



**UNICAMP**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**GUILHERME DE SOUZA LOPES**

**A MÃO VISÍVEL DO EDITOR INVISÍVEL: O PARADIGMA DA  
EDIÇÃO NA FICÇÃO CURTA MACHADIANA**

**CAMPINAS,  
2023**

**GUILHERME DE SOUZA LOPES**

**A MÃO VISÍVEL DO EDITOR INVISÍVEL: O PARADIGMA DA  
EDIÇÃO NA FICÇÃO CURTA MACHADIANA**

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Mestre em Teoria e  
História Literária na área de História e  
Historiografia Literária.**

**Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Granja**

**Este exemplar corresponde à versão  
final da Dissertação defendida pelo  
aluno Guilherme de Souza Lopes e orientada pela Profa. Dra. Lúcia Granja**

**CAMPINAS,  
2023**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

So89m Souza Lopes, Guilherme de, 1997-  
A mão visível do editor invisível : o paradigma da edição na ficção curta machadiana / Guilherme de Souza Lopes. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.  
Orientador: Lúcia Granja.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.  
1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Editores e edição. 3. Contos. I. Granja, Lúcia, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** The visible hand of invisible publisher : the editing paradigm in Machado de Assis' short fiction

**Palavras-chave em inglês:**

Assis, Machado de, 1839-1908

Publishers and publishing.

Short stories

**Área de concentração:** História e Historiografia Literária

**Titulação:** Mestre em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Lúcia Granja [Orientador]

Hélio de Seixas Guimarães

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

**Data de defesa:** 27-03-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-0904-4264>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3671943433290507>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Lucia Granja**

**Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior**

**Hélio de Seixas Guimarães**

**IEL/UNICAMP  
2023**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

*O livro é a totalidade insustentável. Escrevo sobre  
fundo facetado.*

Edmond Jabés, *O livro das margens*.

*A mão escondida  
no corpo espalhava  
seu escuro rastro.  
Eu vi que era igual  
usá-la ou guardá-la.*

Carlos Drummond de Andrade, *A mão suja*.

À memória de meu pai, Eduardo de Souza  
Lopes: edição em abertura à qual  
[cor]respondo.

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço à professora Lúcia Granja, agradeço pela generosidade intelectual, pela leitura atenta e amiga, pela contribuição de relevo com a minha formação e por todo o apoio e ajuda “extra-campo”: pelo conjunto de vivências que se estendem, assim como o tempo de companheirismo e de afeto, para além das margens desses papéis. Aproveito para agradecer ao doce e inesquecível Marcos, pela hospitalidade e pela atenção aos detalhes mais genuínos.

À Unicamp, agradeço pela oportunidade de concretização de um sonho. À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela outorga do processo nº 2021/00642-9, concedendo o apoio financeiro integral e tão necessário para que esta dissertação pudesse ser devidamente desenvolvida. À banca e aos demais docentes que contribuíram, direta ou indiretamente, mas em todos os casos **decididamente**, para a realização deste trabalho, os professores Hélio de Seixas Guimarães, Eduardo Sterzi, Jefferson Cano, Rodrigo Godoi e Marcos Siscar, meu genuíno muito obrigado. Agradeço, também, ao grupo CNPq “Da autoria literária: história, atualidade, perspectivas”, sob liderança do prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães e da profa. Dra. Orna Messer Levi, espaço de aprendizagem e diálogo sempre muito proveitoso, reforço ao gesto coletivo, tão necessário, para o ofício da pesquisa.

Agradeço aos queridos “inimigos do fim” - que fizeram de Campinas uma ciranda sempre em abertura - por me proporcionarem o sentimento de indistinção entre prazer e aprendizado, por ensinarem de tantas formas o verdadeiro significado de partilha. Às amigas riopretenses e unespianas, que seguem sendo casas a regressar: Isa, Gui, Luiz, Carol, Ana, a vocês e a tantos outros, por darem sol e sentido a dias eternos. Aos tempos de morada no prédio amarelo: ao Jogi e ao Reinaldo, outros nomes para nostalgia, para irmandade, para alegria infinita. A todos amigos de Votuporanga, constelação que transborda as margens da cidade; comunidade que inventou em mim a felicidade mais decisiva. Em especial, ao Felipe, por ser a primeira e mais perene de todas as “segundas casas” e pelos mais de dez anos de amizade. À primeira casa, aos meus tios, tias e primos, imagens que nunca cessam de estar. Em especial aos meus irmãos Luiz Eduardo, pela admiração, pela energia e pelo carinho solar; Gabriel, pela paciência, pela generosidade e pelo silencioso afeto de cumplicidade; e Miguel, por nunca parar de se divertir comigo e pela companhia atemporal.

À casa-primeira, minha mãe, pela capacidade de se mover sobre toda e qualquer ruína; pela capacidade de levitação. Ao meu pai, pela micro e pela macro história, por tudo que me toca, obrigado por Tudo.

À Valéria, por traduzir coisas - mais ou menos sólidas - como a vida, o oceano, a pulsação, a solicitação, a voz, a fábula, o desejo, a bicicleta, a ninfa e a estrela em um mesmo corpo-imagem de tempo e presença por onde os arboretos se bifurcam; por ser amor.



## RESUMO

Estudos historiográficos realizados pela tradição crítica machadiana descrevem a proximidade de Machado de Assis com os processos editoriais concernentes às diversas etapas de produção do livro. Esse interesse, presente em toda sua trajetória, ganha novos contornos a partir das investigações de Granja (2020), que explicita as transformações de status simbólico conquistadas por Machado no decorrer de sua relação profissional com Baptiste-Louis Garnier, figura oficialmente conhecida como editor de suas produções, enquanto o autor progressivamente angaria formas de controle sobre sua própria obra que lhe possibilitaram tomar decisões editoriais consequentes para consolidação de seu projeto literário. Essa história de fundo invisibilizada pela aparente limpidez dos contratos oficiais entre editor e autor pode ser pensada conjuntamente às demais experiências formativas de Machado como homem de letras formado pelos jornais do século XIX e como funcionário público, uma vez que o mundo do periódico e dos documentos ministeriais são produtos impressos que guardam, a despeito de seus distintos contextos de produção, por vezes violentos dispositivos de edição produtores de ficções de legibilidade e naturalização sobre a realidade. Partindo desse amplo conjunto de experiências que formam a perspectiva singular de Machado como autor atento às interdições invisíveis por trás da aparente estabilidade do papel editado, e levando em conta a presença incidente da materialidade do suporte livro solicitada no interior de sua narrativa (Baptista, 2003), investigamos de que modo pode se dar a presença da instância da edição ficcionalizada nos contos machadianos, figurada na imagem do editor ou transformada em procedimento composicional sobre sua narrativa. Dessas investigações, reconhecemos a tensão dialética correspondente à imagem do editor, ou, de modo mais amplo, da instância de edição enquanto posição simbólica que historicamente conjuga, por um lado, a capacidade de controle e de condicionamento sobre o impresso, bem como, por outro, a potencialidade produtiva da montagem e da recriação, habilitando o produto textual à abertura de renovadas leituras e versões de si. Desse modo, os contos escolhidos para a análise articulam, à imagem do livro, em seu sentido material e metafórico - como clausura e ordem sustentada pelos artifícios da edição - e, de maneira mais ampla, à própria imagem do papel editado, ora os mecanismos de controle e coerção expostos por trás de sua produção, ora a possibilidade composicional da versão e da montagem, o que contribui para pensarmos em renovadas possibilidades de leitura da obra machadiana que levem em conta a figuração, por vezes fantasmagórica, da técnica como presença que constitui imaginativamente sua ficção e à qual sua ficção também responde.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; edição; contos

## ABSTRACT

Historiographic studies carried out by the Machadian critical tradition describe Machado de Assis's proximity to the editorial processes concerning the various stages of book production. This interest, present throughout his career, takes on new contours from the investigations of Granja (2020), who highlights the symbolic status transformations achieved by Machado during his professional relationship with Baptiste-Louis Garnier, officially known as the editor of his productions, while the author progressively gained control over his own work, allowing him to make consequential editorial decisions to consolidate his literary project. This background story, invisible behind the apparent clarity of official contracts between editor and author, can be thought of in conjunction with Machado's other formative experiences as a man of letters formed by the newspapers of the 19th century and as a public servant, since the world of newspapers and ministerial documents are printed products that, despite their distinct production contexts, sometimes contain violent editing devices that produce fictions of legibility and naturalization about reality. Starting from this broad set of experiences that form Machado's unique perspective as an author attentive to the invisible interdictions behind the apparent stability of edited paper, and taking into account the incidental presence of the materiality of the book as a support requested within his narrative (Baptista, 2003), we investigate how the fictionalized editorial instance can be present in Machado's short stories, figured in the image of the editor or transformed into a compositional procedure on his narrative. From these investigations, we recognize the dialectical tension corresponding to the image of the editor, or, more broadly, of the editing instance as a symbolic position that historically combines, on the one hand, the capacity for control and conditioning over the printed material, as well as, on the other hand, the productive potential of assembly and recreation, enabling the textual product to open up renewed readings and versions of itself. Thus, the short stories chosen for analysis articulate, in the image of the book, in its material and metaphorical sense - as closure and order sustained by the artifices of editing - and, more broadly, in the very image of edited paper, either the mechanisms of control and coercion exposed behind its production, or the compositional possibility of versioning and assembly, which contributes to thinking about renewed possibilities of reading Machado's work that take into account the sometimes phantasmagorical figuration of technique as a presence that imaginatively constitutes his fiction and to which his fiction also responds.

**Keywords:** Machado de Assis; editing; short stories

## SUMÁRIO

Introdução	12
1. Machado de Assis e o simbólico da edição	19
1.1 Machado de Assis e a prática editorial	19
1.2 A constituição do poder simbólico do editor	21
1.3 O jornal: miragem e edição de mundo; o poder e a opacidade do papel	32
1.4 Os sentidos teleológicos do Livro	44
2. O relato editado: a metafísica do filósofo e a metafísica do nariz	57
2.1 O imaginário quimérico do poeta deslocado	59
2.1.1 O imaginário como lógica do livro	61
2.2 O relato editado: da voz como presença à partilha da unidade	68
2.3 O relato editado: o capítulo faltante, o espetáculo público, a metafísica do nariz	74
3. Edição como opacidade e controle: da partitura à página do dicionário	83
3.1 Quem edita Pestana?	85
3.1.1 A rasura à partitura sagrada	89
3.2 O manuscrito póstumo e a edição de si	93
3.3 O romance manuscrito-póstumo: a edição para quem fica	101
3.4 A definição absoluta e o dicionário de exceção	108
4. Edição e diferença - montagem e recriação às margens do livro	118
4.1 A mão do editor e o contra-evangelho	128
5. Conclusões	138
Referências bibliográficas	146

## Introdução

A história do livro e de sua circulação, sobretudo a partir da análise minuciosa de seus aspectos materiais - tipográficos, linguísticos, editoriais - explicita a relação entre a história cultural e social de determinadas comunidades leitoras e sua história das representações, a qual ganha corpo mediante investigações metodológicas diversas que buscam "rastrear a psicologia e cartografar o (seu) imaginário" (Mollier, 2009, p. 537). Por meio da caça às fontes que permanecem como possibilidade de consulta frente ao extravio dos séculos, torna-se possível revelar específicas práticas de leitura e recepção que fornecem distintos materiais históricos e sociológicos, os quais iluminam rastros de imaginários viventes, formados pela circulação e reapropriação do livro em seu aspecto amplo- ou seja, pelo contato com esse artefato de leitura em toda sua materialidade, que tanto diz - e segue dizendo - sobre o passado que continua a ser relido como espiral de acontecimentos incessantes a produzir a história de nosso presente.

Em especial, para o interesse deste trabalho, as investigações sobre as práticas editoriais dos últimos seis séculos, seja pela análise das indicações implicadas nas páginas impressas, seja pela leitura atenta de documentos, contratos, cartas, dentre outras fontes primárias, contribuem para a reconstituição histórica de práticas sociais de trabalho - revelando nuances entre a figura do editor e do autor contratado, por exemplo - mas, também, contribuem para a revelação, ainda que contingente e parcial, dos complexos investimentos simbólicos atribuídos a posições sociais e culturais diretamente associadas à produção do livro - e, portanto, à esfera de circulação da leitura - bem como, por extensão, às tensões de poder e controle, ora situadas nos bastidores do mundo editorial (rastreadáveis a partir de documentos não-oficiais, rasurados, por exemplo), ora flagradas a partir das próprias escolhas do editor que se refratam na superfície do livro, e, com isso, tendem a denunciar posições ideológicas, implicações de censura ou pré-concepções sobre o público leitor - público que simultaneamente corresponde à demanda de mercado e ao produto dessa mesma demanda, constituidora de gostos e sensibilidades coletivas.

Quando pensamos, contudo, na instância editorial como imagem, motivo, figuração ou prática composicional derivada para o terreno da ficção, a questão ganha contornos menos definidos: um levantamento necessário que, a princípio, poderia contribuir com a questão seria o de se investigar os sentidos atribuídos à imagem de personagens editores ou de representações do mundo editorial refratadas na dramatização da literatura. Nesse caso, talvez o exemplo romanescos mais prototípico esteja nas *Ilusões perdidas* de Balzac, narrativa dramática que

reconhece, no processo moderno de recategorização da arte em mercadoria, a tensão entre a trajetória frustrada do jovem artista da primeira metade do século XIX e os mecanismos "profanadores" do mercado<sup>1</sup>, drama que recai, no limite, sobre o escritor como sujeito comum, voz reconhecível e identificável pelo leitor moderno, em face à crescente crise de se procurar representações norteadoras para um mundo cada vez mais incompreensível.<sup>2</sup> Ainda que produtivo e necessário, o esforço de leitura analítica sobre a figuração do editor e/ou do mercado do livro no espaço interno da narrativa pode cair, contudo, em um perigo simplificador de enquadrar as ressonâncias e reverberações da instância editorial a figuras pontuais e autoevidentes, as quais, talvez, não contenham, ou não *retenham*, por isso mesmo, o que pode haver de complicador no próprio processo de ficcionalização da prática editorial/de edição - e isso se dá, ao nosso ver, por três principais motivos.

