seguida, o pensador italiano diz que essa passagem pode ser lida como uma alegoria da literatura, e faz algumas reflexões sobre o texto literário, e particularmente o romance.

Entre outros comentários, Agamben diz que o romance narra a própria perda do fogo, da oração e do lugar, erguendo seu reino da falta, da ausência.

Brás Cubas, o famigerado defunto escritor de Machado de Assis, aquele que já perdeu fogo, lugar e orações, que já se privou de tudo, e ao mesmo tempo ganhou o tudo do infinito, enuncia a prosa de quem não pode mais contar, encenando a impossibilidade de dizer, a qual, no pensamento de Maurice Blanchot, corresponde à impossibilidade da morte. Na fala ao leitor que antecede o relato, Brás Cubas diz que o livro é “Obra de finado” (p. 9): o que teve fim, finou, o fim que permite compreender. Após o fim, abre-se o infinito, o que cai além da compreensão, ao perder o direito à morte. A literatura, assim, situa-se do outro lado da morte e da compreensão; ela pertence ao domínio onde “a conclusão se torna o desaparecimento de qualquer conclusão” (BLANCHOT, 2003a, p. 331), nas palavras de Blanchot. A obra em si mesma é tudo: é ela que fica, indiferente aos cem leitores de Stendhal, às opiniões dos graves e frívolos, e sobretudo às invectivas dos críticos, que procuram nela as explicações para o texto literário, com muitas perguntas e milhares de respostas, explicações que garantem o inexplicável.

O próprio Cubas faz várias perguntas e ensaia respostas, titubeando explicações sobre o livro e a literatura. Elas são diversas e contraditórias, às vezes hesitantes, assegurando a impossibilidade de fechar as conclusões, atestando sua recusa de dar um fim à literatura. Postado no fim dos tempos, sem ter mais direito à morte, o escritor defunto não consegue fazer vigorar as respostas, atestando a impotência de afirmação do texto literário, assim como a sua impotência de negação, considerando o desvio que a literatura promove em relação à

linguagem usual. No cotidiano, a linguagem nega seu referente, uma vez que não retém dele nada além de sua ausência, daquilo que ele não é. Assim como a morte é a potência do mundo finito, a negação é a potência da linguagem corrente, em que as coisas podem ser negadas e os seres podem morrer, transformados em palavra. O assassinato do objeto permite seu renascimento como ideia, como outra coisa, que permite aos humanos sua compreensão e o consequente desaparecimento também da palavra. Reter as palavras sem permitir que elas retornem ao referente é garantir sua saúde, para a eficácia da afirmação de nossas convicções. De forma diferente age a literatura. Cessadas as amarras que permitem compreender, a palavra da literatura erra sem destino ou porto seguro. No incrível capítulo LXXI de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador defunto desengana o leitor da possibilidade de trilhar caminhos na literatura, de apontar uma direção:

CAPÍTULO LXXI

O senão do livro

Começo a arrepende-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita 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...

E caem! — Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair. (ASSIS, 2008. p. 699).

Eis o estilo gago de Machado, duplamente depreciado por Sílvio Romero: tanto na pessoa do escritor, por ser “legítimo representante da sub-raça brasileira cruzada” (ROMERO, 1980, p. 1502), como em sua escrita, justamente por ser tatibitate, traço que acabou firmando-se possivelmente como a grande marca do estilo machadiano. O referido minicapítulo, que se coloca lá pelo meio da narrativa de Cubas, propicia uma reflexão sobre o texto literário e sua recepção. Postado na eternidade, o enunciador parece usar a literatura como uma forma de ligá-lo ao mundo dos humanos, mas sua condição de habitante do infinito propicia-lhe a criação de um produto franzino, obra magra que o que faz é desobrar, uma vez que não age, “que não edifica nem destrói” (p. 20), no dizer do próprio Brás, e essa inação, ou, como quis Blanchot, esse *désœuvrement*, provoca o desagrado do leitor, na visão do escritor cadáver. O livro é enfadonho e cadavérico, vício que ele considera ao mesmo tempo grave e ínfimo, uma contradição. O oxímoro parece andar de mãos dadas com a hesitação e a dificuldade de afirmar; e, conseqüentemente, de negar. Para o morador do *undiscovered country* de Hamlet, esse tipo de vício não é propriamente defeito, porque, uma vez que dispõe de todo o infinito, é impossível que algum método ali seja operante, justamente pela impossibilidade de se delimitar o discurso. Para o leitor, que vive sob as leis finitas, ele que tem “pressa de envelhecer”, e conseqüentemente caminha para a morte, seu fim, sua conclusão, seu arremate, o livro carece de método, de uma *loyauté méthodique* que estabeleça o fim que permite compreender, e, antes do fim, a estrada que conduz ao fim, que, espera-se, seja “direita e nutrida”, “regular e fluente”. “Lição de cor e compostura na aula” (p. 61), é o que exigia de Brás Cubas seu velho mestre de primeiras letras: “nada mais, nada menos do que quer a vida, que é das últimas letras”

(p. 61). É o que quer o leitor do romance que representa a vida: a lição de cor, a compostura metódica que confere sentido à narrativa. Do outro lado está o infinito, que só lhe concede a ebriedade, as guinadas errantes, os urros, as quedas... Assim, a conclusão, que, segundo Blanchot, é a ausência de conclusão, é que as folhas do livro vão cair, vítimas do desastre da incompreensão, do naufrágio da falta de sentido. E, afinal, como a morte não deixa boca para sorrir – e nem para dizer –, também não permite sofrimento nem lamentação. O que fica é uma escritura.

O ser que outrora fizera parte do mundo dos homens, numa sociedade masculina, teve suas frias carnes roídas pelos vermes, conforme dedicatória de Cubas ao primeiro da fila. O verme pertence ao mundo finito, bem como as frias carnes de um cadáver, aquele que terminou para concluir uma vida sem conclusões, mas cujo termo garante a continuação desta humanidade eternamente hipocondríaca e miserável, ainda que ele, o ser que precedeu o cadáver, não tenha transmitido a nenhuma criatura esse legado. A dedicatória é feita com “saudosa lembrança”. Saudosa lembrança de quê? Do verme? Do cadáver que demarca o fim de uma vida? Possivelmente dos dois. Ou, ainda, de um terceiro: a própria vida cuja ausência é assinalada pela presença do cadáver e do verme que rói os despojos de vida, permitindo a Brás Cubas, homem e obra, penetrar no infinito.

Para Blanchot, além da errância que desliza em sua ambiguidade, a palavra literária padece da angústia e do delírio da origem. Sendo pouca para o tanto que deve comportar, parece querer compensar sua carência de excessos inacessíveis com a busca do momento anterior ao nome. Ocorre-nos a visão de Brás Cubas escanchado em seu onírico paquiderme a correr

sua involuntária carreira em busca da origem dos tempos. Um sonho, sim, assim como é o sonho da literatura achar a palavra primeira, descontaminada, em sua origem de palavra. A carreira parece-lhe, a Cubas, uma viagem sem destino, ao que lhe retruca o hipopótamo: “– Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos.” (p. 30). A proposta é fascinante, uma vez que nosso poder é fazer o que é depois. Como buscar o que é antes? Como achar o que estava ali e não está mais, que se tornou indisponível? A tentativa de Brás no lombo do paquiderme parecia fascinante, em princípio, mas de sedutora passou a “enfadonha e extravagante, o frio incômodo, a condução violenta, e o resultado impalpável” (p. 31). Impalpável, como o relato de Brás Cubas, como a literatura, que, assim como os séculos, irrita-se “com lhe devassarem a origem” (p. 31). O próprio autor, no início do capítulo VII, adverte de que aquilo é o relato de um delírio; é, portanto, uma fabulação; consequentemente, é literatura, como tudo o que se encontra no livro, domínio onde “tudo escapava à compreensão do olhar humano” (p. 32), conforme afirma o delirante. Brás Cubas faz essa referência ao se deparar com uma imensa figura de mulher, que adiante se apresentou como Natureza ou Pandora. Ao deparar-se frente a frente com a estranha visada, Brás Cubas é dominado pelo fascínio, e quem está fascinado não pode compreender. Assim, ele dá à pergunta “— Entendeste-me?”, formulada pelo fantasma, a seguinte resposta:

— Não, respondi; nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando, decerto, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma coisa vã, que a razão ausente não pode reger ou palpar. (p. 34)

Blanchot tenta compreender o que não pode ser compreendido, e arrisca aqui e ali em sua obra o que seria o ato de escrever:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disto, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio. (EL 17)

Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. (EL 20)

Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça (EL 24)

Quem está fascinado não pode compreender, porque o que vê não pertence ao mundo real, mas ao mundo intangível da fascinação. Sem poder atribuir sentido, concluir, finalizar, aquele que escreve só convive com o silêncio, a solidão, o interminável, o absoluto. Como diz a visão fascinante a Cubas: “Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (p. 34). Entretanto, o personagem quer viver, a nenhum de nós interessa como viventes aventurar-se pelo país desconhecido, e assim ele suplica a Pandora que lhe dê mais alguns instantes de vida, mas depois muda de ideia, e a viagem vertiginosa continua, ao ponto de escapar a qualquer compreensão.

Curiosamente, a Razão convida a Sandice a retirar-se no capítulo seguinte, para que se instaure a ordem e afinal, em que pese toda a resistência da loucura, consegue expulsá-la – ainda que momentaneamente. A alternância entre razão e desrazão faz lembrar a reflexão de Blanchot sobre a mão que escreve (a mão “doente”) e a mão que intervém (a mão do poder). A primeira obedece a uma ordem imperiosa, uma exigência inelutável, a que o pensador dá o nome de “preensão persecutória” (BLANCHOT, 1987, p. 15). A outra mão é a mão do domínio, a que procura garantir a compostura do escrito, e possivelmente sua intenção decorosa. Essa mão é a responsável pela expulsão da Sandice da casa do escritor, e também, é ela quem declara a castidade do livro: “este livro é casto, ao menos na intenção; na intenção é castíssimo” (p. 64). Intenção e Razão andam de mãos dadas, ou compõem uma

única mão, e é ainda essa mão que garante a resistência do autor a se entregar ao reino da fascinação, como um Ulisses a querer ouvir o canto das sereias sem ser arrebatado por elas, amarrando-se ao mastro. No capítulo “O recluso” (p. 159), o escritor repreende sua pena pela desordem que instaura no relato:

Pena de maus costumes, ata uma gravata ao estilo, veste-lhe um colete menos sórdido; e depois, sim, depois vem comigo, entra nessa casa, estira-te nessa rede que me embalou a melhor parte dos anos que decorreram desde o inventário de meu pai até 1842. (p. 159)

Esses são, segundo a concepção irônica de Blanchot, os “mais literários de todos os escritores” (EL 20), isto é, aqueles que parecem querer evitar os extremos da literatura, entregando-se à ação, à comunidade do trabalho, ao ofício de escrever e ao prazer de ser lido, e usufruir desta glória.

A glória também está ao lado da intenção e da razão. Brás Cubas, no momento em que escreve, está imune à glória, coisa dos humanos, mas nem sempre foi assim. As opiniões sobre a importância da glória se polarizavam nos discursos do tio militar e do tio cônego. Para este, o amor da glória era a “perdição das almas” (p. 16), enquanto para aquele “o amor da glória era a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem” (p. 16). Que o leitor decidisse sobre quem estaria certo, que ele, Cubas, já havia decidido pela fama e pelo esplendor ao idealizar o emplasto, já perto do fim. Ainda quando jovem, a caminho de Coimbra, enquanto conjecturava sobre seu “grande futuro”, ele aventava a hipótese de ser literato, embora não escrevesse nada. Após a morte do pai, o narrador declara que, entre outras atividades, “Escrevia política e fazia literatura” (p. 160), e acrescenta: “Mandava artigos e versos para as folhas públicas, e cheguei a alcançar certa reputação de polemista e poeta” (p. 160). Assim, o rapaz de futuro promissor não chegou

à glória literária, o que seria o máximo, mas granjeou certa reputação, o que é mais importante do que o texto literário em si. Todos querem ser reconhecidos e elogiados pelo fazer literário, como o capitão do navio que levou Cubas a Portugal, o que temia que seus sentimentos atrapalhassem a perfeição dos versos; como também o primo de Virgília, o Luís Dutra, que “privava com as musas”, segundo o enunciador, e ficava inquieto por lhe obter a aprovação para seus versos.