O primeiro é o de que a instância editorial, de maneira mais ou menos evidente, está inscrita na pré-história do livro, ou seja, diz respeito aos mecanismos prévios de corte, inserção e constituição do objeto enquanto artefato de leitura, produzindo, a partir disso, marcas decisivas sobre a obra terminada, sem que essas sejam, à primeira vista, visíveis ou explicitadas em sua superfície. A força da mão do editor é, na maior parte das vezes, o elemento negativo, a sombra que interfere decisivamente sobre as margens inscritas do objeto livro, e, por consequência, também sobre as margens de seu espaço ficcional, dos limites de seu imaginário. Dessa maneira, a imagem projetada, refratada ou incorporada da instância editorial no interior da ficção provavelmente não está concentrada potencialmente apenas a partir da figuração explícita de uma personagem editor, ou de uma trama que figure as agruras do universo mercadológico das práticas artísticas e culturais: pelo contrário, talvez o que haja de sintomático na ficcionalização da instância editorial (e o termo *sintoma* não aparece aqui à toa - referimo-nos à qualidade daquilo que não se captura ou se totaliza pontualmente, um acontecimento no corpo que podemos, sempre intermitente e fragmentariamente, flagrar e daí

---

<sup>1</sup> DA CRUZ, Claudio Celso Alano. Arte, mercadoria e As ilusões perdidas: o artista moderno vai à feira. *Nonada: Letras em Revista*, v. 1, n. 14, p. 163-174, 2010.

<sup>2</sup> KEHL, Maria Rita. *Minha vida daria um romance. Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, p. 57-89, 2001. Como a autora destaca na página 79: "As obras que podemos considerar constitutivas do sujeito moderno são exatamente os expoentes do romance realista, os mais conhecidos, incorporados ao acervo das experiências coletivas da sociedade ocidental. Os grandes romances de autores como Balzac [...] que operaram durante mais de um século organizando a experiência subjetiva, "explicando" o funcionamento da sociedade capitalista nascente, produzindo sentidos e revelando a falta de sentido da vida, proporcionando às vezes consolo, às vezes confirmação para o desamparo dos leitores seus contemporâneos. [...] Um autor como Balzac, por exemplo, fez dos intensos processos de transformação pelos quais passou a França da primeira metade do século XIX o objeto de seus romances. Mas o romancista não é um cientista.[...]Theodor Adorno, em "Leitura de Balzac", afirma que este autor escreve uma épica que não domina mais seu objeto, por isso busca exagerar, fixar com uma precisão excessiva um mundo que está se tornando ininteligível."

refletir sobre as reverberações desse instante recuperado) seja sua figuração pouco evidente, cifrada ou recalçada por trás da aparente inscrição de elementos figurativos no interior da página, posição silenciosa associada, por sua vez, às noções de controle e de manutenção sobre a infraestrutura interna do livro e do texto.

Não à toa, o imaginário da posição editorial, como nos aponta Chartier<sup>3</sup>, historicamente se aproxima da posição de poder do censor, daquilo que não se revela abertamente na superfície opaca dos papéis, mas inscreve, corta ou impede a proliferação de uma diferença - política, ideológica - preservando, na medida do possível, a superfície estável do texto como superfície "inviolada": trata-se da instauração da ficção da neutralidade ou da ficção de possibilidade de leitura cristalina frente a um texto-documento que é sempre um documento de barbárie, contendo por trás de sua imagem primeira uma pré-história de tensões, decisões e arbitrariedades inacessíveis à primeira vista. A figuração da instância editorial se dá nos momentos em que é possível ler as marcas visíveis de uma mão anterior e invisível sobre o texto: quando reconhecemos aquilo que produz e sustenta a ficção naturalizadora da superfície estável e cristalina do texto, e, ao flagramos sua presença, colocamos em tensão crítica essa mesma estabilidade.

O segundo aspecto, em relação direta ao anterior, é o de que, uma vez que a ficcionalização da instância editorial age como manutenção sobre a superfície do livro, e, ao ser revelada, a desestabiliza, também atentamos para a maneira como o livro é figurado ou metaforizado no interior da ficção. O livro como objeto simbólico é uma imagem longa e investida, pela tradição cultural ocidental, de valores teológicos que o constituem como tradicional *tropos* que remonta à Grécia de Plotino e à tradição neoplatônica medieval. Tal tradição inscreve, na imagem do livro, a chave analógica hermenêutica de capacidade de leitura da "superfície do mundo" - seus acontecimentos, sinais, representações - como se lê a superfície de um livro, isto é, como Escritura que permite a revelação divina: a tradição metafórica do Livro da vida<sup>4</sup> organiza decisivamente a estrutura do imaginário ocidental de então e, ainda que entre em uma conseqüente crise com as transformações de perspectiva advindas das distintas modernidades - desde a alta Modernidade do século XVI à Baixa Modernidade do *fin de siècle* XIX<sup>5</sup>, conserva-se de maneira intermitente como imagem que organiza as categorias

---

<sup>3</sup> CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Unesp, 2002.

<sup>4</sup> CURTIUS, E. *Literatura Européia e Idade Média Latina* (trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai). SP Hucitec/EDUSP (1996). Trataremos, de maneira detida, da contribuição do trabalho de Curtius, em relação ao mapeamento filológico da metáfora do livro e sua relação com os estudos filosóficos do século XX, aspecto fundamental para nossa argumentação, no capítulo seguinte.

<sup>5</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Editora 34, 1998.

e perspectivas da estrutura de pensamento, em certa medida, até a contemporaneidade. Pensando em uma análise que leva em conta o interior da ficção como lugar de dramatização de imaginários e elaboração do simbólico, a instância ficcional da edição, quando flagrada, é aquela que revela a artificialidade naturalizante do livro-objeto, e, com isso, simultaneamente, do livro-metáfora, ou do Livro enquanto estrutura ideológica que precariamente sustenta a crença na possibilidade total e unificadora de leitura da vida. Em outros termos, se a mão do editor, uma vez tornada visível, revela, por consequência, a opacidade e a arbitrariedade de decisões do objeto-livro, sua imagem ficcional, por sua vez, a depender de como se constitui no interior narrativo, pode também revelar as arbitrariedades e opacidades da imagem do livro-metáfora. Essa extensão significativa se dá pelo encadeamento entre a imagem do editor, que guarda, enquanto imagem, as significações simbólicas atreladas ao imaginário do controle da estabilidade do livro, e a imagem de sua mão sobre a imagem do livro, ou seja, sobre a tradição dos sentidos do tropos do livro, incluindo também suas heranças que não se apagam completamente, resquícios ainda viventes.

Assim, o escopo de sentidos que se correlacionam à instância editorial figurada se expandem: são caminhos matizados, pouco evidentes à primeira vista, e que, por isso, merecem ser explorados pela sua natureza sintomática - essa "crise não apaziguada", nos termos de Didi-Huberman<sup>6</sup> - ou seja, como sinais que, ainda que não se manifestem direta e recorrentemente no projeto literário de qualquer autor, podem ser produtivos ao serem postos em evidência e pensados em obras atentas à questão do livro tal qual forma, estrutura, símbolo ou tema hermenêutico, como é, evidentemente, o caso de Machado de Assis. Posto isso, os casos literários que veementemente solicitam o livro como questão, em seus mais diversos níveis, merecem ser recolhidos e lidos atentamente por abrirem possibilidades de se pensar na manifestação da instância de edição no espaço do ficcional, ou seja, do processo anterior ao livro, de sua autoexposição como maneira de, a partir daí, encontrarmos, por meio do encontro de distintas chaves metodológicas - atentas à história cultural e à história das ideias, mas também à literatura como espaço não subordinado que, por sua vez, também formula internamente leituras que a legitimam como campo de saber - a manifestação de contaminações entre a materialidade do livro e sua figuração como margem do ficcional.

O terceiro e último aspecto diz respeito ao fato de que, retomando o argumento de Chartier, a ser mais atentamente explorado adiante, a posição simbólica do editor contém uma

---

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 206-219, 2012.

dupla força: para além de sua prática atrelada ao poder censor, o poder simbólico da edição diz respeito também à possibilidade de manutenção da circulação do livro e, com isso, de assegurar uma esfera pública de leitura, capaz, portanto, de produzir múltiplas apropriações do texto, e, a partir disso, estabelecer diferenças sobre o imaginário cultural de distintas comunidades. Acrescentamos a esse aspecto, ou destacamos de dentro desse segundo "polo", a potencialidade criadora do fazer editorial, sua capacidade de produzir edições que são sempre, em alguma medida, renovadas versões que guardam a estabilidade de marcas de edições predecessoras atreladas a novidades decisivas, oriundas da intervenção, que, nesses termos, reforça duas características fundamentais da prática editorial: seu potencial de inscrever sentidos a partir da montagem renovada do texto-livro (ou seja, do livro como texto material por inteiro, a ser lido da capa à contracapa), ou seja, de produzir o livro como *performance*, retórica e materialmente pensada, rearranjada, reimaginada como novo livro, ou velho livro cuja sobrevida se dá pela novidade que aponta para uma distinta futura reapropriação, enquanto conserva, internamente, rastros de suas "peles" anteriores.

Destacamos, enfim, o potencial transcriador e reapropriador do saber da edição - sua potencialidade de, uma vez exposta como prática, inscrever o gesto autoral de inserção, montagem e corte sobre a materialidade, enquanto intervenção que produz significação e diferença, valores fundamentais para a subjetividade da modernidade tardia que se consolidará na virada do século XIX e em todo o século XX, quando as ferramentas editoriais contribuem decisivamente com outras práticas de edição criativa, para além do escopo do livro - tendo, como caso mais evidente, o cinema. É justamente no período em que a montagem de filmes soviéticos e as vanguardas europeias do início do século XX incorporam criticamente a possibilidade artística da montagem que Walter Benjamin recupera, para os tempos sombrios de seu presente histórico, a força da montagem alegórica<sup>7</sup>: em um mundo desestabilizado em suas significações prévias, não mais capaz de recuperar os sentidos estáveis para o Livro da vida, quando o que sobram são imagens de um passado em constante rearticulação sincrônica com o presente, a mão exposta do alegorista, responsável pela montagem - nos termos de Benjamin - confunde-se com a prática autoral: operando sobre "as ruínas do pensamento", possibilita ressignificações composicionais do fazer artístico e histórico.

Posto isso, o que queremos frisar é a maneira como podemos encontrar na edição, enquanto prática estendida, desde sua genealogia oriunda das transformações culturais dos séculos XVIII e XIX, até nos usos de montagem articulados à subjetividade política e artística

---

<sup>7</sup> JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. Anuário de literatura, n. 2, p. 125, 1994.



do século XX, uma produtiva chave para compreendermos as contaminações entre procedimento material e procedimento ficcional, ou seja, para flagrarmos um lugar de interseção em que o poder de recomposição a partir do "papel alheio" (uma edição/versão nova de um livro anterior, uma nova versão editorial que remonta uma narrativa tradicional, por exemplo), ao produzir intervenções que deixam marcas pela materialidade, estimula, por sua vez, uma distinta maneira de compreender o valor simbólico do material e a materialidade do simbólico: trata-se do processo em que a potencialidade proliferadora da versão e da reapropriação do poder da edição atravessa a especificidade extratextual e se transfigura em ato de composição autoral no campo ficcional, a qual pega emprestado a prática industrial que corta, remonta e rearticula a superfície do texto e do papel, de maneira a explicitar a materialidade absoluta do livro, isto é, sua não transcendentalidade, e, ao fazer isso, reabrir as possibilidades de reapropriação e de atribuição múltipla de sentido sobre a matéria, algo sempre alegórica, da representação.

Posto isto, buscamos reproduzir a posição teórico-metodológica do trabalho ao movimento anteriormente descrito, ou seja, intentamos compreender a maneira como a prática material da edição transfigura-se em prática, ou *tropos*, ficcional na narrativa curta de Machado de Assis, tomando cuidado para não cairmos em atribuições diretas. Atentos para as recentes descobertas historiográficas que revelam a proximidade de Machado com o saber editorial em seu sentido amplo - seja em sua consciência sobre o poder simbólico do editor, perceptível a partir da tensão de disputa pelo controle composicional e tipográfico sobre sua obra em contratos com Baptiste-Louis Garnier<sup>8</sup>, seja em sua atenção cuidadosa com a materialidade do livro - que se manifesta, também, na maneira como essa materialidade produz sentidos sobre sua ficção - propomos uma chave de leitura para a instância da edição ficcionalizada em seus contos, lugar privilegiado de experimentação, variedade e proliferação na criação narrativa machadiana. Para isso, dentre outras leituras pertinentes, travamos diálogo próximo com as contribuições de Abel Barros Baptista<sup>9</sup>, em especial, com suas proposições sobre a maneira como a ficção machadiana solicita a estrutura do livro - livro-objeto e livro-metáfora - e, a partir de contaminações entre a materialidade da forma romanesca (especificidade do escopo de investigação de Baptista) e o espaço ficcional, desestabiliza a estrutura do livro, junto com os demais sentidos e valores implicados nela. A atenção de Baptista para o livro como objeto e metáfora, símbolo estendido que aponta para estruturas de leitura do mundo, nos foi

---

<sup>8</sup> Granja, *Machado de Assis: relações com o mundo editorial*. In: Machado de Assis, intérprete da sociedade brasileira. Org. de Juracy Assmann Saraiva e Regina Zilberman. Porto Alegre: Zouk, 2020, p. 251-261.

<sup>9</sup> BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Campinas, SP, Editora Unicamp, 2003.

fundamental para pensarmos nas implicações da desestruturação que a ficção da edição instaura sobre as margens e a superfície do livro.