Que caminho é esse que o relato de Cubas segue? Afinal, ele pende para o trajeto da mão doente ou para a exigência profunda que não permite atrelamento ao mastro? Muitos foram os caminhos desenhados por leitores e críticos na trajetória desse texto fabuloso. Para Capistrano de Abreu, “O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita” (ABREU, 2008, p. 11). Segundo Schwarz, o romance da periferia do capitalismo “deixa entrever as grandes linhas de uma estrutura social”, não apenas “como regra de composição da narrativa”, mas também “como estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira” (SCHWARZ, 2000, p. 14). Regina Zilberman diz, sobre Cubas, que “sua biografia corresponde a uma interpretação da história nacional” (ZILBERMAN, 2008, p. 71). Consoante Merquior, “não convém levar tão a sério esse ar sobrenatural, pois o fantástico não passa de um estratagema humorístico, de uma primeira manifestação de sarcasmo de Machado” (MERQUIOR, 2008, p. 140). Desfilam aos nossos olhos de pesquisador as leituras formalizantes, sociológicas, biográficas, existenciais, morais... A maioria delas revela-se tão engenhosa quanto a ideia do emplasto (p. 15), que teve a desvantagem de matar seu autor, o que os engenhos dos críticos não puderam fazer com a obra. Afinal, a literatura é para ser levada assim tão a sério?

Em *A literatura e o direito à morte*, Blanchot afirma que quando o que ele chama *réflexion imposable* – e que podemos entender como o discurso sério sobre a literatura – se aproxima do texto literário, “esta se torna uma força cáustica, capaz de destruir o que nela e na reflexão se poderia impor” (BLANCHOT, 1997, p. 293). Quando a crítica se afasta, então o romance e o poema voltam a ser eles mesmos, em sua essência. Essa imposição dos discursos críticos não escapa a Agamben, que, em um pequeno texto chamado “Defesa de Kafka contra seus intérpretes”, afirma:

Sobre o inexplicável correm as mais diversas lendas. A mais engenhosa — encontrada pelos atuais guardiões do templo ao remexerem nas velhas tradições — explica que, sendo inexplicável, ele permanece como tal em todas as explicações que dele foram dadas e continuarão a sê-lo nos séculos vindouros. São precisamente essas explicações que constituem a melhor garantia de sua inexplicabilidade. O único conteúdo do inexplicável — e nisso está a sutileza da doutrina — consistiria na ordem (verdadeiramente inexplicável): “— Explica!” Não podemos subtrair-nos a essa ordem, porque ela não pressupõe nada de explicável, ela própria é seu único pressuposto. Seja o que for que se responda ou não responda a essa ordem — mesmo o silêncio — será de qualquer modo significativo, conterà de qualquer modo uma explicação. (AGAMBEN, 2012, p. 134)

Que rumo tomar? Optamos por vislumbrar o caminho do Cubas escritor para si mesmo, para o ponto em que ele que não tem mais direito à morte, não pode mais falar a palavra dos homens, que falam pelos deuses, que defendem os oprimidos etc., e esse ponto é feito de linguagem. Maurice Blanchot faz em um parágrafo uma interessante revisão da história da literatura:

A obra que foi palavra dos deuses, palavra da ausência dos deuses, que foi palavra exata, equilibrada, do homem, depois palavra dos homens em sua diversidade, em seguida palavra dos homens deserdados, daqueles que não têm a palavra, logo palavra do que

não fala no homem, do segredo, do desespero ou do êxtase que se falta dizer, o que é que sempre foi subtraído de sua linguagem? Ela mesma. Quando tudo foi dito, quando o mundo se impõe como a verdade do todo, quando a história quer cumprir-se na realização do discurso, quando a obra nada mais tem a dizer e desaparece, é então que ela tende a tornar-se palavra da obra. Na obra desaparecida, a obra quereria falar, e a experiência converte-se na busca da essência da obra, a afirmação da arte, a preocupação da origem. (BLANCHOT, 1987, p. 233)

Quando tudo foi dito, o poder de dizer está perdido. Quando o fogo, a fórmula e o lugar se perderam, de tudo isso podemos contar a história. Se a literatura precisa de um conteúdo, se ela pretende convencer, ou denunciar, ou condenar, ou disciplinar, sua linguagem se coloca a serviço da transparência, do poder de dizer. Uma reflexão saborosa sobre a literatura e o poder está no capítulo LXXII de *Memórias póstumas*, “O bibliômano”. Após ter discorrido sobre “O senão do livro”, o escritor parece arrepende-se e ameaça suprimir o capítulo em que denuncia a imperfeição do romance e acusa o leitor por suas exigências de ordem. Imagina então um futuro leitor, setenta anos à sua frente, procurando pelo despropósito do livro, denunciado pelo autor no capítulo precedente. Ouçamos a voz de Brás Cubas:

Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espaneja-as, esfrega-as no joelho, lava-as, e nada: não acha o despropósito. (p. 223).

Observe-se que esse bibliômano do futuro tem nas mãos o único exemplar existente de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o que o torna uma obra absolutamente singular. Se o bibliômano não lhe acha o despropósito, também não lhe decifra

o propósito; afinal, aquilo é um romance, uma obra literária, sem força nem poder no mundo. E o mundo que se segue janela afora lhe aponta a direção do poder: “Nesse momento passa-lhe por baixo da janela um César ou um Cromwell, a caminho do poder” (p. 224).

O narrador faz com que o bibliômano feche a janela, e a literatura aponta para outra direção. No movimento dos fins para o infinito, sua linguagem é opaca, e o que ressurte é seu poder de brilho. Esse movimento em direção à morte, que é morte na literatura, que é a impossibilidade da morte, que é estar a morrer sem fim, é um movimento contraditório, porém não-dialético, na acepção que a metafísica ocidental nos ensinou, uma vez que não há aí resolução, síntese, conciliação. A existência de Brás Cubas se abre para o mundo, fazendo da morte uma tarefa sem fim em seus domínios.

Nesse espaço nada pode ser dito com autenticidade, não há verdade exemplar, as palavras traem a tolice do mundo e a impossibilidade de dizer, por mais que tolice e impossibilidade estejam investidas de uma linguagem nobre, à altura das melhores tradições das letras. Machado é cruel com a matéria que compõe o romance, e não economiza vulgaridades. Aqui descreve os trejeitos de cabeleireiro com que Brás enlaça e ajeita os cabelos de Virgília em um pente com diamantes, ali filosofa sobre a função dos calos, que aperfeiçoam a felicidade terrestre, mais adiante brinda o leitor com uma reflexão sobre a relação entre a competição dos chapeleiros, o nariz e o amor, logo mais a imortalização das pernas em um capítulo dedicado a elas, de outra feita a lucubração entre o número 13 que o livrara de ir mofar em uma província do Norte e a égua de ruiva crina que substituíra as virgens ruivas de Tebas no sacrifício de Pelópidas... Sem contar o inusitado jumento

em que Cubas vinha montado e que empacou, propiciando o episódio do almocreve.

Pode-se, assim, pensar em dois tipos de morte que se tensionam no texto literário: a primeira é autêntica, séria, garante a existência dos seres, permite a compreensão, possibilita a consecução das tarefas; a segunda é fugidia, montada num hipópota, inacessível como o fim e como a origem dos tempos.

A morte de Brás Cubas é o supremo instante em que o personagem se torna liberto da ordem do tempo. Este é o momento em que o tempo é eliminado pelo próprio tempo. O que está fora do tempo, portanto, disponibiliza para Cubas o tempo puro. A narrativa do defunto autor começa com o fim que, somente ele, permite que se compreenda o mundo, e do outro lado, permite que o escritor o transforme no mais terrível e mais belo dos mundos possíveis. O ponto fabuloso do encontro com a morte é que torna possível a Brás Cubas recompor o mundo no romance, no reino do ficcional.

A morte de Cubas acaba se transformando, assim, na impossibilidade da morte. Brás Cubas morre, mas na realidade vive; é uma condição estranha, ele em verdade não morreu porque não abandonou o mundo e a morte, então ele vive a morrer porque eliminou a possibilidade de morrer após a morte.

A astúcia de Cubas consiste em dar a impressão de fraqueza na vida e na morte, fortalecendo-se na ressurreição da morte, na não-negação de sua possibilidade. Não houve em seu passamento nada de trágico, nada de fabuloso, apenas uma aparente passagem de um estado de ser a outro ser, “pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo” (p. 12). Fabulosa, entretanto, é a possibilidade que essa passagem produz, de recriar o espetáculo do qual ele se torna, o personagem-narrador, seu senhor absoluto.

A *causa mortis* foi uma pneumonia; na realidade, segundo Brás Cubas, foi uma grande ideia que tomou conta de suas faculdades e impediu que o corpo se protegesse de uma corrente de ar. Enquanto ele esperava que, com a execução da ideia do emplasto, se notabilizasse entre os humanos, enquanto se via “ascender do chão das turbas, e remontar ao céu, como uma águia imortal”, ele acabou encontrando o caminho da eternidade pela via de uma pneumonia. A fragilidade do corpo não foi capaz de esperar que a mente poderosa do homem pudesse engendrar a panaceia dos males do mundo.

O que é que torna fascinante este romance? Qual teria sido a causa de sua canonização? Certamente não o conteúdo, que não poderia ser mais anódino, mais pleno da tolice que se encontra em qualquer esquina do mundo. A forma, possivelmente, também não, ele que, como representante do romance do século XIX, não procede de maneira digna e comportada para os padrões da época. Já nas primeiras notícias da publicação do livro, em 1881, Capistrano de Abreu perguntava: “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?” (ABREU, 2008, p. 11). As memórias de Brás não conseguem se comportar com o mínimo decoro em relação às leis de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. Sua moral é duvidosa, por mais que se tente atrelá-la a um momento histórico ou a um evento de classe. Maurice Blanchot reescreve Mallarmé afirmando que um poema não é a matéria de que é feito:

A obra faz aparecer o que desaparece no objeto. A estátua glorifica o mármore, o quadro não é feito a partir da tela e com ingredientes materiais, é a presença desta matéria que, sem ele, permaneceria escondida de nós. E o poema não é feito nem com ideias nem com palavras, mas é aquilo a partir do qual as palavras tornam-se sua aparência e a *profundidade elementar* sobre a qual essa aparência se abre e, entretanto, se fecha de novo. (BLANCHOT, 1987, p. 224)

Se o escritor se serve da palavra, e se o advogado também se serve da palavra, aquele utiliza-a de maneira que ela não é propriamente utilizada, no sentido de se tornar útil. Da mesma forma, a utilização artística da palavra não a nega, não a consome pelo uso, como ocorre com o discurso das leis, por exemplo. A palavra artística é afirmada em sua transformação em arte, é revelada em sua obscuridade, seguindo um caminho que só conduz a ela própria, isto é, o que fica na obra não são as palavras, mas aquilo em que as palavras se tornam, possivelmente seu mistério e sua indisponibilidade. Lembrando a narrativa de Gershom Scholem, podemos dizer que *Memórias póstumas de Brás Cubas* não sabe fazer fogo, não sabe orar, e abandonou seu lugar no bosque, mas de tudo isso pode contar a história, ainda que seja a história da ausência, a memória da perda do fogo, da fórmula, do lugar. O conteúdo e a forma são palpáveis, a obra é intangível.

Citação no início, citação no fim, contra os preceitos da metodologia acadêmica. Não resisto a terminar esta conversa com uma citação de Antonio Candido, talvez a melhor parte de seu “Esquema de Machado de Assis”: “O melhor que posso fazer é aconselhar a cada um que esqueça o que eu disse, compendiando os críticos, e abra diretamente os livros de Machado de Assis” (CANDIDO, 2008. p. 124).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Capistrano de. “Sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. In: ASSIS, Machado. *Obra completa* em quatro volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Notttempo, 2014.

_____. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Trad. João Barrento. Autêntica, 2012.

ASSIS, Machado. *Obra completa* em quatro volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 124).

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. SP, PA. Recife, RJ: Editora Mérito S. A.

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

Verga, machado e as “malformações nacionais”

Yuri Brunello¹¹³

Simone Lopes de Almeida Nunes¹¹⁴

Universidade Federal do Ceará

Partiremos de uma premissa: diversamente dos pesquisadores deste livro, não somos especialistas em Machado de Assis. A nossa contribuição, portanto, terá como objeto a avaliação do *verista* italiano Giovanni Verga (1840, Vizzini; 1922, Catânia) na perspectiva crítica comparatista realizada por Franco Moretti no livro *The Bourgeois: Between History and Literature*, publicado em 2013, pela editora Verso, de Londres, e traduzido no Brasil, em 2014, com o título de *O burguês*, pela editora Três Estrelas. Moretti realiza uma comparação entre Verga e Machado, interessante, sobretudo, em razão dos pressupostos teóricos de tal aproximação aparentemente tão inusitada. A partir de quais condições tal comparação é possível?

As analogias de Machado com a literatura italiana reduziram-se, até então, a paralelos com Pirandello, mas jamais com um naturalista à italiana como Verga. Veremos, mais adiante, que a justificativa encontra-se dentro da ótica da *world lite-*

113 Doutor em Letras pela Università La Sapienza di Roma.

114 Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal do Ceará.

ature, campo de pesquisa que tornou Moretti conhecido no Brasil desde 2001, quando Emir Sader publicou, no volume *Contra corrente*, o ensaio de Moretti: “Conjecturas sobre a literatura mundial”.

A trajetória dos *world literature studies* e a trajetória da produção de Moretti estão fortemente entrelaçadas. Moretti formou-se na Universidade de Roma, em 1972. De 1979 até 1983, lecionou Literatura Inglesa em Salerno; e de 1983 até 1990, lecionou Literatura Comparada, em Verona. A partir de 1990, começou a dar aula, como comparatista, nos Estados Unidos. Primeiro, em Nova York, na Columbia University e, depois, a partir do ano 2000, em Stanford, na Califórnia. O seu primeiro livro foi *Letteratura e ideologie negli anni Trenta inglesi* (1976); na década de oitenta publicou quatro importantes estudos: *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms* (1983), a coletânea de ensaios *L'anima e l'aripa* (1986), *Il romanzo di formazione* (1986), *Signos e estilo do moderno* (1987), até chegar aos dois grandes textos da década de 90, ou seja, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (1994) e *Atlas do romance europeu 1800-1900* (1997). Os estudos que ele produziu no novo milênio seguem duas diretrizes: de um lado, a organização dos cinco volumes do projeto coletivo *A cultura do romance*; e do outro, trabalhos como *A literatura vista de longe* (2005), *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history* (2005), e o recente *O burguês. Entre história e literatura*, de 2013.

Para tentar esclarecer a natureza da leitura que Moretti faz de Machado, partiremos de uma declaração retirada de uma entrevista que a *Folha de São Paulo* realizou com Moretti, em setembro de 2014, por ocasião do lançamento de *O burguês*: “as grandes figuras burguesas que emergem dos romances italianos, poloneses, espanhóis e russos estão mais próximas

dos personagens de Machado, do que dos de Goethe ou de Balzac”. O romance italiano ao qual Moretti faz referência, como iremos ver mais adiante, é uma obra de Giovanni Verga. Isso não pode deixar de chamar a atenção de um pesquisador de literatura italiana, já que a comparação entre as literaturas europeias e as literaturas não-europeias desenvolvidas dentro dessa perspectiva (não centro/periferia, mas periferia/periferia) são ainda pouco frequentes nos estudos de italianística. Verga é um verista, ou seja, um “naturalista” anômalo e regional e seria, portanto, mais oportuno o paralelismo com *O cortiço*, de Aluísio Azevedo.

O ponto de partida para a afirmação supracitada, porém, são os estudos de Schwarz sobre Machado de Assis, que Moretti sempre elogiou, ao ponto de hospedar um ensaio de Schwarz sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, traduzido para o italiano, no último volume de *Il romanzo. Lezioni* (2003), organizado pelo próprio Moretti. No entanto, a posição à qual Moretti chega é diversa das posições de Schwarz: se Schwarz usa uma abordagem global, como a teoria da dependência, para entender a literatura brasileira, Moretti utiliza as literaturas periféricas para compreender um fenômeno global como a *world literature*, área de estudos voltada à pesquisa da literatura dentro do contexto transnacional, assim como das fronteiras e dos “fluxos do capital cultural”, para citar o título de um livro fundamental para a fundação, no ano de 1997, dos *world literature studies*, organizado por Gumbrecht e Palumbo-Liu, que em inglês intitula-se *Streams of cultural capital*.

Para uma melhor compreensão, é importante conhecer Schwarz e a teoria da dependência. Teóricos da dependência, como Teotônio dos Santos e Rui Mauro Marini, traduzem, num nível geográfico, a articulação entre dominantes e dominados. Na primeira categoria, estão inclusos os países

centrais: Inglaterra, França, Estados Unidos; na segunda, os países periféricos: Brasil, Argentina, entre outros. A subalteridade da periferia – segundo o marxismo ortodoxo – teria as suas raízes no subdesenvolvimento econômico: o que era preciso fazer, portanto, era desenvolver as forças produtivas, para chegar a uma fase do capitalismo maduro. Os teóricos da dependência argumentam, contrariamente, que é preciso sair do capitalismo através de uma ruptura, sendo que a causa do atraso econômico é o próprio centro: é o centro que permanece centro, explorando, economicamente, a periferia; deixando-a, por conseguinte, atrasada. Aqui aparece, na engrenagem teórica schwarziana, Adorno e a dialética frankfurtiana sem síntese. A dialética é exaltada na sua força de negação. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz (2000, p. 10) afirma:

No que diz respeito à interpretação social, o raciocínio depende de argumentos desenvolvidos na Universidade de São Paulo pela geração de meus professores, em especial um grupo que se reunia para estudar *O capital* com vistas à compreensão do Brasil. O grupo chegara à audaciosa conclusão de que as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso.

A modernidade é uma perversão e, como escreveu, a propósito de Verga, Alberto Asor Rosa, um crítico italiano contemporâneo de Schwarz – ele também adorniano – o que resta a fazer é destruir: “A recusa de uma ideologia progressista constitui a razão – e não o limite – do sucesso de Verga” (1965, p. 77).

Moretti não abraça tal visão economicista; dessa forma, recorre a Immanuel Wallerstein, que o leva a sair, nas práticas das suas análises culturais e literárias, do paradigma da teoria da dependência, estendendo o sintagma periferia/centro à história e às relações culturais cíclicas espaciais de ascensão-declínioda hegemonia global. Eis porque Moretti tenta interpretar a prosa

moderna europeia com as categorias, também geográficas, da *world-system theory*. Moretti, todavia, toma muito cuidado em um ponto específico: evita realizar este tipo de operação dentro dos moldes dialéticos, evita as armadilhas filosóficas hegelianas. Nesse ponto, a diferença com o adorniano Schwarz é grande, tanto que a história da forma romance, a primeira forma global (por isso Moretti chama os romances modernos de “obras-mundos” na sua obra-prima de 1997), mais do que ser uma história qualitativa – de substâncias, de essências, de teses, de antíteses, de sínteses – é, principalmente, uma história quantitativa, composta por dados, gráficos, mapas. Mais do que historicizar, o que é preciso é cartografar. Por isso, Moretti não publicou uma história do romance europeu, e sim, um *Atlas do romance europeu*. O materialismo imanentista e empirista de Moretti é tão profundo que o crítico italiano chega a teorizar e praticar um *distant reading*, uma visão de “longa duração”, com o epicentro na articulação geográfica, ou seja, sem traçar o perfil de uma “história” literária, mas, sim, utilizando o que ele chama de “ecossistema” literário, de literatura vista de longe. No lugar de Hegel, em suma, encontramos Darwin.

Voltemos para a afirmação de Moretti que mais nos interessa: “as grandes figuras burguesas que emergem dos romances italianos, poloneses, espanhóis e russos estão mais próximas dos personagens de Machado do que dos de Goethe ou de Balzac”. A primeira pergunta que surge é: quais são os burgueses, brasileiros e italianos, aos quais Moretti se refere? Para termos uma resposta, precisamos voltar o olhar para *O burguês*. No livro, encontra-se um subcapítulo intitulado *Balzac, Machado e o dinheiro*. As personagens de Machado que Moretti evoca são: Brás Cubas, das *Memórias póstumas*, e Bentinho, de *Dom Casmurro*. Brás Cubas é o expoente da elite carioca, ao passo que Dom Casmurro é um advogado,

de boa condição econômica. O personagem italiano é Mastro Don Gesualdo (Mestre Dom Gesualdo), protagonista do romance homônimo de Verga, que foi publicado poucos meses antes de *Dom Casmurro*. Gesualdo também é um burguês, mas um burguês *parvenu*, Dom é uma designação nobre; um ex-pedreiro, que na Itália tem como apelido mestre, mestre de obra, que se tornou rico através da força de trabalho, conjugada com investimentos acertados. Um pedreiro que se torna burguês e que – se não fosse católico – mereceria estar entre as exemplificações práticas do weberiano *A ética protestante e o espírito do capitalismo*; contudo, estamos falando de um burguês “fora do lugar”, na Sicília ainda feudal e camponesa.

Trata-se de uma condição semelhante à dos protagonistas machadianos. E Moretti a cartografa. Nos romances de Machado, observa Moretti, o enredo “se desmembra em uma infinidade de minicapítulos – 160 em *Brás Cubas*, 148 em *Dom Casmurro* e 201 em *Quincas Borba* –, nos quais, em uma ou duas páginas, um tema é evocado, desenvolvido, exagerado e largado”. Outra observação “quantitativa” de Moretti: na versão inglesa, o capítulo XXXI de *Memórias póstumas* tem “oitocentas palavras; o do almocreve, novecentas, o da morte de Manduca, de *Dom Casmurro*, setecentas”.

Ao passo que Verga intitula um subcapítulo como *Roba*, vocábulo do registro popular que indica, vulgarmente, os objetos possuídos:

No leilão anual das terras públicas da cidade: ‘três onças e meia!... Dou-lhe uma!... Dou-lhe duas!...’ ‘Quatro onças!’, replicou dom Gesualdo, impassível. Os notáveis berram, gesticulam, ameaçam, xingam; Gesualdo se mantém sentado, calado, respeitoso, ‘continuando a fazer tranquilamente suas contas na caderneta que mantinha aberta sobre os joelhos. Em seguida, ergueu a cabeça e rebateu com voz calma’ (p. 156).