Como medida de darmos forma à instância de edição ficcional em Machado, evitamos equivalências figurativas apressadas, e, por isso, mediante o que foi anteriormente exposto, preferimos compreendê-la dialeticamente como imagem sintomática que se manifesta de maneiras diversas e instáveis, em diálogo constante com a história do imaginário do livro, a qual se tensiona frente à sensibilidade moderna em crise, presentificada na narrativa de Machado. Nesse encontro convulsivo de temporalidades e imaginários, valores arraigados aos sentidos metaforizados na tradição da imagem do livro são colocados em questão pela sensibilidade moderna de *fin de siècle*. A presença da instância ficcional ora se manifesta mais próxima de questões temáticas, articuladas ao motivo da revelação da opacidade do livro-metáfora e de sua potencialidade arbitrária e controladora, ora incide mais fortemente como forma composicional (menos uma instância de editoração do que uma instância de edição) reapropriada para a prática alegórica - como veremos nos conhecidos contos-alegoria do autor - sem que esses "polos", contudo, sejam evidentemente separáveis: pelo contrário, como pretendemos mostrar, há uma constante tensão dialética entre a capacidade controladora e a possibilidade produtiva da prática da edição, tensão simbólica refratada no campo da ficção. Desse modo, preferimos dar corpo ao problema, definindo-o, antes, como um paradigma, isto é, circunscrevendo os casos sintomáticos que selecionamos a um conjunto mais ou menos estável que se articula por meio de analogias, de modo a constituir, ao cabo do trabalho, algo como o esboço de um rosto, que nos permite, a despeito de sua heterogeneidade constitutiva aparente, flagrar um fundo em comum ressonante, que dê forma e sentido - inevitavelmente incompleto, em abertura - à questão da edição ficcional na obra machadiana.

Por fim, para concluirmos a introdução do trabalho, resta descrevermos brevemente a maneira como organizamos os capítulos que se seguem: a primeira parte da dissertação se centra em melhor explicar crítica e teoricamente as tensões e contaminações simbólicas incidentes sobre a imagem dialética do editor - a partir do diálogo entre a história cultural e referências teóricas concernentes à história das modernidades e à filosofia das materialidades - bem como relacioná-la à historiografia e à obra machadiana; a segunda parte situa a presença dialética do paradigma da edição machadiana já nos primeiros contos do autor, especificamente, em "O país das quimeras" (1862) e em sua versão posterior, "Uma excursão milagrosa" (1866), aproximando-os de "O Segredo do Bonzo" (1882), narrativa que, como as duas anteriores, recupera a forma do relato de viagens e a insere no problema da edição ficcional; o terceiro capítulo centra-se em contos que incidem sobre a questão da edição como

*tropos* de controle arbitrariedade, o qual, quando exposto, desarticula a estabilidade do livro em seu sentido amplo (como objeto, símbolo e estrutura); e, por fim, a última parte da dissertação analisa narrativas de Machado em que o procedimento da edição e da montagem se explicitam, especialmente nos ditos contos alegóricos do autor, como "A Igreja do Diabo" e "Na Arca", dentre outros; nossa argumentação é que, nesses casos, a edição se transfigura em possibilidade de recriação sobre o livro da tradição, como o caso bíblico, reconstituindo seus sentidos hermenêuticos tradicionais e, por fim, tensionando os próprios limites do livro e da ficção.

## 1. Machado de Assis e o simbólico da edição

### 1.1 Machado de Assis e a prática editorial

A partir da análise de distintos documentos e demais fontes sobreviventes ao tempo, em especial, dos contratos entre o editor Baptiste-Louis Garnier e o autor Machado de Assis — particularmente da comparação resultante dos rascunhos desses contratos e de suas versões passadas a limpo — Granja<sup>10</sup> observa o que há de revelador nos processos de negociação concernentes aos direitos e ao poder sobre a obra machadiana. Por trás das esperadas negociações contratuais, uma segunda disputa de fundo se desenrola a partir do confronto velado entre editor e escritor: a disputa, num primeiro momento, pelo controle de composição interna das antologias de contos assinadas por Machado. Percebe-se como, por exemplo, o contrato de *Contos Fluminenses*, de 1869, contém especificações mais favoráveis a Garnier, como o seu poder de escolha dos textos incluídos na antologia, enquanto, por comparação, o rascunho do contrato para publicação de *Histórias da Meia Noite*, de 1873, indica o corte, em relação àquele efetivado, do poder de escolha de Garnier, angariado, ainda que silenciosamente, por Machado.

Esse "crédito simbólico" que o autor ganha em suas negociações com o livreiro e editor para o controle criativo da composição de suas coletâneas já na primeira metade da década de 1870, além de não ser feito comum no período — como Granja explicita em sua comparação com o contemporâneo Júlio Verne, levando em conta o que as diferenças entre os dois casos explicitam de sintomático<sup>11</sup> —, ganha outra dimensão quando se observa de perto os contratos

<sup>10</sup> Granja, *Machado de Assis: relações com o mundo editorial*. In: Machado de Assis, intérprete da sociedade brasileira. Org. de Juracy Assmann Saraiva e Regina Zilberman. Porto Alegre: Zouk, 2020, p. 251-261.

<sup>11</sup> Neste trabalho, Granja observa como se deu, por parte de Machado, a insistência na retirada da cláusula contratual entre o autor e Garnier, impedindo que tal escolha ficasse nas mãos do editor; insistência que não teria acontecido por parte de Verne, apesar da condição mais vantajosa deste em relação a Machado, por estar inserido no centro literário francês e rumando à ascensão de sua popularidade como escritor.

de publicação do romance *Helena*, de 1876: a indicação de escolha, por parte de Machado, da gráfica onde seria impressa a obra, após sua publicação seriada no jornal *O Globo*. Se o conceito de agenciamento simbólico de Bourdieu não seja possível de ser utilizado de maneira categórica para a conjuntura histórica e cultural do Brasil dos XIX<sup>12</sup>, os documentos certamente dão pistas sobre a diferenciada posição de Machado, para além de autor, como *ator* no processo mediador de produção e circulação de seus livros, segundo acepções de Chartier<sup>13</sup>.

Enquanto Garnier mantém-se ocupando a posição de *publisher* dos livros, ao menos como responsável por promover sua circulação e estampar seu "selo" de reconhecimento de qualidade tal qual livreiro na capa das edições, o *autor e editor* Machado de Assis<sup>14</sup>, a partir de determinado momento, teria ficado incumbido de selecionar seu próprio material, de organizá-lo de acordo com suas preferências e intenções (o que estimula o argumento da construção consciente de um projeto de carreira, administrada por ele próprio), além de participar da escolha das condições de produção para circulação dos livros, uma vez que, ao decidir onde se imprime o romance *Helena*, Machado escolhe **quem** irá imprimi-lo, delegando o processo para uma cadeia de atores e de condições específicas de produção que o colocam como, além de editor no que diz respeito à organização da antologia, espécie sigilosa de *publisher* que orienta e organiza as escolhas materiais da publicação do livro<sup>15</sup>. Ainda que não se possa saber com exatidão até que ponto as intervenções do autor sobrevivem em meio às teias de decisões dos atores envolvidos nessas publicações, sua posição singular e ativa que associa obra intelectual à projeto material permite afirmar, no mínimo, um sintomático interesse de Machado pelo processo de produção do livro e a consciência do poder simbólico associado ao papel do editor, em seu sentido amplo, para o controle organizativo e material da obra.

Essa conclusão é reforçada pela investigação realizada por Thiago Mio Salla e Lara Cammarota Salgado, no artigo conjunto “Machado de Assis editor e as suas Páginas recolhidas”<sup>16</sup>, a partir do levantamento de fatos historiográficos que ressaltam a proximidade de Machado com a materialidade da produção e da edição: a experiência do autor em trabalhar,

<sup>12</sup> MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>13</sup> CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schesinger. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

<sup>14</sup> GRANJA, Lúcia. Machado de Assis, papéis editoriais: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Machado de Assis: o autor, o leitor, o crítico*. Lúcia Granja, Juracy Assmann Saraiva et Regina Zilberman (orgs). São Paulo, Alameda Editorial; Editora Nankin. NO PRELO

<sup>15</sup> GRANJA, Lúcia. Machado de Assis, papéis editoriais: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Machado de Assis: o autor, o leitor, o crítico*. Lúcia Granja, Juracy Assmann Saraiva et Regina Zilberman (orgs). São Paulo, Alameda Editorial; Editora Nankin. NO PRELO

<sup>16</sup> SALLA, Thiago Mio; SALGADO, Lara Cammarota. *Machado de Assis editor e as suas Páginas recolhidas*. Machado de Assis em Linha, v. 13, p. 13-32, 2020.

durante sua juventude, com tipografia, e o seu cuidado e atenção destacados, via cartas e depoimentos, com a escolha de papel, qualidade de impressão e tratamento dado à edição e às reimpressões, além de sua atenção particular para com a publicação de paratextos são todos exemplos concretos dessa percepção material aguçada sobre o próprio ofício, a qual não se alienava do restante dos processos atrelados ao fazer da obra. Os pesquisadores, ainda, indicam que as escolhas do autor em suas seleções de textos e antologias atentaram-se, inclusive, para a preocupação com o público-leitor, como seria o caso motivador para a inclusão de crônicas e de uma peça dramática de sucesso ("Tu só, tu, amor") na miscelânea *Páginas Recolhidas*, sucesso comercial inesperado até pelo próprio Machado<sup>17</sup>.

A partir dessas considerações historiográficas iniciais, o espectro da questão editorial e da instância de edição se amplifica como processo contínuo e múltiplo que contribui para relemos as negociações silenciosas entre Machado e Garnier, de maneira a pensarmos que a concepção do fazer editorial se apresentava para o autor como “pré-história” decisiva e produtiva para constituição da obra, também atravessada, não obstante, por disputas que margeiam o espaço simbólico de posse e de poder por trás do que efetivamente se constitui sobre o papel impresso como “obra pronta”. Essa dupla força entre controle e produção, bem como a percepção privilegiada por Machado de que a edição, em alguma medida, funciona como dispositivo que opera sobre o controle do livro - e, portanto, pode ser disputado como dispositivo também criador - nos leva a refletirmos sobre as heranças simbólicas da instância editorial e de que maneira essa se relaciona ao livro, objeto e metáfora, percurso necessário para, então, investigarmos de que modo esses traços constitutivos da questão do livro e da edição se refratam no interior da ficção machadiana.

## **1.2 A constituição do poder simbólico do editor**

Fica evidente, a partir do que descrevemos como as ocupações e preocupações de Machado para com a materialidade constitutiva de seus livros, que o autor realizava a principal função de um editor: a de decidir pela e para a obra, seja indiretamente ao contribuir com decisões tipográficas e materiais relativas à impressão do livro, seja de escolher responsiva e silenciosamente o que irá compor o espaço restrito da obra (no caso das antologias) e, logo, o que será veiculado para um público específico, reimpresso em diferente materialidade (como no caso de textos não inéditos, anteriormente publicados em jornais ou revistas, por exemplo),

---

<sup>17</sup> SALLA, Thiago Mio; SALGADO, Lara Cammarota. *Machado de Assis editor e as suas Páginas recolhidas*. Machado de Assis em Linha, v. 13, p. 13-32, 2020.

ou o que será tornado público ineditamente. Segundo Francisco Rico (a partir da referência de Chartier, 2014, p.268), a função do editor é menos a de procurar exaustivamente por uma obra primeira, como modelo original a ser replicado materialmente, e mais a de tomar decisões motivadas pela coesão de um plano justificado dentro de um conjunto de arbitrariedades, as quais definem sua escolha.

A relevância da proliferação dessas escolhas, não apenas dos ditos editores, mas de todos os agentes participantes do processo de mediação editorial, é a da produção orgânica de diferenças de recepção e de apropriação do impresso como produtoras de história. Trata-se do tema central de interesse dos estudos de Chartier, que, durante grande parte de sua longa carreira, investiga a formação de práticas de leitura e das infindáveis reapropriações que o impresso pode ter a partir da maneira como é constituído em sua materialidade, ou seja, da maneira como o texto pode vir a ser reorganizado tipograficamente, recortado, ou alterado a partir de distintas motivações.

O caso, amplamente detalhado por Chartier<sup>18</sup> das *Bibliotecas Azuis*, é exemplar: tipógrafos da cidade de Troyes, entre os séculos XVI e XVII, publicam, em condições de baixíssima qualidade, coleções baratas cujas obras pouco tinham em comum entre si, mas se unificavam por uma identidade visual relativamente estável, bem como pelas muitas modificações diferenciadoras dos originais, dentre estas, o aumento de capítulos, a reordenação de parágrafos e diversos cortes por prováveis motivos de censura. A capacidade de circulação do livro e a formação de públicos distintos, bem como de demandas específicas, já no século XVIII, são fatores que, segundo Chartier<sup>19</sup>, estabelecem a dinâmica de poder dos atores responsáveis pela mediação editorial: enquanto os tipógrafos e revisores detêm o poder de alteração dos textos, o editor, ou *publisher*, como podemos pensar no caso dos monopólios conglomerados dos livreiros ingleses nesse mesmo período, são os responsáveis por articular o repertório textual à prática produtiva. Para Chartier, o poder simbólico do editor se funda a partir de sua dupla capacidade de possibilitar uma esfera de circulação (de partilha democrática do conhecimento), como também de desempenhar controle sobre a quantidade e a qualidade daquilo que irá circular, assumindo caráter censor. O autor associa essa duplicidade a um igualmente duplo medo característico do período (e que se estende até a contemporaneidade): por um lado, o do excesso de livros em circulação, o que ocasionaria na impossibilidade de organização de saberes para uma leitura estável de mundo, e, por outro, o da perda da

---

<sup>18</sup> CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Unesp, 2002.

<sup>19</sup> CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Unesp, 2002.

multiplicidade de saberes em circulação, os quais precisariam ser conservados em bibliotecas ou em enciclopédias.

Além das "indicações" histórico-culturais para as quais um olhar atento sobre a materialidade do impresso aponta - desde as condições de produção do livro em determinados períodos históricos aos regimes de leitura implícitos, a indicarem hábitos e características a respeito da identidade do variado público leitor, por exemplo - os casos citados apontam, também, para o fato de que as diversas singularidades decorrentes das reapropriações editoriais, como no caso das *Bibliotecas Azuis*, não apenas reeditam obras tradicionais para distintos públicos, como também, ao fazer isso, reeditam *imaginários*<sup>20</sup> produzidos a partir dessas obras - por extensão, a figura editorial pode ser compreendida como aquela dotada do poder de organizar, popularizar e readaptar antigas tradições e histórias à esfera pública, mas também de rasurar, censurar e, conseqüentemente, "podar" as margens dessas mesmas tradições, muitas vezes, sem que haja qualquer possibilidade de cotejo e comparação por parte desse público.

Com isso, não se pretende defender quaisquer sentidos de valoração do original frente às suas readaptações materiais, as quais, como já o dissemos, são produtoras de história, mas frisar um aspecto fundamental que possibilita o processo editorial como espaço privilegiado de constituição de poder: o de produzir opacidades, ou seja, de naturalizar as decisões e arbitrariedades editoriais, as quais podem estar subordinadas a distintas motivações políticas, religiosas ou culturais, como se o que há de resultado fosse um mesmo texto, comum a todas as demais versões - como se se inscrevesse uma ficção totalizante de transparência dos sentidos, de modo semelhante ao que Donald McKenzie<sup>21</sup> chama atenção quanto à ilusão de se ler uma carta. O poder simbólico do editor, ou, de modo expandido, do próprio processo de edição, está no controle daquilo que entra ou sai nos limites de um livro, sem que essas escolhas sejam necessariamente discutidas ou indicadas para o público - a rasura, a "violência" sobre a página pronta, apenas se revela quando se compara o texto em suas versões anteriores, como nos manuscritos, nos contratos rasurados, ou mesmo em edições mais antigas, em suma, naquilo

---

<sup>20</sup> Nas palavras de Michel Maffesoli, seguindo a definição de Gilbert Durante, o imaginário "é a relação entre as intimações objetivas e a subjetividade. As intimações objetivas são os limites que as sociedades impõem a cada ser. Relação, portanto, entre as coerções sociais e a subjetividade. Nisso entra, ao mesmo tempo, algo sólido, a vida com suas diversas modulações, e alguma coisa que ultrapassa essa solidez. Há sempre um vaivém entre as intimações objetivas e a subjetividade. Uma abre brechas na outra" (2001, p. 80) Utilizamos dessa definição, algo em aberto, como é característico nos estudos sobre imaginário, uma vez que estabelece relações entre a objetividade coercitiva, mecanismo anterior às práticas sociais, e a figuração imaginativa, a qual configura-se a partir de certa plasticidade que a faz escapar de determinações rígidas ou racionais.

<sup>21</sup> MCKENZIE, Donald F. *Bibliography and the sociology of texts*. London: British Library, 1986.

que não está inscrito na aparente límpida e higienizada página do impresso, a qual passa a ser reproduzida como "versão definitiva" a compor a edição em questão.

Ao poder da circulação e do veto do *publisher*, acrescenta-se, já no século XVIII, e amplifica-se no XIX, a ideia de *copyright*<sup>22</sup>: o conceito de propriedade intelectual do autor sobre o texto em uma determinada versão garantida como original. Com isso, estabelecem-se uma série de contratos e agenciamentos entre autor e editor, visando outras dinâmicas e necessidades sobre o controle do original e da manipulação do texto – a mão do editor permanece profundamente associada aos ditames e demandas do mercado; a idealização pela aproximação da cópia ao original ganha força ideológica<sup>23</sup>. Vale destacar que é no século XVIII que a autoria entendida como *autor-presença*, tal qual aponta Hansen<sup>24</sup>, cristaliza-se como prefiguração anacrônica, enquanto, progressivamente, as relações de mediação editorial complexificam-se e se tensionam, afastando-se da lógica do mecenato, o que produz, nos bastidores da produção do livro, disputas de controle editorial que materialmente apontam para um processo de “parceria” em constante negociação. A virada do século XVIII para o XIX também é marcada pela expansão de uma cultura de Indústria das massas, lógica articulada ao mercado livreiro, em cujo imaginário, como aponta Jean-Yves Mollier<sup>25</sup>, não se separava a concepção do livro como bem espiritual e de consumo.

Durante o século XIX, demarca-se o nascimento do editor moderno, mais especificamente o *éditeur* francês, que, diferentemente do editor/publisher anterior, adquire distinta função: tratam-se de "capitalistas que assumem o risco de produzir o trabalho de um autor (morto ou vivo)" (Haymes, 2010, p.16). Diferencia-se, assim, a ocupação social do editor em comparação às ocupações do livreiro ou do impressor, atores relativos ao mundo do livro cujos trabalhos confundiam-se em um único ofício durante o século XVIII. Dentre as motivações para essa transformação, a história cultural largamente aponta para "um novo regime tipográfico", deflagrado pela expansão mecânica e industrial que ampliou as possibilidades de se publicar, bem como pela expansão de redes de distribuição sustentadas pela construção de diversas linhas ferroviárias nos estados já em avançado processo industrial.

---

<sup>22</sup> CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schesinger. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

<sup>23</sup> CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schesinger. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

<sup>24</sup> HANSEN, João Adolfo. Autor”. In.: *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Org. José Luis Jobim. Imago, 1992.

<sup>25</sup> MOLLIER, J-Y. *A história do livro e da edição: um observatório privilegiado do mundo mental dos homens do século XVIII ao século XX*. Varia História, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, 2009, p. 521-537.



Como indica Haynes, contudo, sobretudo na França, a modernização tecnológica é posterior à origem moderna do *éditeur*, e sua origem estaria atrelada a motivações políticas mais diretas:

Esse novo tipo social (o editor moderno) foi um produto menos da revolução industrial do que da revolução política. Entre 1770 e 1830, o *éditeur* foi engendrado por uma série de reformas liberais na lei sobre o comércio de livros, em relação aos direitos de propriedade intelectual, a restrições comerciais e a controles de censura. Juntas, essas reformas encorajaram pessoas de fora do ramo do livro a arriscar dinheiro para - e exigiram que assumissem a responsabilidade pela - produção de materiais literários inéditos. O *éditeur* surgiu pela primeira vez das rachaduras do Antigo Regime e depois floresceu como resultado dos efeitos da Revolução Francesa. [...] Enquanto na véspera da Revolução havia 47 impressores e 179 livreiros em Paris, em 1810 havia 157 e 588, respectivamente. [...] O trabalho desses novos editores foi promovido por outra medida revolucionária, a chamada Declaração dos Direitos do Gênio [...]. Uma resposta à anarquia desencadeada no comércio de livros desde o início da Revolução em 1789, esta declaração redefiniu os privilégios concedidos pela realza aos autores (e livreiros) como direitos naturais. [...] Em decorrência dessa nova legislação, grande parte da literatura do Antigo Regime caiu em domínio público, condição em que poderia ser reproduzida - em novos formatos, com novos materiais paratextuais - por qualquer pessoa. [...] <sup>26</sup>

A transformação política liberal decorrente da Revolução Francesa, contudo, não alterou por completo o status do *éditeur*; mesmo que mais brandas, a regulação de 1810 impôs controles estatais à produção de livros<sup>27</sup>. No final da década de 1810, a censura prévia, costumeira no Antigo Regime, transformou-se na medida de responsabilização do editor pelo livro após sua publicação<sup>28</sup>. Ainda que distinta da prática editorial do início do século XVIII, o *éditeur* moderno situa-se em uma semelhante tensão dialética àquela apresentada anteriormente, sobretudo porque, essencialmente, a prática permanece diretamente atrelada à possibilidade de existência e circulação do livro, objeto e artefato simbólico da maior importância e perigo para as instituições de poder. Dessa forma, o editor moderno é aquele que nasce da abertura liberal como campo político que preserva e estimula a proliferação e a

<sup>26</sup>HAYNES, Christine. *Lost illusions: the politics of publishing in nineteenth-century France*. Harvard University Press, 2010.p. 26-29 (tradução nossa). Trecho original: This new social type was a product less of industrial revolution than of political revolution. Between 1770 and 1830, the *éditeur* was engendered by a number of liberal reforms in the law on the book trade, regarding intellectual property rights, trade restrictions, and censorship controls. Together, these reforms encouraged outsiders from the book guild to risk money on - and required them to assume responsibility for - the production of New literary material. The *éditeur* first emerged in the cracks of Old Regime and then flourished as a result of the effects of the French Revolution. [...] Whereas on the eve of Revolution there had been 47 printers and 179 bookdealers in Paris, by 1810 there were 157 and 588, respectively. [...] The work of these New publishers was promoted by another revolutionary measure, the so-called Declaration of the Rights of Genius [...]. A response to the anarchy unleashed in the book trade since the beginning of the Revolution in 1789, this declaration redefined the royally granted privileges of authors (and bookdealers) as naturally given rights. [...] As a result of this new legislative, much of the literature of the Old Regime fell into the public domain, from where it could be reproduced - in new formats, with new paratextual materials - by anyone. [...] (Haynes, 2010, p. 26-29)

<sup>27</sup> HAYNES, Christine. *Lost illusions: the politics of publishing in nineteenth-century France*. Harvard University Press, 2010.

<sup>28</sup> HAYNES, Christine. *Lost illusions: the politics of publishing in nineteenth-century France*. Harvard University Press, 2010.

circulação do livro, enquanto metonímia do saber partilhado; da mesma maneira, incentiva a prática de reedição, a inscrição paratextual em antigos textos e, como consequência, a possibilidade de versão reapropriadora de leituras difundidas em distintas edições. Por outro lado, o Estado permanece a tutelar a possibilidade do livro, instituindo, ao fim, a responsabilidade jurídica que não apenas funda o autor moderno, como o editor moderno. De igual maneira, a indústria do livro não pode ser desconectada da história da indústria cultural, ou seja, do condicionamento que reestrutura as implicações artísticas e jurídicas do livro aos interesses do mercado enquanto mão condicionadora da possibilidade artística modulada à possibilidade do produto. Em ambos os casos, a imagem editorial dialetiza-se por tensões que escapam, em última instância, ao seu próprio controle, aspecto fundamental para compreendermos os valores metonimicamente atribuídos ao imaginário do editor moderno, muitas vezes derivados de aspectos superestruturais constitutivos da norma social, política e produtiva a que está submetido, e, melhor dizendo, que o produz - em última instância, a mão do editor permanece sendo, também, um dispositivo<sup>29</sup> de controle que captura, modela e organiza o produto artístico e cultural, subordinado a outras instâncias de poder.

Outro fator relevante concernente à figura do *éditeur* diz respeito às tensões com os autores dos livros. As caricaturas destinadas aos editores modernos franceses, por exemplo, são assunto reiterativo nesse primeiro momento durante o século XIX, tendo como caso mais evidente na literatura as já citadas *Ilusões Perdidas*. Dauriat, o editor personagem do romance de Balzac, baseia-se em Pierre-François Ladvoat<sup>30</sup>, reconhecido como uma das figuras editoriais decisivas para a gênese da posição editorial moderna por inventar novas técnicas de divulgação do livro e, nas palavras de Haynes, ser famoso “por sua energia e talento em lidar com autores”(2010, p.22). A pesquisadora norte-americana indica, ainda, que a obra balzaquiana, por sua vez, não necessariamente corresponde à representação fidedigna da relação entre autor e editor durante a primeira metade do século XIX, mesmo que, de certa forma, antecipe essas tensões, as quais se efetivam posteriormente, na segunda metade do século:

A ascensão do *éditeur* também transformou o ofício da autoria, embora tenha tido menos efeito sobre essa ocupação do que podem sugerir os comentários de contemporâneos acerca dessa nova figura (o editor moderno). Ao contrário da imagem balzaquiana do *éditeur* como um "sultão" ou tirano, o editor moderno de fato exerce pouco poder sobre o autor, pelo menos neste primeiro momento. Até meados do século XIX, os editores foram forçados, como resultado do prazo limitado da

<sup>29</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?*. Outra travessia, n. 5, p. 9-16, 2005.

<sup>30</sup> HAYNES, Christine. *Lost illusions: the politics of publishing in nineteenth-century France*. Harvard University Press, 2010.

propriedade intelectual, a se engajar em uma busca constante por um novo capital literário. Como os editores eram muito dependentes de seu trabalho, os autores gozavam de considerável liberdade de contrato. [...] Os primeiros editores modernos não exerceram muita influência sobre a escrita dos seus autores. Como é o caso de Panckoucke (famoso editor do período), cuja biografia conclui que ele dava apenas conselhos gerais (aos autores com quem trabalhava) "sem um programa rígido de intervenção autoritária e regular", a maioria dos editores do início do século XIX não modificava os textos de maneira sistemática. [...] Balzac frequentemente especificava em seus contratos que eles (os *éditeurs*) não tinham permissão para alterar suas propostas. [...] George Sand repetidamente insistiu que seu trabalho fosse publicado sem alterações. [...] Com o tempo, o equilíbrio de poder entre autores e editores mudaria em favor dos últimos. Devido em parte à reforma legislativa a seu favor, os editores ganhariam autoridade sobre os autores. Monopolizando o capital literário por um longo período de tempo, eles desenvolveriam relações de proximidade - e cada vez mais de influência- com uma série de autores "adestrados". [...] No final do século XIX, o verdadeiro éditeur teria uma semelhança mais próxima com o fictício Dauriat, o tirânico "sultão" do mercado livreiro. (HAYNES, 2010, p. 38-40, tradução e adaptação nossa)<sup>31</sup>

Ainda que no início dos XIX, em certa medida, o perigo combativo que o editor parecia ocupar na disputa simbólica com o autor fosse pouco sustentável na realidade, a maneira como escritores (tais quais Balzac e George Sand, dentre outros) se pronunciaram em documentos e cartas dirigidas aos seus editores, como tentativa de proteção e manutenção da unidade "inviolável" de seus textos, é marca sintomática do imaginário da prática editorial atrelada ao potencial censor - muitas vezes personificada nas práticas de edição, como, por exemplo, a partir do medo do autor em reconhecer seu ofício ameaçado pelo corte, pela reescrita, ou pela rasura alheia. Ao final do XIX, o poder concentrado pela posição editorial conserva e expõe a potencialidade de seu poder de controle, tradição pregressa de séculos anteriores. Ainda assim, esse poder é constituído à medida que a prática editorial se condiciona à consolidação da indústria cultural e da lógica capitalista de consumo.