Adiantemos a conclusão do capítulo: “Quando Gesualdo morre a sua *roba* é embolsada pelo seu ‘gentilíssimo’ genro, o duque de Leyra, as águas do antigo regime parecem se fechar para sempre sobre o *tipo borghese* de Verga”. Para compreender a importância desses cruzamentos de números e a referência ao *Ancien Regime*, é preciso voltar a Balzac, Machado e o dinheiro e examinar Balzac. O Balzac, do qual se fala em *O burguês*, é o das *Ilusões perdidas*. Em *Ilusões perdidas*, Lucien de Rubempré entrega o primeiro volume dele para Doguereau, esperando por uma publicação. Doguereau estava decidido

a prender Lucien por um contrato para várias obras. Ao ver o hotel, a velha raposa voltou atrás: “um rapaz instalado aqui tem gostos modestos, ama o estudo, o trabalho; posso lhe dar apenas oitocentos francos”. A hoteleira, a quem perguntou pelo sr. Lucien de Rubempré, lhe respondeu: — Quarto andar! O livreiro levantou o nariz e viu apenas céu acima do quarto andar. “Esse jovem”, pensou, “é rapaz bonito, é mesmo muito bonito; se ganhasse dinheiro demais, se dissiparia, não trabalharia mais. Em nosso interesse comum, vou lhe oferecer seiscentos francos; mas em prata, e não em cédulas (p. 236).

Moretti nos lembra que Doguereau acaba pagando 400 francos e associa esse trecho balzaquiano a um outro episódio, no qual uma personagem remunera alguém com o menor valor possível: em *Dom Casmurro*, quando seu primeiro filho morre, a mãe de Bentinho jura que, se seu próximo filho sobreviver, vai se tornar padre. O menino nasce, vinga e agora ela precisa “pagar a dívida”, mas já sem vontade alguma. Depois de muitas elucubrações, um amigo de família acha a solução perfeita: ela vai dar um filho à igreja, só que não será Bentinho. Moretti conclui: “os preconceitos religiosos amalgamados com os estratagemas monetários. Estamos nos deslocando para as margens do sistema mundial moderno, e esse estranho enlace entre a velha metafísica e o novo nexos pelo dinheiro é sinal das ‘malformações nacionais’”, sobre as quais Schwarz escreveu.

“Malformação nacional” é também a Sicília de Mastro dom Gesualdo, cuja morte vê voltar o dinheiro acumulado para a burguesia para o *Ancien Régime* (o genro nobre do Mestre Dom). Prestes a morrer, Gesualdo deseja que “a sua *roba* se fosse com ele, desalentada como ele”. Comparando o final do conto de Verga e o final das *Memórias póstumas*, podemos concluir retornando às diferenças entre o método darwiniano-cartográfico de Moretti e o método histórico-dialético de Schwarz.

Contudo, vale recordar, antes, a conclusão de *Memórias póstumas* (p. 307):

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve míngua nem sobra, e, conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: -- Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.

A negação de Brás Cubas, para Schwarz, funciona como uma dissonância na dinâmica adorniana da dialética sem síntese, “negativa”. A função Machado é a função Schomberg, na *Filosofia da nova música*: as malformações nacionais-coloniais são responsáveis pela irredutibilidade de Brás Cubas à absorção *na* ordem burguesa e *da* ordem burguesa (fora do lugar) na ordem feudal escravocrata brasileira.

Com Moretti, estamos no lado oposto, mesmo estando na mesma malformação-deformação periférica de Paris ou Londres, a da Sicília. As “negativas” ganham os caracteres de uma operação matemática: temos duas negações, ou seja, o

mestre que nega o dom e o dom, o genro herdeiro, que nega o mestre, mas em matemática menos e menos dá mais e nada é dissonante. Na leitura morettiana das malformações nacionais, na leitura das negações machadianas e verghianas apresentada em *O burguês*, ao contrário, temos o ressoar de uma afirmação: a nítida e consequencial parábola cíclico-evolutiva entre o declínio da burguesia e – redonda como redondo é um ciclo – a ascensão do capitalismo anti-humanista.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ASOR ROSA, Alberto. *Scrittori e popolo*. Roma: Samonà e Savelli, 1965.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin/Companhia, 2011.

MOLINA, Sidney. “Crítico italiano Franco Moretti narra história da cultura burguesa”. Folha de São Paulo, 20.09.2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1518754-critico-italiano-franco-moretti-narra-historia-da-cultura-burguesa.shtml>. Acesso em 15.04.2015.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu. 1800-1900*. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. (a cura di). *Il romanzo. Lezioni*. Torino: Einaudi, 2003.

_____. *O burguês*. Entre a história e a literatura. São Paulo: Três estrelas, 2014.

_____. “Conjecturas sobre a literatura mundial”. In: SADER, Emir (org.). *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000*. Rio de Janeiro: Record, 2001. pp. 65-76.

PALUMBO-LIU, David; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Streams of cultural capital*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Machado de Assis. São Paulo: Duas cidades, 2000.

VERGA, Giovanni. *Mastro-don Gesualdo*. Milano: Mondadori, 1973. Disponível em: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_9/t351.pdf

Um problema de forma: o dogmatismo em Machado de Assis¹¹⁵

Marcelo Peloggio¹¹⁶

Universidade Federal do Ceará

No tocante à totalidade artística da vida, pode-se dizer que os romances de Machado de Assis, da fase *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com as exceções de *Esau e Jacó* e de *O memorial de Aires*, acusam um problema de natureza lógico-formal em seu todo, mesmo com parte da abordagem crítica recaindo, geralmente, na estética de sua forma histórico-social e rara, ou dificilmente, na filosófica.

O problema diz respeito mais propriamente ao narrador machadiano dessa fase, ao modo como se confunde com o todo da estrutura narrada, ainda que se mostre indiferente e sobranceiro; e a coisa é de tal ordem nas *Memórias póstumas*, por exemplo, que Augusto Meyer (1964, p. 161) o define como “uma espécie de supereu romanesco”, pois “tudo ganha vida e tonalidade pela perspectiva e a personalidade do narrador” (KAYSER, 1985, p. 224).

115 Publicado na revista *Antares*, Universidade de Caxias do Sul, v. 7, n. 13, p. 113-126, jan/jun 2015. O artigo foi revisado para esta publicação.

116 Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Essa “pseudoautobiografia”, que dá forma e vida a esse livro, e igualmente a *Dom Casmurro*, parece conduzir-nos à ideia de que em um e outro, principalmente no último, “qualquer verdadeira onisciência da parte do narrador havia se tornado impossível [...], pois implicaria aquele controle total que em si é determinante e determinista”, conforme alega John Gledson (2008, p. 33). Mas o que podemos verificar é justamente o contrário. O que apoia a concepção de um narrador machadiano de característica profundamente dogmática, a ser ele mesmo toda a forma e o conteúdo implicados.

Sobre *Dom Casmurro*, afirma ainda John Gledson (2008, p. 33-34): com efeito, “parte do fascínio singular deste romance é o fato de o narrador estar tão completamente enraizado em seu próprio ambiente físico e temporal”. O que já constitui o mais forte indício do ser arraigado que é – não a certos valores sociais, derivados de uma realidade econômica ampla e complexa, e que serve de lastro a inúmeras análises críticas acerca da obra machadiana, mas à determinação de decidir da sorte dos outros a seu bel prazer e assim pôr em execução a mais perfeita correspondência entre as ideias que acalenta (por exemplo, as “reflexões” de Brás Cubas, e, no caso, a “fértil imaginação” de Bentinho) e o mundo à volta. A isso chamamos, sem mais, dogmatismo, presente então no Machado de Assis da fase denominada “realista” ou da sua “maturidade” estética.

Tal problema, a nosso ver, explica-se em razão de sua natureza formal, artística, mas que o não desvencilha do “cenário histórico e social” – cenário que preferimos analisar sob a perspectiva histórico-filosófica, que entendemos ser mais problematizadora devido ao fato de aprofundar questões levando a repensar, por extensão, os modelos analíticos.

O que queremos dizer é que a atmosfera anímica do romance machadiano da fase *Memórias póstumas* faz as vezes, ponto por ponto, da totalidade formal da vida, ou seja, os caracteres só existem para satisfazer as demandas de um núcleo narrativo que irradia *conceitos muito próprios*, e que, de modo indireto, encarna as circunstâncias “dramáticas” à medida que o entrecho se desenvolve. O que explica o fato de *Memórias póstumas*, sobretudo, comportar uma “estrutura elástica”, nas palavras de José Guilherme Merquior (2004, p. 5). Mas tal elasticidade, ao contrário de enformar tudo à volta (ambiente, caracterização dos personagens, assunto), é, antes do mais, enformada (porque subsumida) na digressão de Brás Cubas, de Bentinho ou do narrador de *Quincas Borba*, com o mesmo acontecendo em uma série de contos talhados pelo mais puro sarcasmo (a exemplo de “A cartomante”, “O espelho”, “A causa secreta”, “Um homem célebre” e da novela-conto *O alienista*). Sendo assim, a digressão faz o papel de elemento de estruturação formal – uma saída encontrada pelo narrador machadiano (geralmente sutil e discreto, à exceção, talvez, em “A causa secreta”) para não se ver importunado pelos questionamentos ou alguma desconfiança do leitor mais atento: referimo-nos ao *ferrolho anímico* que o narrador substancializa e que do qual jamais abrirá mão, tornando-se, em *Memórias póstumas* e em *Dom Casmurro*, onisciente e onipotente; bastante onipotente, apesar de disfarçar muito bem, em *Quincas Borba*; e, por derivação, onipresente – praticamente em toda ação narrativa da segunda fase. Conforme Percy Lubbock (1976, p. 155), “é a vantagem que se tem; o autor transferiu sua responsabilidade, que agora está onde o leitor a pode ver e medir; a qualidade arbitrária que, a qualquer momento, se detecta na voz do autor, é disfarçada pela voz do seu representante. Nada se importa de fora para a história; independente, ela não tem associações com ninguém fora de seu círculo”.

De qualquer forma, tanto em primeira como em terceira pessoa, “fora de cena” ou, sobretudo, “na perspectiva interna do personagem”, ainda é o narrador machadiano um ponto passivo de novos questionamentos e análises. De acordo com a visão histórico-social, Willi Bolle (2008, p. 34), ao abordar o *Quincas Borba*, observa o seguinte: “Com sua arte de narrar, Machado de Assis entra como um cirurgião em uma nervura social que é representada sobretudo pelas ações de fala de seus personagens. Com o bisturi da retórica poética, o escritor vivissecciona as artimanhas de persuasão daqueles que usam seu semelhante em proveito próprio”.

Todavia, entrar “como um cirurgião em uma nervura social” pode revelar, antes, o poder de penetração de um narrador que, ao contrário de promover uma “escrita esclarecedora” (BOLLE, 2008, p. 34), vai apropriando-se, a pouco e pouco, por conta de sua digressão, do todo estrutural propriamente considerado do ponto de vista estético.

Essa postura mostra ter, conforme falávamos há pouco, um caráter eminentemente dogmático. Mas, para Abel Barros Baptista (2008, p. 20), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, constitui trama que “não se sujeita às ideias do seu autor nem lhe leva a pessoa dentro”. Assim, parece ser opinião corrente o fato de que o todo anímico do narrador machadiano atua como um revelador de “assimetrias”, desmascarando, por conseguinte, as contradições inerentes à realidade social brasileira do Segundo Reinado, abrigando esta a escravidão, as relações de favor e um patriarcalismo brutal. Em todo caso, a percepção universalista, que melhor se associa ao pessimismo em Machado de Assis, é as mais das vezes negada, esquecida ou relegada a segundo plano; ora, o tédio, a indiferença pela sorte dos outros, o sarcasmo, ou mesmo o relativismo, em

suma, “a face negativa do homem e da vida”, parecem plasmar, de cima a baixo, a estrutura geral dos romances e dos contos do autor de *Helena*.

Conforme Chevalier (1964, p. 1960), é o dogmatismo o sistema filosófico mediante o qual a certeza é definida “como sendo a adesão firme do espírito àquilo que ele crê ser a verdade”; em outras palavras, o pensamento, a consciência, a “alma”, estariam em perfeita conformidade com o objeto exterior, identificando-se a ele. Aqui, o anímico e o real se confundem; em verdade maior, este é subsumido naquele, não lhe sendo mais do que a projeção mesma; porque o conhecimento deve ser o resultado da fusão do espírito com a realidade material, que adere à *forma interior* deste, o que, de toda maneira, é “arruinar a objetividade” (CHEVALIER, 1964, p. 1960), coadunando-se o próprio mundo com a vontade ou desígnios do *eu*. Do ponto de vista literário, tal procedimento há de nos conduzir, pois, a um “realismo subjetivo individualizante” (WELLEK, s/d, p. 208), que se muda na única realidade possível, convertendo o mundo no mais inconsequente, porque ilimitado, “estado de ânimo”.

Essa particularidade do método analítico votado à introspecção – pois que busca um maior aprofundamento da dimensão humana dos caracteres e, por consequência, uma melhor definição da vida em sua natureza psicológica, tomada de mistérios e contradições, e tudo isso em nome da verossimilhança – vai de encontro ao tipo “previsível”, expresso em fórmulas universais (o avaro, o mártir, o vilão, a donzela cativa etc.). Mas, curiosamente, o que se verifica é o mais forte atrofiamento da realidade exterior, em razão de ser ela o resultado das incongruências e das discrepâncias de um *eu* que é humano em demasia, e que a toma *como sua verdade*

indelével – verdade essa de um solipsismo infrene. Assim, as extremas consequências do método – o “fluxo de consciência”, a “dramatização da mente” – debilitam, se não destroem, a realidade material. É porque, antes, representam “a volta interior para uma arte subjetiva e simbólica que está no outro polo do realismo” (WELLEK, s/d, p. 219).

O que temos no Machado de Assis da fase *Memórias póstumas*, portanto, não é outra coisa senão aquilo que classificamos, *grosso modo*, como um estado de alma de um *eu* absoluto, incondicional; e, à medida que o mundo à volta é tomado como o seu teor e produto, esse *eu* pode dilatar-se, atando tudo a si indefinidamente, encerrando seres e coisas em seu conteúdo amorfo, dispondo destes a seu bel-prazer, em disfarçada conformidade com as circunstâncias. A isso chamamos, então, *ferrolho anímico*.

Isso coloca um problema de natureza histórico-filosófica, criado à luz da totalidade formal machadiana: nesta, persevera uma espécie de determinismo do acaso, em que nada escapa à inclemência de um narrador-ator (por exemplo, Brás Cubas e Bentinho) ou do sutil mas implacável ator-narrador (aquele de o *Quincas Borba*); porque, neste caso, seu modo de atuação é de tal ordem, ou seja, “vago e indefinido” (MEYER, 1964, p. 163) – justamente por disfarçar ares de objetividade sob as vestes da terceira pessoa –, que o *eu* está livre para abusar “do direito de ser autor e de estar em toda parte, virando telhados e invadindo alcovas” (MEYER, 1964, p. 163) – os da vida exterior e as da subjetividade alheia. Pois, se esse não determina o curso mesmo das coisas à maneira de quem enxerga tudo com indiferença e tédio, determina de tal modo e com tal disfarce que mais parece que o mundo todo acontece porque é próprio do mundo acontecer, sem motivo aparente ou explicação lógica. O que faz do *Quincas Borba*, com sua

“trágica sobriedade”, o ponto máximo da ficção machadiana, inocentando tanto a presença quanto a pseudoausência de seu narrador, que converte o trecho “numa pesada atmosfera de dubiedade, maus pensamentos, insegurança” (MEYER, 1964, p. 167).

Com efeito, a totalidade artística da vida nada mais designa senão a projeção plena ou incessante de um subjetivismo total, desdobrado em reflexão, pseudoautobiografia, volição inconteste.

Podemos dizer que, subjacente, do ponto de vista lírico, essa possessão anímica se confunde com o trecho na consecução plena da forma. Portanto, a forma da totalidade artística em Machado de Assis carece de um *a priori* configurador: de um ímpeto dramático como resultado da “experiência de choque”; ou melhor, totalidade que disfarça, desde sempre, ares de “escravagismo”, “clientelismo”, “patriarcalismo”, fazendo distender sobre esses conceitos outro definitivo e maior: o pessimismo, acompanhado da volubilidade e da sondagem profunda da alma.

A “elasticidade”, ou fraqueza estrutural, do romance machadiano da fase *Memórias póstumas* pode ser explicada em função da dilatação total e amorfa desse *eu* que se coloca como o único circunstante entre os circunstantes, ou, antes, como o próprio conjunto das circunstâncias; portanto, a obliteração dramática da forma levanta o problema da necessidade de um *a priori* configurador (estético), com a genialidade machadiana mudando-o em procedimento artístico legítimo (ou “forma livre”), quando não passa do mais puro tom confessional de segunda mão. Daí que, praticamente, não haja concentração dramática, a “intensificação da ação” acarretando tensão entre os personagens (MUIR, s/d, p. 22).

Pairando acima, e simultaneamente se instalando no ser mesmo dos caracteres, o narrador machadiano é a totalidade por si mesma, não os fazendo interagir, mas os concentrando à sua volta – o que leva ao curioso fato da ancestralidade do todo (a comunhão das partes entre si como transmissão da *experiência*) passar a fazer as vezes da *vivência* ou do subjetivismo mais intransigente.

Na atualidade do mundo, a experiência não é possível como categoria, de vez que é *ancestral*; e assim, no tempo dos tempos, havia de perpetuar os valores de um grupo mítico qualquer, ordenando-o à perfeição; a vivência, por sua vez e neste modo, seria inviável, pois que só diz respeito à instância formal-cognitiva; portanto, ela, a vivência, é em si mesma *sensorial* (equivalente à noção mesma de “indivíduo”).

Digamos, portanto, que a experiência liga as partes; a vivência, a seu turno, as faz autônomas; e digamos, de antemão, que, na fase *Memórias póstumas*, a ancestralidade muda-se em vivência, em um signo do desastre. O efeito desse procedimento na forma é geral, e traduz-se na submissão dos seres e das coisas a um núcleo totalizante indiferente a tudo: não os preenchendo com o todo de sua visibilidade, não os guarnecendo sequer de uma substancialidade mínima. O que quer dizer, em um sentido global, que tudo há de se atomizar mais e mais até a elisão completa, vítima desse processo que o ferrolho anímico machadiano impõe. Porque, ao fim e ao cabo, as alegrias e as vicissitudes da vida hão de ser niveladas pela trivialidade da morte; logo, o viver e o morrer, em suas ontologias, não se distinguem, são uma só e mesma coisa; reservam-nos, tão-somente, a gratuidade do riso e a do choro – é o que argumenta, em tom de sarcasmo, o narrador do *Quincas Borba*: narrador esse que, à

maneira do “Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens” (ASSIS, 1971c, p. 806).

Marcela, Simão Bacamarte, Rubião e seu cachorro, Tonica, Pestana, o Cruzeiro... A lista é imensa. A primeira, de *Memórias póstumas*, bela e sedutora, contrai na face uma horrenda deformidade; já em *O alienista*, o amante da ciência, Simão Bacamarte, é encerrado na Casa Verde, reservada ao louco que este reconhece em si mesmo após encarcerar uma vila inteira na dita casa por motivos infundados de alienação mental; Rubião, de quem o narrador não se compadece, paga o alto preço de sua funda ingenuidade em *Quincas Borba*, terminando seus dias miserável e louco, e contando apenas com a presença do seu cão – “que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono [já falecido], e amanheceu morto na rua, três dias depois” (ASSIS, 1971c, p. 806); do mesmo romance, Tonica, uma solteirona, tem o futuro esposo arrancado à vida à proximidade do casamento; e Pestana, do conto “Um homem célebre”: exímio compositor que é de um gênero popular – a polca –, consome tempo e energia (a própria vida, para falar a verdade) em uma luta infrutífera e desalentada ao tentar algo ao sabor clássico, na proporção de um Mozart ou Chopin, e assim, *quem sabe*, ter o nome imortalizado.

Poderíamos nos estender mais, já que o repertório é vasto. Em todo caso, é indagar sobre a adequação da realidade exterior, à luz da fase “realista”, aos caprichos e inclinações do narrador machadiano, que se confunde com o todo formal da criação literária, confirmando o problema do dogmatismo na estrutura geral da composição.

Digamos mais: no Machado de Assis da segunda fase, com efeito, o *eu* enunciativo não é o outro; não se lhe associa ou lhe vem misturado; mesmo porque, como o único circunstante entre os circunstantes, *faz* o outro, o que, por consequência lógica, decreta-lhe a sorte, quer dizer, traça o destino deste inapelavelmente. Daí ser a filosofia da história em Machado de Assis, nos diz Barreto Filho (1971, p. 108), “um testemunho da insuficiência da ação humana”, de vez que “o homem não determina a história”.

Assim, em termos filosóficos, ao menos em sua fase chamada “madura”, não há lugar para uma ontologia do Ser no autor do *Quincas Borba*; e se há, por hipótese, esta designa aquela brutal e obsessiva desse *eu* agigantado, resultado de um subjetivismo amorfo, no clima de um determinismo casual e desumano.

A crítica realista machadiana, mormente a marxista, julga o contrário, o que não poderia deixar de ser: o *indivíduo*, como categoria sociológica, não passa de uma abstração, já que constitui um amontoado de linhas soltas, vertidas ao sabor das afecções (das inclinações), bem como da resposta sensorial, mecânica ou instintiva a que lhe obriga dar as investidas incessantes do mundo exterior. Mas esse individualismo burguês necessita de uma raiz material, de modo que se lhe construa em torno uma *episteme* sociológica, conferindo-lhe os limites provisórios mas positivos, conceitualmente falando, da concretude e, por extensão, de uma historicidade. É quando atinge a categoria de *tipo*, que o liga a uma totalidade já dada, ou seja, às determinações desta ou daquela formação social, cuja complexidade provém da relação dialética que é capaz de engendrar.

O “indivíduo”, assim, passa a ter um porquê e uma função ao ser subsumido na complexidade ampla do todo dialético.

Dessa maneira, os *tipos* machadianos podem ser perfeitamente indicados, a saber: o alferes (“O espelho”), o agregado (*Dom Casmurro*), o médico perscrutador de almas (“A causa secreta”), o burguês ocioso e o entediado (*Memórias póstumas* e *Dom Casmurro*, respectivamente), além do professor ingênuo e do filósofo desvairado (*Quincas Borba*); do músico insatisfeito consigo mesmo (“Um homem célebre”); do alienista reificado à custa das ilusões e fantasias do cientificismo (*O alienista*); e assim por diante. Nesse percurso, para que a noção de *pessoa* seja possível o passo é, em tese, muito simples, e é até muito natural que o seja: a pessoa, diferente do tipo, já que é deste a “negação dialética”, conforme nos alerta Alfredo Bosi (2007, p. 160), só o é “enquanto capaz de exercer a vontade de refletir as suas relações com os outros”, daí ser ela “mais concreta, mais autoconsciente”, do que os diversos caracteres animados sob a administração do determinismo sociológico.

O problema ou teor que as considerações desse tipo levantam, se abordado em termos de relações sociais ordinárias – a propriamente chamada “vida de relação” –, é muito bem-vindo, pois é natural e até desejável que essa consciência crítico-reflexiva apareça e seja o apanágio de um momento contrário ao “instinto de rebanho”, a que alude Nietzsche: por isso, os “tipos” revoltados, misantropos, paranoicos, antissociais etc., de que a sociedade sempre se viu acompanhada, são necessários para lhe expor as contradições. Mas o desenho teórico muda completamente de figura se lhe adicionarmos, no cerne, a esperança teleológica marxista: assim, não havemos de considerar a consciência que reflete e critica como as demais, mas aquela especialmente iluminada, capaz de enxergar para além dos muros usuais da percepção, e que se encarrega de tomar para si a consciência dos outros, mostrando-lhes, *sponte sua*, o caminho redentor.