---

<sup>31</sup>HAYNES, Christine. *Lost illusions: the politics of publishing in nineteenth-century France*. Harvard University Press, 2010.p. 38-40 (tradução nossa). Trecho original: The rose of the éditeur also transformed the occupation of authorship, though it had less of an effect on this occupation than commentary by contemporaries of this new figure would suggest. Contrary to the Balzacian image of the éditeur as a "sultan" or tyrant, the New publisher in fact exercet little power over the author, at least in the short term. Through at least the middle of the nineteenth century, publishers were forced as a result of the limited term of intellectual property to engage in a constant chase after new literary capital. Because publishers were so dependent on their work, authors enjoyed considerable freedom of contrato. [...] The first publishers did not exert much influence over the writing of authors. Like Panckoucke, whose biographer concludes that he gave only general advice "without a rigid program of authoritative and regular intervention", most early nineteenth-century publishers did not modify texts in a systematic fashion. [...] Balzac often specified in his contracts that they were not allowed to alter his submissions. [...] George Sand repeatedly insisted that her work be published without changes. [...] Over time, the balance of power between authors and publishers would shift in favor of the latter. Due in part to legislative reform in their favor, publishers would gain in authority over authors. Monopolizing literary capital for a longer period of time, they would develop close - and often influential - relationships with a "stable" of authors. [...] By the end of the nineteenth century, the real éditeur would bear a closer resemblance tô the fictional Dauriat, the tyrannical "sultan" of the book trade. (Haynes, 2010, p. 38-40)

É em relação a esses acontecimentos políticos, sociais e culturais que se compreende o processo de consolidação do mercado livreiro no Brasil durante o século XIX, o qual se constitui de acordo com as condições materiais e produtivas a que estava submetido, ou seja, a de uma lógica senhorial e clientelista, mas atenta aos ditames culturais das letras parisienses<sup>32</sup>. Isso se dá, inicialmente, pela vinda da família real ao Brasil em 1808; com isso, diversos comerciantes franceses (incluindo os livreiros) aportam na colônia. Consequentemente, a proximidade de transação do modelo editorial francês também condiciona, guardadas suas diferenças e especificidades, o percurso material da tipografia e das práticas de produção, de consumo e de consolidação do gosto literário em formação no Rio de Janeiro dos XIX, o que engendra, por sua vez, um imaginário do mundo do livro, bem como das relações de tradição e de poder que o atravessam. A trajetória de circulação do impresso nacional, como aponta Granja<sup>33</sup>, se solidifica por meio de movimentações diversas e singulares de mediadores - livreiros, editores, tipógrafos - em trâmite e em trânsito, os quais tornam porosos os limites das práticas culturais para além dos espaços territoriais Europa-América do Sul, a partir de atravessamentos que constroem redes de circulação desses produtos e práticas além-mar - práticas, vale destacar, em constante transformação e reapropriação em decorrência do contato com as particularidades daquilo que já se encontra no nacional, como substrato político e cultural.

Dentre tantos atores relevantes, a pesquisadora destaca nomes como Paul Augustin Martin Fils, editor e livreiro francês que chega ao Brasil já ao final dos anos 1800; e, após a independência do país, Pierre Plancher e Baptiste-Louis Garnier: o primeiro, além de importante editor, tipógrafo e livreiro, é um dos fundadores do *Jornal do Commercio*, periódico em atividade por décadas como espécie de "Diário Oficial não oficial" do Governo Imperial; o segundo, importante comerciante e importador de livros estrangeiros, vindo ao Brasil com intuito de abrir uma filial do negócio de família parisiense, acaba por romper comercialmente com seus outros irmãos livreiros e constituir um segmento editorial próprio, publicando e editando alguns dos mais relevantes autores brasileiros da segunda metade do século, como é o caso de Machado de Assis.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> GRANJA, Lúcia. Rio-Paris: primórdios da publicação da literatura brasileira chez Garnier. *Letras*, n. 47, p. 81-95, 2013.

<sup>33</sup> GRANJA, Lúcia. Rio-Paris: primórdios da publicação da literatura brasileira chez Garnier. *Letras*, n. 47, p. 81-95, 2013.

<sup>34</sup> GRANJA, Lúcia. Rio-Paris: primórdios da publicação da literatura brasileira chez Garnier. *Letras*, n. 47, p. 81-95, 2013.

Ainda que não seja facilmente identificável, a constituição do poder simbólico do editor no Brasil parece se estabelecer, pelo menos de maneira sintomática, como o duplo pólo dialético que Chartier atribui a essa posição: tal qual indica Granja<sup>35</sup>, as homenagens, muitas na primeira página, que distintos periódicos (dentre esses, o *Jornal do Commercio*) renderam a Garnier após sua morte, em 1893, dimensionam sua importância pública como agente articulador e possibilitador da circulação de livros e da constituição de uma esfera pública de leitura nacional. As resenhas elogiosas que Machado escreve para as edições Garnier no *Jornal das Famílias*<sup>36</sup>, ao revelarem uma possível busca do autor por espaço e poder simbólico no trato com o editor, também expressam, portanto, a posição de força e decisão deste em relação ao autor. Quanto à outra face do poder editorial, seu controle *em negativo*, ou seja, sua capacidade de rasurar, cortar aquilo que, uma vez não exposto, parece não existir como disputa anterior à publicação do livro, podemos dizer que essa ganha especial visibilidade a partir dos já citados "contratos rasurados" Machado-Garnier, os quais revelam tensões e disputas entre autor e editor, invisibilizadas até o presente recente.

Dentro das margens da ficção, e agora nos aproximamos mais do espaço de discussão dessa dissertação, não são tão comuns os casos de figuração de personagens editores nas narrativas, folhetinescas ou não, no Brasil do século XIX. Nesse aspecto, um caso particularmente significativo de representação do editor e de seu regime de controle se dá no romance folhetim *Paulo*, de Bruno Seabra<sup>37</sup>, publicado no periódico fluminense *A Marmota*, em 1861.<sup>38</sup> O romance é dividido em 23 capítulos, contando com a inserção de uma história paralela no capítulo XV, que se subdivide em sete partes, para só então retornar à linha central narrativa no capítulo seguinte.<sup>39</sup> É justamente nessa inserção, a qual suspende momentaneamente a trama, que lemos o "Manuscrito de Eugênio", personagem coadjuvante no que diz respeito ao andamento do enredo folhetinesco, amigo de Paulo, o jovem pintor protagonista da história. Paulo chega ao Rio de Janeiro com o objetivo de conseguir angariar fundos antes de se casar com Emília, filha do Comendador. Lá, conhece o referido Eugênio,

---

<sup>35</sup> GRANJA, Lúcia. Rio-Paris: primórdios da publicação da literatura brasileira chez Garnier. *Letras*, n. 47, p. 81-95, 2013.

<sup>36</sup> GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis: relações com o mundo editorial*. In: Machado de Assis, intérprete da sociedade brasileira. Org. de Juracy Assmann Saraiva e Regina Zilberman. Porto Alegre: Zouk, 2020, p. 251-261.

<sup>37</sup> Agradeço ao professor Rodrigo Godoi pela valiosa indicação e aproveitamento para agradecer, de maneira mais ampla, ao grupo de estudos sobre autoria, organizado pelo professor Hélio de Seixas Guimarães, cujos encontros foram de extrema importância para a realização do trabalho.

<sup>38</sup> BARBOSA, Rafael Souza; NUNES, Bruna Da Silva. Homens livres e pobres e seus afetos em Paulo, romance de Bruno Seabra. *Cadernos do IL*, n. 60, p. 9-35, 2020.

<sup>39</sup> BARBOSA, Rafael Souza; NUNES, Bruna Da Silva. Homens livres e pobres e seus afetos em Paulo, romance de Bruno Seabra. *Cadernos do IL*, n. 60, p. 9-35, 2020.

seu vizinho no Rio, artista frustrado - assim como Paulo, nesse momento da história- que lhe conta sua narrativa particular: é nessa fala prolongada, curioso exemplo de “parênteses” na trama, cuja inserção se figura como “Manuscrito” - a um passo apontando para o universo do “original recusado” e para a técnica da montagem - que surge a imagem do editor como fantasma de suas memórias. Quando jovem, Eugênio aspirava se tornar um poeta lírico, mas, após apresentar algumas de suas obras para um importante editor, este frustra suas aspirações recusando seu trabalho como poeta, a menos que escrevesse segundo o gosto do público leitor:

Não é mazinha - disse ele despertando com o meu silêncio -, comove mesmo. Mas há de concordar comigo que em tempos de apatia como os nossos, as poesias tristes aborrecem. E, demais, convirá também que essas lamentações amorosas já enfastiam. Ainda mais, o povo, o senhor sabe que nós, os negociantes, só com o povo nos havemos; o povo quer rir-se, dar gargalhadas em horas de descanso, distrair-se, enfim, alegremente, e portanto nunca compra livros tristes quando quer ler. O meu amigo parece ter o seu jeito para a coisa, é só mudar de rumo, isto é, em vez de escrever queixas amorosas, escreva aventuras jocosas que façam rir até doer o umbigo, sirva-lhe de modelo este soneto de Bocage.<sup>40</sup>

Em diálogo com Paulo, no capítulo seguinte, o desencantado poeta aconselha o jovem pintor frente às restritivas possibilidades do mundo da arte submetido à indústria de consumo:

[...]Tive crenças, muitas crenças!... Cri até em almas do outro mundo... e arrenguei de todas as minhas crenças, porque os homens assim o quiseram. Poeta, poeta no coração, meus pensamentos eram cheios de pureza como os credos das donzelinhas... Veio um dia, quase às bordas do abismo, conduzido até lá pela miséria, lancei mão do livro em cujas páginas escrevera aqueles pensamentos ditados pela fé e esperança, pelas mais profundas crenças e mais santas aspirações, e fui oferecê-los a um pai de família a troco de algumas moedas. Ouviste o que se passou entre mim e ele. Rejeitou os livros, porque não estavam escritos ao paladar dos libertinos, e pôs à escolha do poeta - ou abraçar-se com a miséria, ou prostituir-se! A fome subjugou a virtude, prostituiu-se o poeta! Mas, em recompensa, desde a hora da prostituição nunca mais editor algum rejeitou os seus livros. Agora toma o conselho que te prometi: queres dar saída aos teus quadros? Prostitui os pincéis, como eu prostitui aquela centelha sagrada, que era como a seiva de que se alentava a vida deste crânio.

A figuração da instância editorial constitui-se no caso de *Paulo* como espécie de fronteira impeditiva para realização completa do projeto artístico de Eugênio. O controle do editor, contudo, diz respeito à subordinação de seu poder de publicação ou de veto do original mediante requisitos externos também a ele, constitutivos da lógica do mercado e do consumo. Portanto, o editor pode ser entendido como a instância personalizada de um processo maior que expõe o evidenciado controle de apropriação dos produtos estéticos pelos sentidos produtivos e industriais de uma modernidade infra e super estruturalmente pautada sob o capital, associada à ficção da homogeneidade do gosto popular, tornada valor de troca e, por

<sup>40</sup> Tivemos acesso ao romance pelo site de literatura brasileira da UFSC: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=28304>>, acesso: outubro de 2022.

fim, condicionada à efervescente indústria de massas do século XIX, a alguns passos de se tornar indústria cultural.

Partindo dessas considerações, pode-se notar, ainda, que o caso de *Paulo* guarda outra sutileza: quando Eugênio aconselha o pintor herói que "prostitua" seus pincéis, assim como este fez com sua "centelha sagrada", percebe-se que o sentido de edição amplia-se para além do escopo do produto literário, ou da materialidade deste, desvelando-se tal qual processo amplo de força deformadora, atuante sobre o "corpo" artístico, seja sobre o produto imaterial da inspiração - a centelha do poeta- seja sobre os motivos e técnicas de pintura a serem adotadas por Paulo. Esse flagrante que expande os sentidos e o alcance da mão do editor exemplifica como a instância ficcionalizada da edição, enquanto matéria do literário, ganha plasticidade e instabilidade figurativa, uma vez que se permite contaminar por valores atrelados ao imaginário negativo que circunda e condiciona a prática da edição enquanto dispositivo de controle para além do espaço restrito do papel.

Em outras palavras, o editor como personagem nos parece ser apenas a figuração metonímica de um processo mais complexo e abrangente: o de uso da imagem personalizada que atua sobre a prática de edição como imagem estendida que dá "rosto" a um processo recalçado do real, a dizer, o da presença não concretamente perceptível de forças coercitivas que, portanto, condicionam, por vias externas, as particularidades dissidentes de um mundo que, a partir de então, parece cada vez mais emoldurado em uma ilusão naturalizadora das condições de produção e de sociabilidade. A tragédia do artista - nesse caso, evidentemente o artista romântico - está em ceder lugar à mão que neutraliza seu trabalho artístico, reduzindo sua experiência de sublimação a valor de objeto.

Tanto no caso de Eugênio, quanto no de Paulo, a preocupação editorial recai sobre a técnica - a forma específica como devem ser produzidos os poemas e as pinturas - ponto-chave para a padronização objetiva dos produtos culturais, que, a partir de então, ganham contornos de similaridade e repetição condicionada.<sup>41</sup> A mão do editor, quando figurada, aponta para o processo mercadológico de edição, atrelada ao controle da técnica e da homogeneização das superfícies de práticas culturais, ou seja, figura-se como forma de apontar para aspectos menos capturáveis, os quais irradiam-se de dentro do potencial censor de poder simbólico do editor, responsável pela manutenção da superfície pretensamente natural e inviolável do objeto cultural, que, sobretudo a partir do século XIX, indiferença-se dos objetos de comunicação. Em continuidade a esse argumento, é fundamental determo-nos sobre outra forma de edição de

---

<sup>41</sup> DA COSTA, Alda Cristina Silva et al. Indústria cultural: revisando Adorno e Horkheimer. 2010.

mundo emergente desse mesmo período e dos processos históricos que culminaram na relação intercambiável entre indústria e cultura, para compreendermos os valores simbólicos atrelados à prática da edição: trata-se da invenção e da consolidação do periódico, cuja poética de sua estrutura, de sua retórica, de sua legibilidade e de sua materialidade - frutos de sua construção editorial - institui uma civilização do jornal<sup>42</sup>, acontecimento decisivo para as transformações que fundaram a sensibilidade dos leitores a partir dos XIX, bem como para a constituição de uma nova configuração sobre a leitura do mundo e de sua temporalidade: o jornal torna-se o “livro do mundo”, espaço de contato e contaminação da notícia, da literatura e do comércio, matriz cuja força organizadora dos discursos, sustentada pela sua montagem e organização interna, estabelece-se tal qual matriz que produz ficções legitimadoras do real.