Em sentido mais profundo, o homem, do ponto de vista histórico-social, seria então determinado (na qualidade de *tipo*); todavia, a guinada “ontológica” o faz superar o estágio primeiro de alienação e de reificação, passando a se autodeterminar (na condição de *pessoa*, ou seja, torna-se autoconsciente). Essa é, em outras palavras, a hipótese aventada por Alfredo Bosi para explicar o fenômeno de autorreconhecimento em “O espelho”. Porque seu narrador “*tem consciência do que lhe aconteceu*; logo, é um foco de luz que aclara tanto a situação de si próprio antes de assumir o *status* de alferes quanto a ação da particularidade social que o absorveu” (BOSI, 2007, p. 161, grifos do autor). Sucede disso, em caráter de chave filosófica, a necessidade de se “compreender historicamente” essa consciência crítica nos caracteres armados por Machado de Assis (BOSI, 2007, p. 162).

A teoria dialética do conhecimento, sua crítica, à luz do marxismo, quando decide explorar as contradições inerentes a uma dada forma literária, esta como instância privilegiada e reveladora de um momento histórico-filosófico, atinge resultados surpreendentes, pois têm grande alcance em sua significação, como o provam os trabalhos de Roberto Schwarz acerca da obra machadiana. Todavia, restringir a composição a uma teoria do reflexo, de tom apriorístico e doutrinário, francamente, é pôr tudo a perder; coisa da qual, parece, o próprio Schwarz não escapa.

A autoconsciência reflexiva neste ou naquele personagem machadiano, transformando-o em instrumento de algum tipo de “revelação”, não pode ter outra consequência senão a de levar à total ruína o arranjo formal que caracteriza as composições da segunda fase, assentadas em um tripé que lhes garante, em menor grau, um teor artístico, ou seja, o pessimismo, a volubilidade e a psicologia de fundo. Falamos

de uma autoconsciência reflexiva, ou espécie de *eu* verdadeiramente luminoso, capaz de mostrar por dentro as iniquidades da sociedade brasileira no Segundo Reinado, pautada, a um só tempo, no escravismo, na relação de favor, na vocação bacharelesca e modernizante, no acúmulo feroz de capital. Esse *eu*, enfim, de tão aguardada “revelação” (ainda que a palavra mais apropriada ao caso seja “denúncia” – algo impensável em se tratando de Machado de Assis).

Essa ação libertadora consagrada às personagens machadianas, quaisquer que sejam, é impensável à luz do universo de que tratamos: uma totalidade artística em que o *eu* dogmático do narrador faz as vezes da própria organização estética, submetendo o mundo todo a seu ferrolho anímico. Do contrário, e é no que acarreta a tese marxista, teremos o *eu* narrativo machadiano sendo subtraído irresistivelmente da *doxa* para se ver lançado, em situação ingênua mas redentora, na *episteme*; conduzido da *vivência* para a *experiência*; da condição privilegiada de único circunstante para o redemoinho das *circunstâncias sociais*, as quais, sob essa possibilidade, lhe escapam completamente da ingerência irônica e, no caso do protagonista de “O espelho”, da postura autoirônica, que não é senão expediente da mais deslavada simulação. Porque o que está em jogo, neste caso, não é o quadro opositivo da autoconsciência *versus* a alienação, nem a antecipação do conceito durkheimiano de “consciência coletiva”. É algo mais profundo, uma vez que é filosófico: trata-se da divisão anímica, culminando no problema existencial da “relatividade do ser” (CANDIDO, 2004, p. 24), fazendo voar pelos ares a ideia de uma “unidade substancial da alma”, para usar uma expressão de Eliot (1989, p. 45). Tem-se, portanto, em maior grau, o problema da *outridade* (PAZ, 1990, p. 107), que põe em xeque toda *alteridade* possível: por mais que se acredite *ser* nunca se

chega a *ser* de fato, já que, afinal, mudamos sempre; e o que parecia uma exclusividade do narrador de “O espelho” – a radiografia do seu *self* – é logo transferida: pois se converte no mais pesado fardo de cunho ontológico para aqueles que o ouvem, ou seja, *todos nós*: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” (ASSIS, 1971b, p. 352).

Há correção na sentença de Schwarz (2008, p. 31) segundo a qual o princípio da composição em *Memórias póstumas*, ainda que se descarte o pessimismo e a funda análise psicológica, é a volubilidade: “*Já não se trata de uma disposição passageira, psicológica ou estilística, mas de um princípio rigoroso, sobreposto a tudo, e que portanto se expõe e se pode apreciar em toda linha.* Esta universalização assenta o eixo que dá potência ideológica às *Memórias*” (SCHWARZ, 2008, p. 32-33, grifos do autor).

A crítica dialética parece avançar um passo – “um princípio rigoroso, sobreposto a tudo” – para, ao mesmo tempo, retroceder mais dois – a “universalização” como substância que anima e dá “sentido ideológico” ao vir a ser romanesco. É de se perguntar, então, pela “potência ideológica” não das *Memórias*, mas da forma literária machadiana da fase chamada “realista”. Do seu narrador volúvel, dando curso a seu “tema essencial” – que é a ambiguidade mesma para Augusto Meyer (1964, p. 170) –, enfim, do “niilista Machado de Assis” (MEYER, 1964, p. 170) o que podemos inferir tendo este à frente as iniquidades características do Segundo Reinado? De tudo o que o período arregimentou (a escravidão, o compadrio, as desigualdades econômicas e os preconceitos sociais, bem como a vocação bacharelesca – sua retórica oca, tomada de presunção) o autor do *Dom Casmurro* glosou com sarcasmo, mostrando, de forma oblíqua – mas para a sua melhor exibição em um conjunto profundamente trágico –, não a desfaçatez das classes superiores, e sim o seu *ridículo*, ou melhor, o *ridículo*

dos homens (ricos ou pobres, “vencidos” ou “vencedores”) ante a fatalidade de Humanitas em sua vontade cega...

Vejam os casos curiosos de *Quincas Borba*. Para Antonio Candido (2004, p. 29) tem o livro por assunto principal a ideia da conversão do “homem em instrumento do homem”, com as noções de alienação e de reificação caracterizando, sem mais, o *tônus* ideológico da obra. Mas é de se indagar, todavia, se há aí verdadeiro ganho ideológico subtraindo à vida o noivo da solteirona Tonica – o desgraçado Rodrigues – a três dias do casamento tão ansioso pela moça, que agradecia a Nossa Senhora “o favor e pedia-lhe que a fizesse feliz. Sonhava já com um filho; havia de chamar-se Álvaro” (ASSIS, 1971c, p. 795); porque, no final das contas, “todas as noivas têm quinze anos” (ASSIS, 1971c, p. 795). Com profundo sarcasmo, sob ares de indiferença, e após doze capítulos ocupando-se das barafundas e ziguezagues do atordoado Rubião, o narrador resolve fulminar os sonhos do idílio matrimonial, arrebatando-os em apenas três ou quatro linhas, ou antes, em aluvião ordinário, de mistura com outras *misérias*:

“Seis meses, oito meses passam depressa”, reflexionou d. Fernanda. E eles vieram vindo, com os sucessos às costas – a queda do ministério, a subida de outro em março, a volta do marido [de d. Fernanda], a discussão da lei dos ingênuos, a morte do noivo de d. Tonica, três dias antes de casar. D. Tonica espremeu as últimas lágrimas, umas de amizade, outras de desesperança, e ficou com os olhos tão vermelhos que pareciam doentes.

Teófilo, que merecera do novo gabinete a mesma confiança do antigo, teve parte copiosa nos debates da sessão parlamentar [...] (ASSIS, 1971c, p. 803, grifos nossos).

O caso de Tonica, sua importância para a consecução formal do romance, não tem, a nosso ver, qualquer razão aparente, no sentido de tornar possível o questionamento do modo pelo qual se objetivam as relações sociais implicadas, ainda que

em um setor periférico do capitalismo. Se o morrer e o viver são elementos componentes da vida, em arte, para falarmos com franqueza, exigem o mínimo de organização dramática e assim, ao menos, ferir em cheio a nota do realismo à maneira de dois grandes objetivistas, Stendhal e Balzac.

Todavia, para a razão ideológica radicada na crítica dialética, a carência reflexiva de nossa sociedade patriarcal suprime, em Machado de Assis, a ontologia do nada metafísico para colocar-lhe outra no lugar, a de índole histórico-social. Daí que o *não-ser* – a ausência de uma autoconsciência reflexiva, objetiva e eficiente – é tornada, por conta dessa mesma carência, *ser* – a volubilidade da narrativa (SCHWARZ, 2008, p. 206 e, sobretudo, p. 210). O que não deixa de ser plausível, caso excetuemos da análise a ingênua teoria do reflexo, apta a mimetizar uma única verdade, não a dos naturalistas, positivistas e evolucionistas, mas a da razão dialética e, por derivação, seu historicismo – questão esta (a do realismo machadiano) abordada com admirável argúcia por Gustavo Bernardo (2011, p. 88), que chama a atenção para a “ironia divertida” em que fora convertido o objetivismo no autor das *Memórias*.

Ora, à luz da dita fase “madura”, o maior problema formal em Machado de Assis pode ser resumido, talvez, a uma única expressão: *seu realismo fátuo*. “Assimetria social”, “desfaçatez de classe”, “tensão histórica”, “intervalo social menor” são noções respeitáveis e de real valor quando reagem firmemente, a modo de instrumentos de análise, aos ditames sedutores dos preconceitos de tese.

Em todo caso, o ferrolho anímico machadiano – indiscreto e presunçoso –, expressão que é do dogmatismo de um supereu, a encarnar o todo formal da criação literária, abre passagem a descompassos, contradições, ambiguidades, com claros pre-

juízos à totalidade artística da vida, mas remediados graças ao tripé de cunho universal. Sendo assim, o pessimismo de extração *schopenhaueriana*, a volubilidade tomada de sarcasmo e humor, o escrutínio psicológico desconcertante, produtos de um subjetivismo indireto, vão deitando por terra as teses precipitadas que atam o autor de *Helena*, seja em razão do último elemento – o psicológico –, seja em razão da dialética historicista, ao realismo. É preciso recordar, aqui, as palavras sensatas de Lalo (1948, p. 30): “Mesmo quando a obra é a mais realista possível, o mundo para onde ela nos transporta não é mais do que uma ficção da pena ou do pincel”.

Daí que não há tipos, e muito menos pessoas na fase *Memórias póstumas*; mas apenas indivíduos (abstrações), ou, em tom panteísta, nas linhas de Spinoza, criaturas que, no todo, não passam da “multiplicação personificada da substância original” (ASSIS, p. 1971a, p. 615), emanando, por essa maneira, à conta de títeres, de um mesmo e único ser: Humanitas, ou o *alter ego* do narrador dogmático em Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: _____. *Obra completa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, v. I, 1971a.

_____. O espelho. In: _____. *Obra completa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, v. II, 1971b.

_____. *Quincas Borba*. In: _____. *Obra completa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, v. I, 1971c.

BAPTISTA, Abel Barros. O romanesco extravagante. In: ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 2008, p. 15-31.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOLLE, Willi. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Globo, 2008, p. 17-41.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 15-32.

CHEVALIER, Jacques. Metafísica. In: *Enciclopédia Delta-Larousse*. Trad. J. Cruz Costa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Delta, v. IV, 1964, p. 1955-1981.

ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FILHO, Barreto. O romancista. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, v. I, 1971, p. 97-114.

GLEDSON, John. *Dom Casmurro: uma nota introdutória*. In: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Trad. Deisa Chamahum Chaves. São Paulo: Globo, 2008, p. 15-36.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Introdução à ciência da literatura. 7ª ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

Machado de Assis, Literatura e Tradução

- LALO, Charles. *Notions d'esthétique*. 3ème éd. Paris: PUF, 1948.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- MERQUIOR, José Guilherme. O romance carnavalesco de Machado. In: ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 28ª ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 3-7.
- MEYER, Augusto. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, s/d.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Machado de Assis. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008.
- WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s/d.



A fascinação de Machado por Alencar

*Angela Gutiérrez
Universidade Federal do Ceará*

DOIS MENINOS E SEUS DESTINOS

No ano de 1839, no Rio de Janeiro, na mesma cidade da Corte onde um pequeno príncipe de quase catorze anos esperava, no Palácio de São Cristóvão, o momento de subir ao trono, nascia, em 21 de junho, no Morro do Livramento, um menino mulato, que recebeu o nome de Joaquim Maria, e os sobrenomes Machado, herdado da mãe, Maria Leopoldina, portuguesa dos Açores, e Assis, do pai, Francisco José, pintor e dourador. Talvez, ao levá-lo à pia batismal, sua madrinha, Dona Maria José de Mendonça Barroso, na quinta de quem o pai do menino fora agregado, tenha olhado com olhos piedosos a criança mestiça, Quincas, de futuro pouco promissor. A genialidade do menino pôde mais do que preconceitos de cor e classe e transformou-o, anos mais tarde, no escritor Machado de Assis, aclamado em vida como o maior escritor da literatura brasileira.

No mesmo ano de 1839, na casa de seu pai, na Rua do Conde, outro menino, nos seus dez anos, cumpridos no dia primeiro de maio, lia romances para a mãe, D. Ana Josefina, e para outras senhoras da família, que teciam e bordavam em torno

a uma mesa iluminada por lampião. O menino Cazuzza, que chegara recentemente da Província do Ceará, onde nascera, tinha o nome do pai, José Martiniano de Alencar, rebelde da Revolução de 1817 e da Confederação do Equador, em 1824, posteriormente, presidente da Província do Ceará, e que reunia o grupo da Maioridade, tramando levar ao trono, antes da data prevista, o menino Pedro de Alcântara, herdeiro do Império do Brasil. Enquanto o menino Cazuzza lia para as senhoras, na mesma casa, os conspiradores tomavam chocolate e decisões políticas em outra sala. O futuro que seus pais esperavam para o menino concretiza-se: será bacharel em Direito, entrará na política, eleger-se-á deputado e chegará a Ministro do Império. Que se dedique à literatura, embora possivelmente não esteja nos planos da família, é aceitável em um clã de famosa rebeldia.

Os dois meninos, Cazuzza e Quincas, crescem e nos anos cinquenta do século XIX, quando reina Pedro II, que fora o menino imperial, aparecem na cena jornalística e literária da Corte como José de Alencar e Machado de Assis. Serão respeitados e considerados como os grandes narradores do Brasil do Segundo Império e, especialmente, da Cidade do Rio de Janeiro.

ENCONTRO NA CENA LITERÁRIA E JORNALÍSTICA: PRESENÇA DE ALENCAR NOS TEXTOS DE MACHADO

Dois homens que vivem na mesma cidade, de diferentes origens e igual vocação para as letras, encontram-se um dia: respeitam-se e se tratam com afeto. O mais novo, Machado, deslumbra-se com a figura do autor de *O Guarani*, como conta em discurso proferido na cerimônia em que é lançada a pedra fundamental da estátua de Alencar na cidade do Rio:

Quando entrei na adolescência, fulgiam os primeiros raios daquele grande engenho; vi-os depois com tanta cópia e com tal esplendor que eram já um sol, quando entrei na mocidade. Gonçalves Dias e os homens de seu tempo estavam feitos; Álvares de Azevedo, cujo livro era a boa-nova dos poetas, falecera antes de revelado ao mundo. Todos eles influíam profundamente no ânimo juvenil que apenas balbuciava alguma cousa; mas a ação crescente de Alencar dominava as outras. A sensação que recebi no primeiro encontro pessoal com ele foi extraordinária; creio ainda agora que não lhe disse nada, contentando-me de fitá-lo com olhos assombrados do menino Heine ao ver passar Napoleão. A fascinação não diminuiu com o trato do homem e do artista. (ASSIS, 1976, v. II, p. 624)

Ao escrever sobre a morte de Baptiste-Louis Garnier, o famoso livreiro francês da Rua do Ouvidor¹¹⁷, em 1893, Machado lembra que, em sua livraria encontrava-se com Alencar: “ali travamos nossas relações literárias. Sentados os dous, em frente à rua, quantas vezes tratamos daqueles negócios de arte e poesia, de estilo e imaginação, que valem todas as canseiras deste mundo” (ASSIS, 1976, v. II, p. 654).

Tendo acompanhado a enfermidade que levaria Alencar à morte, Machado conta, em prefácio ao romance *O Guarani*, no trigésimo ano de sua publicação (a obra, em fascículos, não chegou a ser publicada em sua totalidade):

Lembram-me ainda algumas manhãs, quando ia achá-lo nas alamedas escutar-lhe a palavra doente, sem vibração de esperanças, nem já de saudades. Sentia o pior que pode sentir o orgulho de um grande engenho: a indiferença pública, depois da aclamação pública. Começara como Voltaire e acabara como Rousseau. E bastava só um cotejo. A primeira de suas comédias, *Verso e Reverso*, obrzinha em dois atos, representada no antigo Ginásio, em 1857, excitou a curiosidade do Rio de Janeiro, a literária e a elegante;

117 Como não lembrar aqui o precioso texto de Eneida Maria de Souza - “O homem da porta da Garnier, em que, a partir do mesmo artigo de Machado, trata da importância da Livraria Garnier na vida literária do Rio e, especialmente, na de Machado.

era uma simples estréia. Dezoito anos depois, em 1875, foram pedir-lhe um drama, escrito desde muito, e guardado inédito. Chamava-se *O Jesuíta*, e ajustava-se fortuitamente, pelo título, às preocupações maçônico-eclesiásticas da ocasião; nem creio que lho fossem pedir por outro motivo. Pois nem o nome do autor, se faltasse outra excitação, conseguiu encher o teatro, na primeira, e creio que única, representação da peça. (ASSIS, 1976, v. III, p. 924)

Machado, ao recordar seus sentimentos no dia 12 de dezembro de 1877, diante do grande homem morto, escreve: “Daí o espanto da morte. Não podia crer que o autor de tanta vida estivesse ali, dentro de um féretro, mudo e inábil por todos os tempos dos tempos. Mas o mistério e a realidade impunham-se; não havia mais que enterrá-lo e ir conversá-lo em seus livros.” (ASSIS, 1976, v. II, p. 624)

Em 1887, em já mencionado prefácio ao romance *O Guarani*, Machado retoma a questão da indiferença e da morte sob outro ângulo, quando diz: “Um dia, respondendo a Alencar em carta pública, dizia-lhe eu, com referência a um tópico da sua – que ele tinha por si, contra a conspiração do silêncio, a conspiração da posteridade”. E mais adiante: “Há dez anos apenas que ele morreu; ei-lo que renasce para as edições monumentais, com a primeira daquelas obras, tão fresca e tão nova, como quando viu a luz, há trinta anos [...]. é a conspiração que começa.” (Assis, 1976, v. III, p. 922)

As citações de Machado que aqui foram lembradas e que são apenas breves amostras das muitas vezes em que, ao longo da vida, escreve sobre Alencar, falam por si mesmas, revelando, durante a vida de Alencar, o respeito pela obra e a afeição pelo homem, a quem acompanha nos momentos de glória e nos de desilusão; e, morto Alencar, a preocupação com a perpetuidade do nome e da obra do escritor que, em suas palavras, “teve em mais alto grau a alma brasileira”.(ASSIS, 1976, v. II, p. 625)

PRESENÇA DA OBRA ALENCARIANA NOS TEXTOS DE MACHADO

O texto mais famoso de Machado sobre a obra de Alencar é a revista, como se chamava então a resenha, que escreve sobre *Iracema*, na “Semana Literária”, seção do *Diário do Rio de Janeiro*, em 23 de janeiro de 1866. É longa e variada a bibliografia machadiana sobre o autor cearense, e Machado foi um dos mais assíduos críticos de Alencar, a quem sempre devotava respeito literário, analisando e, quase sempre, aplaudindo, as peças teatrais e os romances de Alencar, no momento de suas encenações e lançamentos.

Em 1860, na estréia do drama *Mãe*, que Alencar encena sob pseudônimo, diz Machado na seção “Revista Dramática” do *Diário do Rio de Janeiro*, em 29/03/1860:

(...) desde que levantou o pano o público começou a ver que o espírito dramático, entre nós, podia ser uma verdade. E, quando a frase final caiu esplêndida no meio da platéia, ela sentiu que a arte nacional entrou em um período mais avantajado de gosto e de aperfeiçoamento.

Esta peça intitula-se *Mãe*. Revela-se à primeira vista que o autor do novo drama conhece o caminho mais curto do triunfo: que, dando todo o desenvolvimento à fibra da sensibilidade, praticou as regras e as prescrições da arte sem dispensar as sutilezas da cor local [...] A noite foi de regozijo para aqueles que, amando a civilização pátria, estimam que se faça tão bom uso da língua que herdamos. Oxalá que o exemplo se espalhe. (ASSIS, 1976, v. III, p. 838 e 840)

Na seção, “Semana Literária”, em 9 de janeiro de 1866, comenta o lançamento da lenda do Ceará:

Iracema foi lida, foi apreciada mas não encontrou o agasalho que uma obra daquelas merecia. Se alguma vez se falou na Imprensa a respeito dela, mais detidamente, foi para deprimi-la; e isso na

própria província que o poeta escolhe para teatro do seu romance. Houve, na Corte, quem se ocupasse igualmente com o livro, mas a apreciação do escritor, reduzida a uma opinião isolada, não foi suficiente para encaminhar a opinião e promover as palmas a que o autor tinha incontestável direito. Ora, se depois dessa prova, o Sr. Conselheiro José de Alencar atirasse a sua pena a um canto, e se limitasse a servir ao país no cargo público que ocupa, é triste dizê-lo, mas nós cremos que a sua abstenção estava justificada. Felizmente, o autor d'*O Guarani* é uma dessas organizações raras que acham no trabalho sua própria recompensa, e lutam menos pelo presente, do que pelo futuro, *Iracema*, como obra do futuro há de viver, e temos fé de que será lida e apreciada, mesmo quando muitas das obras que estão hoje em voga, servirem apenas para crônica bibliográfica de algum antiquário paciente. (ASSIS, 1976, v. III, p. 841-842)

Dois semanas depois, na mesma seção do *Diário do Rio de Janeiro*, publica a crítica consagrada de *Iracema* (ASSIS, 1976 v. III, p. 848-852). Nela, o jovem Machado de Assis, depois de defender a “poesia americana”¹¹⁸ – “é que se podia tirar dali criações originais, inspirações novas” – permite-se comparar uma cena de *Les Natchez* a outra de *Iracema* – a reação do personagem ao saber que será pai: “A cena é bela, decerto: é Chateaubriand que fala; mas a cena de *Iracema* aos nossos olhos é mais feliz.”¹¹⁹

Não posso furtar-me a aqui trazer as palavras proféticas com que Machado saudou a publicação de *Iracema*, ao final de seu estudo crítico, embora já tantas vezes repetidas: “poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra- prima”.

118 No sentido de literatura inspirada na natureza e nos habitantes nativos da América.

119 No artigo “Além, muito além de Atala, nasceu *Iracema*”, já salientei o fato.

Pouco tempo depois, em março do mesmo ano, Machado dedica três artigos seguidos (dias 6, 13 e 27), ainda na seção “Semana Literária”, às peças teatrais de José de Alencar:

Dos recentes poetas dramáticos [...] é o Sr. José de Alencar um dos mais fecundos e laboriosos. Estreou em 1857, com uma comédia em dous atos, *Verso e Reverso*. [...] foi o prenúncio; não é decerto uma composição de longo fôlego; é uma simples miniatura, fina e elegante, uma coleção de episódios copiados da vida comum, ligados todos a uma verdadeira ideia de poeta [...] *Verso e Reverso* não era ainda a alta comédia, mas era a comédia elegante; era a sociedade polida que entrava no teatro, pela mão de um homem que reunia em si a fidalguia do talento e a fina cortesia do salão. A alta comédia surgiu logo depois, com *Demônio Familiar*. Essa é uma comédia de maior alento; o autor abraça aí um quadro mais vasto. [...] Não supomos que o Sr. Alencar dê às suas comédias um caráter de demonstração; outro é o destino da arte; mas a verdade é que as conclusões d’*O Demônio Familiar*, como as de *Mãe*, têm um caráter social que consolam a consciência; ambas as peças, sem saírem das condições da arte, mas pela própria pintura dos sentimentos e dos fatos, são um protesto contra a instituição do cativoiro”. (ASSIS, 1976, v. III, p. 871-872)

Comenta, ainda, *As asas de um Anjo*, em que esclarece suas discordâncias com alguns pontos da peça: “A nossa divergência é de ponto de vista; pode a verdade não estar da parte dele; mas qualquer que seja a maneira por que encaremos a arte, há de encarar o talento do autor” (ASSIS, 1976, v. III, p. 874), demonstrando que sua divergência era moral e não artística.

Analisando *O que é o casamento*, depois de alguns pequenos reparos quanto ao enredo, comenta: “a peça do Sr. J. de Alencar é das mais dramáticas e das mais bem concebidas do nosso teatro. O talento do autor, valente de si, robustecido pelo estudo, conseguiu conservar o mesmo interesse, a mesma vida, no meio de uma situação sempre igual, de uma crise doméstica, abafada e oculta”. (Assis, 1974, v. III, p. 878).

No sexto aniversário de morte de José de Alencar, na *Revista Literária* de 5 de dezembro de 1883, Machado escreve algumas linhas que marcam definitivamente a perpetuidade da obra do autor cearense, já prevista pelo jovem Machado, de 27 anos, em sua resenha de *Iracema*, em 1866. Vale a pena, para os objetivos deste estudo, transcrevê-las integralmente:

Cada ano que passa é uma expansão da glória de José de Alencar. Outros apagam-se com o tempo: ele é um dos que fulguram a mais e mais serenamente, sem tumulto, mas com segurança. São assim as glórias definitivas. Na história do romance e na do teatro, para não sair das letras, José de Alencar escreveu as páginas que todos lemos, e que há de ler a geração futura. O futuro nunca se engana. (ASSIS, 1976, 1007-1008).

No momento em que escreve essas palavras, Machado, com mais de quarenta anos, já atingira a maturidade de sua obra ficcional, com a publicação, em 1881, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e em 1882, da coletânea *Papéis avulsos*, que inclui uma de suas obras primas – “O alienista” – e contos antológicos, como “O espelho”. No ensaio e na crítica, já publicara, em 1873, o fundacional estudo crítico “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade”, em que, comenta sobre “o elemento indiano” como tema de “aplicação intelectual”, embora considere que “Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão”. Daí lembra que “tem a imaginação literária do nosso tempo ido buscar alguns quadros de singular efeito, dos quais citarei, por exemplo, a *Iracema*, do Sr. J. Alencar, uma das primeiras obras desse fecundo e brilhante escritor” (ALENCAR, 1976, p. 803), mantendo, assim, sua inicial opinião sobre a obra do escritor cearense, quando recentemente publicada.

Anos depois, em 1887, em prefácio ao romance *O Guarani*, já citado, Machado, mais uma vez, relembra a morte do escritor cearense e reafirma a permanência de sua obra:

A morte veio tomá-lo depressa. Jamais me esqueceu a impressão que recebi quando dei com o cadáver de Alencar no alto da essa, prestes a ser transferido para o cemitério. O homem estava ligado aos anos das minhas estreias. Tinha-lhe afeto, conhecia-o desde o tempo em que ele ria, não me podia acostumar à ideia de que a trivialidade da morte houvesse desfeito esse artista fadado para distribuir a vida. [...] A posteridade dará a este livro o lugar que definitivamente lhe competir. [...] O autor de *Iracema* e d'*O Guarani* pode esperar confiado. Há aqui mesmo uma inconsciente alegoria. Quando o Paraíba alaga tudo, Peri, para salvar Cecília, arranca uma palmeira, a poder de grandes esforços. Ninguém ainda esqueceu essa página magnífica. A palmeira tomba. Cecília é depositada nela, Peri murmura ao ouvido da moça: Tu viverás e vão ambos por ali abaixo, entre água e céu, até que se somem no horizonte. Cecília é a alma do grande escritor, a árvore é a pátria que a leva na grande torrente dos tempos. Tu viverás¹²⁰. (ASSIS, 1976, v. III, p. 925-926)

A mesma metáfora da vida póstuma de Alencar, através de suas obras, está presente em texto já citado – seu discurso proferido na cerimônia de lançamento da primeira pedra da estátua de Alencar:

Agora que os anos vão passando sobre o óbito do escritor, é justo perpetuá-lo, pela mão do nosso ilustre estatuário nacional. Concluindo o livro de *Iracema*, escreveu Alencar esta palavra melancólica: A jandaia cantava ainda no olho do coqueiro, mas não repetia já o mavioso nome de *Iracema*. “Tudo passa sobre a terra,” Senhores, a filosofia do livro podia ser outra, mas a posteridade é aquela jandaia que não deixa o coqueiro, e que ao contrário da que emudeceu na novela, repete e repetirá o nome da linda tabajara e do seu imortal autor. “Nem tudo passa sobre a terra.” (ASSIS, 1976, v. II, p. 625)

Mais de dez anos depois, em 1898, Machado, em carta a Mário de Alencar, filho do romancista cearense, retorna à ideia da permanência de Alencar, também como modelo na vida: “A sua

120 Ver GUTIÉRREZ, Angela. “*O Guarani* e a construção do mito do herói”, artigo em que analiso essa construção, salientando o papel das *Cartas à Confederação dos Tamoios* para a edificação do modelo alencariano de romance fundacional da nacionalidade.

carta é ainda a voz de seu pai e foi bom citar-me o exemplo dele; é modelo que serve e fortifica”. (ASSIS, 1976, v. III, p. 1043)

As citações aqui lembradas, que pecam, talvez, por abundantes e longas, mostram, à saciedade, que Machado mantém, da adolescência à velhice, atando as duas pontas da vida, sua fascinação por Alencar aliada à contrariedade com os caprichos da cena cultural de seu tempo que, depois de entronizar Alencar, promovendo o sucesso de seus romances, comédias e dramas, destrona-o, através da “conspiração do silêncio”.

Se essas citações permitem dar por comprovado o sentimento de fascinação por Alencar que acompanha o escritor fluminense em sua vida pública e na intimidade, suscitam muitas outras questões aqui não respondidas. Entre elas: como conciliar o traço de admiração a Alencar – o escritor de linguagem exuberante, cultor da natureza e do amor cortês, que melhor representa a ficção romântica no Brasil ao perfil consolidado de Machado como o sutil demolidor do romantismo e das instituições morais e sociais que esse estilo representa?

Mesmo considerando a pertinência dos desdobramentos dessa reflexão, ela já não cabe nos limites deste texto, que se quer apenas, nesse momento, como trama narrativa de esparsos textos machadianos que expõem a relação amistosa entre os dois expoentes da literatura brasileira do século dezanove, quase sempre colocados em confronto ou considerados como antípodas por alguns estudiosos de suas obras.¹²¹

121 A ideia deste texto foi desenvolvida em conferência pronunciado no Congresso Internacional Centenário de Dois Imortais: Machado e Guimarães Rosa, na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2 de outubro de 2008 e publicada na coletânea organizada por Marli Fantini, a partir de textos selecionados do citado Congresso. Ver GUTIÉRREZ, Angela. O olhar assombrado do menino Heine para Napoleão: A fascinação de Machado por Alencar. In: FANTINI, Marli (org.). *Machado e Rosa. Leituras Críticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010, p. 35-42.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Ficção Completa e outros escritos*. 4a Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. 3 vols.

ASSIS, Machado de. [A Crítica Teatral. José de Alencar: MÃE]. Revista Dramática, seção do DR, 29 mar. 1860. In: _____. *Obra Completa*. Op. Cit. v. III, p. 837-841.

_____. A estátua de José de Alencar. Páginas Recolhidas. In: _____. *Obra Completa*. Op. Cit. v. II, p. 624-625.

_____. Epistolário. In: _____. *Obra Completa*. Op. Cit., v. III, p. 1025-1094.

_____. Garnier. Páginas Recolhidas. In: _____. *Obra Completa*. Op. Cit., v. II, p. 653-

655.

_____. José de Alencar: *O Guarani* In: _____. *Obra Completa*. Op. Cit., v. III, p. 922- 926.

_____. [José de Alencar: *Iracema*] *Semana Literária*, 23 jan. 1866. In: _____. *Obra Completa*. Op. Cit., v. III, p. 848-852.

_____. Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade. NM, 24 de março 1873. In: _____. *Obra Completa*. Op. Cit., v. III, p. 801-809.

_____. [O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR] *Semana Literária*, 6 mar. 1866. In: _____. *Obra Completa*. Op. Cit., v. III, p. 869 -873.

_____. [O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR] *Semana Literária*, 13 mar. 1866. In: _____. *Obra Completa*. Op. Cit., v. III, p. 873-877.

_____. [O TEATRO DE JOSÉ DE ALENCAR] *Semana Literária*, 27 mar. 1866. In: _____. *Obra Completa*. Op. Cit., v. III, p. 877-879.

_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 3 vols. _____.

[Propósito]. *Semana Literária*, 9 jan. 1866 In: _____. *Obra Completa*. Op. Cit., v. III, p. 841-843.

Coleção Transletras

GUTIÉRREZ, Angela. “Além, muito além de Atala, nasceu Iracema”. In: GUTIÉRREZ, Angela, AZEVEDO, Sânzio (Orgs). *Iracema, lenda do Ceará – 140 anos*. Fortaleza: Editora da UFC, 2005, p. 23-33. (Edição bilingue, português-francês, comemorativa dos 140 anos de publicação de *Iracema, Lenda do Ceará*, de José de Alencar, com estudos críticos, ilustrações, sonetos, bicos-de-pena, fac-símile da versão francesa de *Iracéma*, de Philéas Lebesgue, 1928).

GUTIÉRREZ, Angela. *O Guarani e a construção do mito do herói*. In: GUTIÉRREZ, Angela. COUTINHO, Fernanda. MORAES, Vera (Orgs). Dossiê Alencar- 180 anos. *Revista de Letras*, Fortaleza, n. 29, vol. 1, p. 7-11, jan./jul. 2009. [Editora da UFC]

SOUZA, Eneida Maria de. O homem da porta da Garnier. In: _____. *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993, p. 125-133.



Esta obra foi composta em MinionPro em papel pólen soft
80 g/m², enquanto Letieres Leite & Orkestra
Rumpilezz era ouvido numa noite de lua cheia,
para a Editora Substância em maio de 2018.

Editora Substância

Acesse:

www.editorasubstancia.com.br