### **1.3 O jornal: miragem e edição de mundo; o poder e a opacidade do papel**

Não é possível compreender as implicações simbólicas do fazer editorial e, principalmente, da prática da edição, sem pensarmos, ainda que brevemente, no jornal enquanto acontecimento que reescreve a leitura representacional do mundo ocidental a partir do século XIX:

O que é o jornal no século XIX? Trata-se, em primeiro lugar, de um bloco textual. Um número do jornal *La Presse* de 1836 é o equivalente em número de caracteres a um livro in-octavo de mais ou menos cinquenta páginas (THÉRENTY & VAILLANT, 2001). Esse bloco pretende descrever exaustivamente o mundo contemporâneo por meio de um sistema de rubricas variadas: *premier-Paris* (equivalente ao editorial), *fait divers*, crônica, debates da câmara, cotação da bolsa, programa dos teatros, publicidade... A essa complexidade da rubricagem corresponde um conjunto de redatores que permite constituir naturalmente uma visão polifônica do mundo. A especificidade do jornal é a de tentar manter um discurso exaustivo sobre o mundo, requisitando todos os saberes conhecidos, mobilizando todos os tipos de escrita (ficção, ficcionalização, formas conversacionais, escrita íntima) e criando, se preciso for, novos gêneros. Ao longo do século XIX, o jornal cotidiano inventa, por exemplo, a crônica, a reportagem, a entrevista e aperfeiçoa o *fait divers*, o editorial, a *nouvelle à la main* (THÉRENTY, 2007a). O jornal cotidiano é caracterizado, sobretudo, por sua periodicidade, o que faz com que mantenha um discurso potencialmente infinito sobre o mundo. O jornal oferece o mundo, mas pelo prisma singular de uma unidade temporal cotidiana designada pela data. Ao mesmo tempo, ele é infinito, já que aparece todos os dias, sem falhar: sua gestão do tempo é, assim, completamente original. As particularidades do jornal fazem dele uma máquina única de fabricar textos a partir do real, caracterizada pela periodicidade, pela rubricagem, pela ambição de completude, por uma imensa extensão do campo

---

<sup>42</sup> THÉRENTY, Marie-Ève. *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle: Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Média Diffusion, 2009.



de competência, desde o detalhe até o acontecimento político, por um sistema de colaboração que permite multiplicar os pontos de vista sobre o acontecimento.<sup>43</sup>

O jornal torna-se a forma renovada para o livro do mundo: o lugar-texto se organiza pela sua variedade interna constitutiva, da polifonia oriunda das vozes registradas nas entrevistas e reportagens à presença folhetinesca nos rodapés da folha, passando pela plasticidade das páginas<sup>44</sup>, montagens múltiplas que sugerem a profusão de informações do dia. Produz-se, desse modo, um ponto de encontro contínuo que informa e diverte; à medida que o jornal se populariza nas mais diversas classes e grupos sociais, esse espaço plástico expande os limites de sua comunidade leitora. A referida comunidade, definida por aquilo que lhe é comum, aponta, no decorrer da instituição da civilização do jornal em grande parte do ocidente, até então, para algo como hiper-comunidades leitoras. Com isso, não apenas notícias, práticas culturais, gêneros textuais e formas narrativas se popularizam e atravessam fronteiras nacionais, mas também as implicações constitutivas daquilo que o jornal institui: uma "poética do cotidiano", nos termos de Thérrenty, ou, ainda, uma "poética sobre o real".

O periódico diário, vale lembrar, forma-se, desde seu princípio, a partir de ferramentas literárias que discursivamente compõem uma poética que dê conta de narrar, vocalizar e, como efeito final, constituir simulacros de representação para o acontecimento cotidiano<sup>45</sup>. Após a instituição do jornal, a literatura, em devolutiva, também se apropria da forma jornalística para, a partir de então, produzir gêneros novos devedores da estética da notícia, como é o caso das tramas policiais, ou das experiências narrativas menos atreladas à norma romanesca novecentista, mais afinadas com a capacidade múltipla e heterogênea do jornal a possibilidade, ao menos aparente, de encontro rico e multifacetado com a experiência do real.

O jornal, vale lembrar, são os jornais: proliferam-se de maneira duplamente infinita - pela continuidade de suas edições e pela diversidade de periódicos que, enquanto formas de totalidade, produzem um *eidós* para o real, o qual, não obstante, guarda também infinitas cicatrizes, sulcos que diferenciam olhares particulares para o cotidiano, jornais que multiplicam as versões de uma mesma notícia, digladiam-se pelas imposturas polêmicas do espaço destinado às tribunas e remarcam a instabilidade de perspectiva do real enquanto, como forma, buscam maneiras de ficcionalizar a proximidade entre o mundo e seus textos. A civilização do

---

<sup>43</sup> THÉRENTY, Marie-Ève; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *O Longo e o Cotidiano Sobre a Dilatação Midiática dos Romances nos Séculos XIX e XX*. *Interfaces*, v. 22, n. 1, p 121-122.

<sup>44</sup> GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis - Antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

<sup>45</sup> THÉRENTY, Marie-Ève. *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle: Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Média Diffusion, 2009.

jornal, portanto, também é a civilização que reimagina a possibilidade do “livro do mundo” - algo semelhante com a tradição neoplatônica do “livro da vida”, da qual trataremos a seguir - mesmo que explicita, em sua superfície, a prática da edição, por meio da montagem das páginas, das fragmentações textuais, do hibridismo de gêneros e de sua instabilidade enquanto simulacro de realidade. A civilização do jornal, enquanto inovação midiática, acentua uma crise sígnica, motivada pela expansão e proliferação virtual que explicita a falta de unidade e demarcação para a leitura da realidade, à medida que atua, de certo modo, como resposta a essa mesma crise, ocupando o espaço de produção de ficções legitimadoras sobre os fatos da realidade.

Dessa maneira, a literatura também responde ao jornal como acontecimento de crise, posto que por diversos caminhos, os quais cabem ser analisados singular e criteriosamente, levando em conta a especificidade de cada autor. Dentre os exemplos mais relevantes, logo nos recordamos do caso de Mallarmé, nome incontornável para pensarmos as tensões críticas da poética enquanto tradição colocada em questão já no século XIX. Thierry Roger, por exemplo, em diálogo com a leitura benjaminiana referente ao poeta francês, destaca a importância tipográfica da página do jornal como matéria e linguagem apropriada por Mallarmé.<sup>46</sup>

A apropriação que a poética mallarmaica realizaria dos aspectos materiais-midiáticos do jornal, ou, de maneira mais ampla, da “história da imprensa”, no entanto, vem sendo relida pela crítica contemporânea de maneira distinta, ainda que nas escolhas poéticas de Mallarmé possa ser localizada uma resposta mais profunda ao jornal e à sua “poética” como epítome da cultura material e cotidiana presente no projeto de civilização burguesa. Siscar (2017) defende a importância de se olhar para o periódico jornalístico do período de modo a lermos o projeto crítico-poético de Mallarmé em resposta ao seu tempo, na medida em que o poeta responde criticamente ao espaço das “reportagens” cotidianas, as quais funcionariam como instância de leitura para os “fatos” da realidade inscritos no jornal, ou, mais propriamente, para a miragem desses “fatos”, cristalizações que privilegiam a construção de uma verdade instituída no periódico:

[...] As relações entre a literatura e o jornalismo são um tema candente. Apesar da fama de nefelibata, Mallarmé está claramente preocupado com os acontecimentos, atento às circunstâncias da cultura e da história de seu tempo, como mostram muitos de seus textos ensaísticos e mesmo poéticos. Por outro lado, estamos bem longe do

---

<sup>46</sup> Comme Valéry, comme Thibaudet, Claudel, reprenant aussi, sans doute, des propos énoncés rue de Rome, situe le projet mallarméen dans la culture visuelle d’une époque. Les premiers commentateurs du texte soulignent ainsi le rôle stimulant, pour ce qui est de la genèse du poème, de l’usage journalistique et publicitaire de la typographie. Le Coup de dés s’affirme comme un objet littéraire qui a sa place dans une histoire de l’imprimé. (Roger, 2008, p. 213)

poeta deslumbrado por cartazes de propaganda e pelos jornais, ou seja, que procuraria manter-se alinhado com as *novidades* de sua época. Para esse poeta, o jornal não é a oração matinal do homem moderno, se quisermos inverter a conhecida frase de Hegel. [...] Para o poeta, o que interessava não era propriamente o que o jornal (ou a mídia, como diríamos hoje) tinha a dizer sobre os fatos, mas o modo como, por meio dele, se constituía a concepção daquilo que é um “fato”, ou seja, daquilo que é a “realidade”. A realidade é um “artifício” e o jornalismo, para Mallarmé, atém-se à “miragem”. [...] Não é o caso, então, de ceder ao bordão autocelebratório do jornalista como herói de sua época. Constatando a relevância do jornalismo, o poeta pretende ativamente estabelecer outro lugar de observação, um ponto de vista que reconquiste para a poesia seu “bem”, que teria sido ofuscado pelo jornal. Mallarmé dialoga com o jornal e o desafia. Não é por acaso que nomeia um conjunto significativo de textos críticos como “*Grands faits divers*”, grandes “fatos diversos”. No vocabulário do jornalismo”, *fait divers* é a notícia bizarra, sem muita importância, isto é, que não se encaixa nas categorias temáticas existentes. É a não notícia, por assim dizer. Entender a vida em comum a partir do *fait divers*, dar-lhe essa magnitude, ir ao fundo daquilo que parece ser apenas sua superfície, significa, portanto, desafiar nossa organização da realidade.<sup>47</sup>

Se as experimentações materiais de Mallarmé não possam simplesmente ser lidas como transposições diretas da técnica de Imprensa de seu tempo, o que podemos reconhecer, a partir de um olhar atento, é o de que a “poética do cotidiano” e sua constituição de uma “miragem” que legitima o mundo e o constrói a partir da linguagem do jornal, operante a uma visão estável e naturalizadora do real, aparece, no entanto, como fator relevante para constituição de seu trabalho poético, ainda que pela via da recusa e da oposição.

Em vista disso, a importância como o papel do jornal e do livro se apresentam e se figuram, direta ou indiretamente e de distintas maneiras nos projetos artísticos e literários - no caso do jornal, do século XIX em diante - dá a dimensão da questão da edição como fator que ultrapassa as dimensões do livro e merece atenção enquanto dispositivo político, histórico e cultural que contribui para lermos a relação como materialidade, literatura, representação e política se imbricam e produzem distintas respostas estéticas e críticas à cultura. Nesse sentido, Machado de Assis segue sendo caso exemplar que, como autor simultaneamente formado de maneira próxima dos processos de produção do livro e das redações do jornal, responde em toda sua carreira artística e profissional a ambos os mundos - e um relevante elo entre esses espaços a ser levado em conta é a prática e o efeito da edição em cada caso. No que tange ao jornal, a maneira como Machado, progressivamente, estabelece uma crítica ao periódico - e à sua constituição retórica - aproxima-se do problema da “miragem” mallarmaica, mesmo que os produtos literários decorrentes dos projetos de cada autor sejam bastante distintos. Inicialmente, durante sua juventude, Machado enxergava na tribuna da Imprensa a

---

<sup>47</sup> SISCAR, Marcos. “A miragem dos fatos”(p.89-91). *De volta ao fim: o fim das vanguardas* como questão da poesia contemporânea. 7Letras., 2016.

consolidação do espaço de livre discussão e expressão, leitura que, como indica Granja, transforma-se progressivamente no decorrer dos seus anos de formação:

Segundo Machado (2013a, p.72), em “O jornal e o livro”, de 1859, se a invenção da imprensa e, depois dela, a democratização do livro haviam sido um progresso, “faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo com ele o centro de um sistema planetário”. Está claro, dessa perspectiva, que o jovem escritor brasileiro partilhava com seus pares europeus – escritores-jornalistas como Théophile Gautier, altamente conscientes das possibilidades e características do novo veículo – a incorporação ideológica e também estética, como se poderá observar, da mudança civilizacional causada pelo jornal, assim como da vasta comunicação que são dela, ao mesmo tempo, causa e consequência.<sup>48</sup>

A "tribuna universal" que o jornal representaria, evidentemente, estava mais para uma abstração recorrente no imaginário liberal da época do que para uma verdade instituída efetiva, como indicam estudos historiográficos atentos à história de violências e de controle que compõem a formação material do impresso e de sua circulação no Brasil:

Extremamente importantes aos novos regimes constitucionais de fins do século XVIII e início do século XIX, as diferentes modalidades de liberdade de expressão encontrariam uma primeira formulação e defesa consistentes no Aeropáptica de John Milton, publicado no esteio da Reforma e das revoluções tipográfica e inglesa, em 1644 (MILTON, 1999; SEELANDER, 1991). Desse ponto em diante da história, a garantia da liberdade de comunicar os pensamentos se converteria em um axioma do pensamento liberal que esteve na base do movimento constitucionalista emergido do colapso do Antigo Regime. Nesse sentido, a Constituição do Império do Brasil (1824), outorgada por d. Pedro I, assegurava-a aos cidadãos brasileiros nos seguintes termos:

[Art. 179] IV. Todos podem comunicar os seus pensamentos, por palavras, escritos, e publicá-los pela Imprensa, sem dependência de censura; com tanto que hajam de responder pelos abusos, que cometerem no exercício deste Direito, nos casos, e pela forma, que a Lei determinar.

A partir de 1830, com a promulgação do Código Criminal do Império, assim como outras leis e decretos, a liberdade de expressão foi sendo regulada de modo mais preciso no Brasil. Ao examinarmos brevemente o Código Criminal (1830), salta aos olhos a preocupação dos legisladores com a dimensão político-teológica dos crimes dessa natureza. Assim, era considerado delito grave atentar, por intermédio de "papéis impressos, litografados ou gravados, que se distribuíssem por mais de quinze pessoas",<sup>2</sup> contra a integridade e independência do Império, sua Constituição e seu monarca; zombar do catolicismo, a religião oficial do Estado, ou lançar suspeitas da existência de Deus e da imortalidade da alma.

[...] Não obstante a centralidade da sedição e da apostasia previstas no Código Criminal de 1830 e nas demais leis e decretos promulgados no Brasil com intuito de regular a produção e circulação de impressos, eram a calúnia e a difamação que moviam as engrenagens do poder judiciário nos casos de crime de imprensa.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis - Antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018, p. 63.

<sup>49</sup> GODOI, Rodrigo Camargo de. *Crimes de imprensa nos tribunais paulistas (1859-1935)*. *Varia Historia*, v. 37, p.156-181.

A possibilidade de circulação livre de ideias, ideologicamente sustentada pela tribuna do jornal moderno, corresponde à crença e à tradição atrelada ao imaginário da circulação democrática do livro como meio de sustentação da universalidade e da liberdade pública- algo próximo da posição simbólica do poder de edição e de publicação como forma de manutenção dessa esfera - permanentemente em crise frente à contraposição material de dispositivos de controle sobre tais limites. Aquilo que escapa do controle da lei - a calúnia e a difamação que, em certos casos, resolvia-se pelo duelo físico<sup>50</sup> - explicita a falência liberal do jornal como espaço de debate livre, uma vez que os periódicos estavam submetidos a perseguições políticas e à mercê de interesses oligárquicos, como esteve e ainda está subordinado o Estado nacional e seus veículos de informação.

Não por acaso, a mudança de perspectiva de Machado em relação ao jornal dá-se, mais evidentemente, durante os anos reconhecidos por grande parte da crítica literária como o período de radical amadurecimento do autor, isto é, entre as décadas de 1870 e 1880. É justamente nessas décadas que, a partir das crônicas, Machado expõe seu desconforto frente ao noticiário, por vezes sensacionalista, que veiculava recorrentemente aos periódicos da época histórias ora falsas e sobrenaturais, ora grotescas e violentas, de maneira naturalizadora.<sup>51</sup> Enquanto, no segundo caso - concernente à exposição midiática da violência com que se narrava uma tourada ou se descrevia cenas de escravizados como figuras animalescas, exemplos percebidos por Machado como assustadoramente próximos naquilo que hoje identificaríamos como suas construções discursivas - essas notícias explicitavam, para o cronista, imagens refratárias de um imaginário social e político nacional nada próximo da hipócrita ficção civilizacional. Já o primeiro caso - em que as notícias explicitamente fantásticas se confundiam estilística e discursivamente com fatos descritos pela tribuna - correspondia para Machado como o processo de instauração de uma progressiva indefinição formal entre o estatuto da ficção e da informação. A indefinição torna-se dispositivo criativo e composicional machadiano, que se aproveita das veiculações discursivas, das notícias e do

---

<sup>50</sup> Como descreve Godoi: "No dia 16 de agosto de 1886, um duelo interrompeu o marasmo característico da pequena ilha d'Água, localizada no centro da baía de Guanabara, ao lado da ilha do Governador. Na ocasião, enfrentaram-se duas personalidades do jornalismo fluminense: João José dos Reis, o Visconde de São Salvador de Matosinhos, proprietário do jornal *O Paiz*, e José Ferreira de Araújo, dono da *Gazeta de Notícias*. Não obstante o "denodo e cavalheirismo" que marcavam tais eventos, a situação era tensa. Às 13 horas em ponto, diante de testemunhas e de um médico, definiram-se por armas as pistolas que seriam disparadas a exatos vinte passos de distância entre os duelistas. Contudo, por sorte, nenhum deles demonstrou ter, no manejo das pistolas, a mesma pontaria certa que ambos demonstravam na condução de seus respectivos jornais, àquela altura dois dos mais importantes diários em circulação no país." (2018, p. 02)

<sup>51</sup> GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis - Antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

imaginário do jornal, alinhando-as às possibilidades plásticas, tipográficas e materiais de sua forma, para, assim, construir uma ficção madura formada e, ao mesmo tempo, em tensão com o espaço do jornal:

Fica também evidente que o texto machadiano se nutre da extrema consciência de seu autor sobre os efeitos tipográficos, poéticos, retóricos e ideológicos do suporte sobre o qual se forma e ao qual se conforma. No final dos anos 1870 e início dos anos 1880, se a crônica mostra as contradições do modo de leitura do jornal, a ficção absorve plástica e parodicamente a Poética constitutiva daquele universo textual. Levando seus questionamentos ao paroxismo ou criando esteticamente por meio da leitura dos modos de operar textos e discursos que lhe eram contemporâneos, Machado de Assis, esse escritor monstruoso, afeito a construir literariamente em desproporções, usou como fonte para a modernidade de sua escrita literária as possibilidades todas que lhe ofereceram a escrita do folhetim-variedades dominical, assim como a variadíssima gama de formas que a crônica e o próprio jornal admitiam.<sup>52</sup>

Parece evidente, portanto, no caso de Machado, a maneira como a reapropriação retórica e plástico-material do jornal transfigura-se em possibilidade ficcional, muitas das vezes em diálogo com os valores atrelados aos periódicos, desestabilizando, ou revelando as frágeis limitações que sustentam suas ficções do real. A matéria e a técnica reinventadas como formas de ficção, por sua vez, explicitam as possibilidades produtivas da materialidade do jornal como fonte a ser remontada, rearticulada e reintegrada a distintos sentidos de suas fontes originais. Essa segunda apropriação provavelmente se dá, em grande medida, porque o jornal, como dito anteriormente, conjuga a tensão interna de corresponder à posição legitimada para preencher o espaço de legibilidade sobre o mundo, e, simultaneamente, expor-se como produto da técnica, cuja superfície revela sua natureza reminiscente da montagem, do corte e da colagem - sua forma enquanto prática de edição.

O efeito que se evidencia no caso das crônicas - e que se apresenta, de forma variável, em todos os contos machadianos escolhidos para análise - diz respeito, logo, à sobreposição do dispositivo de edição em um duplo uso: como recurso que exhibe o efeito da edição enquanto sustentação e manutenção de ficções de opacificação - ou seja, como gesto de exposição da edição e, com isso, da arbitrariedade do controle e de sua presença "em negativo" que produz "miragens naturalizadas" sobre o real - mas também como procedimento formalmente apropriado para a experiência de composição narrativa, na qual se rearticula discurso, texto, cânone, ou, talvez de maneira mais ampla, um amontoado heterogêneo de "papéis alheios" (e a figuração do papel - tal qual o título de algumas de suas antologias mais significativas apontam - talvez ainda mais que o livro, seja chave fundamental para lermos o projeto maduro

---

<sup>52</sup> GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis - Antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018, p. 82.

machadiano), como material - em sua dupla acepção de fonte e de suporte - a ser aproveitado, rasurado, remontado, de maneira a possibilitar não apenas distintas vias de composição para a ficção machadiana, mas também de reforçar uma distinta posição crítica em resposta dialética à tradição literária-cultural e à produção técnica de seu tempo.

Como veremos a seguir, explicitar a ficção opaca da edição corresponde a perceber essa mesma ficção também na tradição canônica e nas narrativas de fundação - como é o caso bíblico, cujas histórias não por acaso são recorrentemente reescritas pelos contos alegóricos machadianos - gesto em que a edição funciona como recurso profanador de “papéis sagrados” e abre espaço para que esses possam ser reinventados pela apropriação ficcional. A edição, nesse segundo uso, também aparece, portanto, como dispositivo crítico não descolado politicamente da cartografia de Machado enquanto artista da “periferia do capitalismo” - que nunca deixa de pensar sobre as porosidades e as contradições do Brasil enquanto colônia e metrópole, república e oligarquia, documento oficial e documento de barbárie - e a edição do papel avulso, em alguma medida sempre não coincidente com a pena do escritor, funciona como espécie de contra-documento que reinventa e tensiona com a tradição e a oficialidade de sua ordem cultural, sem, para isso, precisar romper com ela, optando por perturbá-la internamente, abrindo-lhe espaços de dentro.

A importância do papel - e a percepção de seu poder atrelado à pré-história grafada invisivelmente pela edição - também se relaciona, para além das experiências de Machado com o mundo do livro e do jornal, com a ocupação burocrática que o autor desempenha como funcionário do Ministério da Agricultura, do Comércio e das Obras Públicas. Como Sidney Chalhoub indica, os "principais assuntos de seção (do Ministério) eram política de terras e escravidão - neste caso, mais precisamente, (a seção) estava encarregada de acompanhar a aplicação da lei de 28 de setembro de 1871, depois apelidada Lei do Ventre Livre" (2003, p. 07). As investigações do pesquisador brasileiro buscaram encontrar, por trás dos amontoados de documentos ministeriais, formulações de Machado que revelassem, por sua vez, o autor "numa arena de luta, numa gama de interesses diversos e contraditórios, mesmo que circunscritos pela estrutura e rotina da administração pública" (idem, p. 08).

Como era de se esperar, o que Chalhoub factualmente encontrou foram relances, "passagens sugestivas" que exibiam algo da luta abolicionista machadiana, enquanto o autor era obrigado a lidar, via papelada, com senhores de terra e de escravos, membros da elite clientelista que, de certo modo, tornar-se-iam "aspectos cruciais da experiência histórica de D. Casmurro e tantas outras personagens senhorias machadianas" (idem, p. 212). Em síntese, a referida posição política e cultural ocupada por Machado de Assis lhe possibilitou uma "vista"

privilegiada, de onde conseguia mais objetivamente enxergar não apenas as heranças e os desmandos violentos que escreviam oficialmente a história do Brasil, mas também as relações de poder e de controle mediadas pelos dispositivos oficiais do documento, da assinatura e do papel, de maneira a, enquanto funcionário e autor, valer-se dos mesmos dispositivos para, ainda que em limites restritos no caso público e silenciosos no caso autoral, inscrever seu gesto a contrapelo. Essa posição singular ocupada por Machado durante boa parte de sua vida também teria permitido, ao nosso ver, sofisticar sua percepção acerca dos recursos legitimadores da ficção, em especial da ficção da convenção e da oficialidade, cujos efeitos são o de capturar e opacificar o real.

Uma vez que Machado certamente pode ser descrito historicamente como sujeito e autor formado pela civilização do jornal, é também necessário pensarmos mais cuidadosamente não apenas no que há de comum dessas experiências concernentes às novidades de suporte, de técnica e de retórica discursiva que formaram a sua sensibilidade informacional e comunicacional de acordo com a revolução midiática de seu tempo (como ocorrera com outros autores brasileiros, como também portugueses e franceses, por exemplo), mas de que maneira essa formação se reverbera e se contamina pelas demais experiências, singulares e coletivas, de sua vida - como sujeito formado pela civilização do periódico, mas também pela vasta literatura ocidental, mas também pela vida pública e ministerial, mas também pela experiência particular como sujeito atento à cartografia oligárquica, escravocrata e, simultaneamente, à margem, do Rio de Janeiro e do Brasil, o que, tudo junto, lhe confere singular sensibilidade em ler as condições políticas e socioculturais do país e de reconhecer suas violências, performances e arbitrariedades, bem como de flagrar algo dos mecanismos de funcionamento e de exclusão da sociedade brasileira para além de sua ficção da oficialidade - sensibilidade, essa, que não nos parece ser formada de maneira separada de sua experiência com o jornal, ou das relações editoriais, e, de maneira mais ampla, com as opacidades que se plasmam no processo anterior à impressão do papel. Essas condições singulares fazem de Machado sujeito e autor formado também pelos **interstícios** da civilização do jornal, pelos espaços pouco investigados entre produção e impressão, entre bastidor e obra, entre controle e disputa, dispositivo e prática: espaços, esses, transfigurados de diversas maneiras pela sua literatura que, em larga medida, privilegia os vãos de dissonância e de sugestão que tangenciam gesto e intenção, aparência e arbítrio, coerção e exposição da coerção pela “pena da galhofa”.

A figuração do material da escrita - o papel, a tinta, a pena - além de apontar para certa autoria que a todo tempo pensa sobre si própria, também indica uma contínua investigação sobre o processo que se dá entre não-obra e obra, manuscrito e livro. A presença de signos que



remontam à materialidade constitutiva do ofício de escrever nos lembra a todo momento do processo constitutivo da obra e do espaço do papel como zona em falta, inscrição que nunca pode, consegue ou deseja dizer tudo, material submetido à possibilidade da reescrita, da reelaboração e da rasura, potencialidades cujas intervenções e mudanças efetivas não enxergamos em sua superfície. Daí que, para ativarmos exemplo famoso da obra machadiana, os manuscritos memorialísticos de Bentinho e sua retórica, interpretada de tantas maneiras pela crítica nacional e internacional - com especial ênfase à chave da “desconfiança” - também se constituem enquanto texto ambíguo e opaco a partir da figuração do processo material de sua escrita como documento, ao cabo, não plenamente coincidente, ou, ao menos, não totalizante com que Bentinho intenta, ou finge intencional dizer. A edição, nesse caso, é o dispositivo que naturaliza o documento, porém, sob o regime do literário, também se revela não apenas como recurso retórico empregado por Bentinho para não dizer tudo, mas como condição de todo documento que, devido à sua limitação constitutiva, precisa sustentar a ficção de sua legibilidade, de sua oficialidade, neutralidade, linearidade e totalidade.

A distância entre fato e a escrita, como processo e acontecimento que transforma fato em texto, não é apenas borrada por um narrador não confiável que, para que funcione enquanto recurso retórico, precisa ser desmascarado; essa distância, para além disso, é tensionada e explicitada como maneira de olharmos para a instabilidade de qualquer texto, uma vez revelado o processo de sua pré-história enquanto “não obra”, como se os recursos machadianos que solicitam sua materialidade nos apontasse, com a própria mão fantasma da edição, para o fato de que não há corte que não produza, seja numa notícia de jornal, num conto, num romance, numa peça teatral ou num documento oficial, a rigor, ficção - e o conseqüente uso meta genérico de Machado não deixa de ser um reforço que revela um princípio em comum dos procedimentos de composição e montagem sobre todos esses papéis aparentemente heterogêneos, vinculados a distintos regimes de discursividade e distintos contextos de produção.

A pena da galhofa, a contrapelo, surge como dispositivo que se vale dos recursos materiais da edição que legitimam a ficção para, a um passo, explicitá-las e esgarçar suas possibilidades: nesse sentido, “Uma Visita de Alcibíades” é exemplo sintomático de conto que explora a forma da carta como documento oficial contaminado pela ficção desestabilizadora de seu conteúdo - o comunicado do desembargador ao oficial de polícia informando-lhe que jazia em sua casa o corpo morto (pela segunda vez) do algo fantasmático político grego Alcibíades, da Grécia de Péricles, em pleno Rio de Janeiro dos XIX - conto que, não por acaso, tem como principal tema o olhar que, uma vez deslocado cultural e temporalmente, enxerga melhor as

arbitrariedades da moda, dos hábitos, das convenções - e, por que não - da oficialidade dos documentos de outro tempo - e do tempo do *outro* - bem como, a partir do diálogo travado com esse outro sujeito histórico, igualmente deslocado, possamos também ler o convite velado para que reconheçamos as arbitrariedades de nosso próprio tempo.

Não por acaso, Baptista<sup>53</sup> reconhece na experiência romanesca machadiana a solicitação pelo livro, recurso em que a ficção longa do autor explicita a arquitetura “em ruína” do romance antes dele se tornar romance, ou seja, a partir da contaminação do espaço ficcional do livro e de suas margens - os paratextos, os índices, e, no caso de Machado, especialmente as *erratas* - como rasuras que desestabilizam sua unidade interna e, dessa maneira, explicitam a ficção de sua unidade e homogeneidade. A apropriação da edição pela ficção machadiana poderia ser lida, portanto, segundo os moldes da *errata* descrita por Baptista, isto é, como recurso material solicitado pela ficção e que, em certo sentido, explicita a instabilidade arquitetônica do livro. Sem dúvidas, o método de leitura do autor português, interessado na micro particularidade textual e de como essa solicitação se dá pelo texto machadiano - e que não deixa de ser uma resposta às cristalizações identificadas por ele como uma leitura machadiana demasiadamente atrelada à questão nacional - foi recurso teórico, reflexivo e estrutural para se pensar nesse paradigma da edição machadiana. No entanto, a edição não deixa de apontar, também, para uma pré-história do texto impresso, para uma cadeia produtiva produtora de história que também constitui a legibilidade e dá pistas para que pensemos nos processos de transdução<sup>54</sup> entre o campo da materialidade do livro e as transposições constitutivas da invenção machadiana. Essa materialidade infratextual não deixa de ser, também, condição que não apenas situa a obra machadiana em uma rede de produção social e

---

<sup>53</sup> BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Campinas, SP, Editora Unicamp, 2003.

<sup>54</sup> Por "transdução" me refiro aos recentes estudos de Vinícius Portella, que compreende os processos e procedimentos constitutivos da metáfora como “montagem analógica e desdobramento relacional de uma acoplagem de corpo com um meio material” (2019, p. 01), se valendo, para isso, do referido conceito de transdução, derivado por Portella do “constitutivismo ontogenético de Simondon”. O pesquisador o redefine, para fins diversos de sua acepção original, como componente essencial “do processo metafórico, que desdobra dimensões estruturantes interativas das dimensões de uma figura em cópula com uma figura de dimensões díspares” (p.18-19), o que, por sua vez, torna a transdução produtiva para se mapear, no caso da invenção artística, “a partir dos meios materiais, semelhanças de parentesco (que) sempre podem, com uma decomposição histórica minimamente adequada, revelar quadros de transformações proveitosos (sejam de ordem de relação lógica composicional Lévi-Straussianas, sejam de contato afetivo histórico Warbugiano, etc.)” (p.19). Nesse sentido, ainda que não precisemos nos limitar à fenomenologia material como dispositivo que analisa as imbricações entre Machado e o mundo editorial - ou seja, estabelecer como eixo analítico central a complexidade desse processo recursivo e transdutivo de transformações entre-campos - é produtivo reconhecermos a dimensão com que a extensão da edição, enquanto recurso apropriado pelo ficcional, não deixa de ser, em si mesma, montagem, recurso metafórico em contínua “retradução” do campo específico das redes materiais da produção do impresso, produzindo ampliações em termos de sentido, mas que conservam pontos de contato com o escopo original da montagem e da edição, à qual a edição ficcional se relaciona e, em certa medida, expande e responde.

discursiva específica, mas parte constitutiva -e, em certo sentido, temática - de seu fazer ficcional, de modo que o processo da figuração da edição responde criticamente, também, à especificidade dessas condições de produção, sem negligenciar, conseqüentemente, suas especificidades políticas, algo como uma micro-história do Brasil em que a experiência machadiana com o mundo dos papéis pode ter servido tal qual lente com a qual melhor pôde enxergar a presença do uso dos dispositivos atrelados à edição como questão produtora do controle e da opacidade que constitui a ficção oficial do país.

Tendo isso em vista, propomos, cientes da distância metodológica e crítica entre a maneira como Baptista pensa a materialidade solicitada em Machado e a forma como uma pesquisa fundada na história cultural compreende a formação desse escopo material do autor, um espaço de discussão limiar entre tais assinaturas, não para imaginarmos, a partir daí, uma posição idealmente conciliatória que estivesse em um “meio do caminho” equidistante e, de alguma forma, em “equilíbrio” com ambas as leituras, mas com intenção de aproveitarmos o que há de diferença nesse “campo gravitacional” de tensão metodológica e crítica, para, a partir daí, pensar no caso machadiano e no seu uso criativo da edição como um paradigma de inflexão em que se encontra, no limite, a sobreposição entre o recurso textual que tensiona e desestabiliza a estrutura do livro, e com isso a sua tradição, e àquilo que aponta para a micro-história do impresso, e, como consequência, para a particularidade das condições de produção do próprio texto, invariavelmente atreladas, de forma mais ou menos direta, à experiência nacional.

Essa contaminação sobreposta nos parece produtiva porque, como compreende Baptista, o livro solicitado em Machado diz respeito não apenas ao objeto livro, mas à tradição de uma estrutura que se confunde com o *tropos* de legibilidade do mundo, ou seja, de uma estrutura de pensamento, ou de um *imaginário* neoplatônico que confere determinada modulação e organização à realidade como *livro da vida*. A solicitação promovida por Machado para desestabilizar a unidade e a aparente organização interna do livro como maneira que desestabiliza, assim, a tradição da figuração metafórica do livro, por sua vez, não deixa de estar presente nos desdobramentos da formação de Machado com o mundo do papel, em seu sentido amplo, que lhe permitiu compreender mais sofisticadamente a complexidade desestabilizadora sobre as representações do real, mediadas por arbitrariedades condicionadoras da ordem, do controle e do poder, em seus diversos escopos - do poder do editor, ao poder legitimador do jornal, à ficção pública que legitima a violência social, as quais se sustentam como ficção pelos recursos de edição. Propomos, a seguir, uma breve digressão filológica que nos permita pensar mais atentamente sobre a relação entre o tópico do livro

enquanto estrutura, tradição e metáfora, e a maneira como essa tradição se relaciona com a percepção material dos dispositivos de constituição do livro para Machado.

#### 1.4 Os sentidos teleológicos do Livro

O livro enquanto *tropos* de uma tradição literária e religiosa não pode deixar de ser pensado quando buscamos traçar sentidos à imagem da edição do livro de dentro do espaço do ficcional. A incontornável pesquisa filológica de E. Curtius estabelece nexos e reapropriações históricas referentes à tradição simbólica do livro, a partir da intuição de Goethe, até então jamais desenvolvidas como estudo sério e sistematizado:

A moderna ciência da literatura não elaborou o programa, esboçado por Goethe, de uma “tropologia” ou metaforismo histórico da literatura universal. E passou por cima também de uma observação que se acha perdida em suas *Máximas e Reflexões*: “Shakespeare é rico em tropos admiráveis, oriundos de conceitos personificados que absolutamente não nos fariam bem, mas que nele se justificam, porque, em seu tempo, toda arte estava dominada pela alegoria. Vai colher imagens onde jamais nos ocorreriam, por exemplo, no livro. A arte de imprimir já contava mais de cem anos; não obstante, um livro ainda parecia algo sagrado [...]”.<sup>55</sup>

A pergunta de Curtius a seguir é: o que faz, então, do livro um símbolo sagrado? Para isso, o filólogo alemão investiga um longo escopo temporal para situar o lugar do livro como tradição metafórica, em especial no ocidente, ainda que a metáfora do livro esteja presente, como o autor demonstra, no Oriente Antigo - "O Egito possuía, em Thor, um deus dos escribas e da escrita [...]. Para os babilônicos, as estrelas eram "a escrita do céu" (p. 377). A seguir, citamos, aos saltos, algumas das manifestações fundamentais do símbolo do livro retomadas e descritas por Curtius:

Píndaro e os trágicos são os primeiros a conceber a memória como uma escritura. Tipicamente grego é o menosprezo pelo escrever e pelo livro na conclusão do Cedro de Platão (247c-276a). [...] Os apontamentos escritos, segundo Sócrates, não passam de um auxílio mnemônico para quem já sabe do que trata o escrito. Jamais podem proporcionar sabedoria. Só o pode fazer o discurso oral, "escrito cientificamente na alma do estudante." Aqui a escrita se torna metáfora da instrução filosófica oral. Na época do helenismo, a cultura espiritual da Grécia toma nova forma. Caracteriza-se uma educação cosmopolita. [...] A cultura torna-se livresca. Vive na e da tradição. [...] O novo apreço em que era tido o livro poderia ser exemplificado com a coletânea de opúsculos líricos, conhecida por *Antologia Grega* [...] Os epigramas para bibliotecas e seus tesouros tornam-se exercícios poéticos. Na poesia profana, o helenismo cristão do Império do Oriente conservou também as formas e as imagens do antigo mundo pagão. [...] Como os poetas da *Antologia* se mantêm exclusivamente no âmbito estreito da lírica menor ou da poesia aplicada, sua "relação vital" com o livro reduz-se ao domínio da filologia e da biblioteconomia, da caligrafia, da bibliofilia e da bibliomania. Mas, à margem disso, reponta a

<sup>55</sup> CURTIUS, E. *Literatura Européia e Idade Média Latina* (trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai). SP Hucitec/EDUSP (1996), p.376.

especulação filosófica de um Plotino, que utiliza a escritura para comparações destinadas a estimular o conhecimento, e não o simples efeito literário. Para ele, as estrelas são, "por assim dizer, letras que voltam a ser inscritas no céu [...]." O movimento das estrelas serve para sustentar o mundo, tendo ainda outra utilidade: "Quando observadas como letras [...], quem conhece tal alfabeto [...] lê o futuro segundo as figuras que elas formam." [...] São ideias que encontraremos relacionadas com o "Livro da Natureza".

Deve remontar à Antiguidade o conceito de "Livro da História" em que alguém é inscrito, às vezes, "com letras de ouro".<sup>56</sup>

Partindo dessa pequena trajetória histórica que, em linhas gerais, fornece os sentidos atribuídos à metáfora do livro na Antiguidade, chama a atenção a maneira como o artefato de leitura, a princípio rechaçado pelo platonismo (fator importante a ser discutido adiante), ganha força cosmopolita pagã durante o helenismo, de maneira a conservar em sua tradição, desde aquele momento, a possibilidade de representar a transposição metafórica da escrita e da leitura do livro para a escrita do mundo, em formulações clássicas como *Livro da vida*, *Livro da Natureza* ou *Livro da História*. O caráter hermenêutico do livro, contudo, apenas ganha força absoluta pela doutrina cristã:

Foi o cristianismo que deu a consagração máxima ao livro. O cristianismo era uma religião do livro sagrado. Cristo é o único e o único Deus que a arte antiga representa com um rolo de papel na mão. Já em sua origem e, depois, em seus primeiros tempos, o cristianismo nunca deixou de produzir escritos sagrados - documentos da fé, como os Evangelhos, os Atos dos Apóstolos e o Apocalipse; atos dos mártires e vidas dos santos; livros litúrgicos. O Antigo Testamento já contém uma profusão de metáforas do livro. As Tábuas da Lei foram "escritas pelo dedo de Deus" (Êxodo, 31:18). Numa visão escatológica, "os céus se enrolarão como um livro" [... O Antigo Testamento conhece também o "Livro da Vida", escrito por Deus [...]. As passagens escolhidas mostram como pode ser grandioso o metaforismo religioso do livro, em contraste com o puramente literário, que até agora temos estudado (nos limites de ambos os domínios está o Eclesiástico, 12:09-12). É, pois, característico da Idade Média ocidental que esses dois mundos, tão diferentes, não somente se toquem, como se cruzem e interpenetrem - como a Igreja e a escolha, a piedade e a erudição, o simbolismo e a gramática.<sup>57</sup>

Como descreve Hansen<sup>58</sup>, a interpretação bíblica torna-se a maneira de se reconhecer as marcas autorais de Deus na trajetória da vida humana - as narrativas originárias tornam-se alegorias que, em um salto de leitura contínuo, eram lidas como símbolos para alcançar algo da verdade divina do mundo. Gumbrecht, por sua vez, atribui ao início da modernidade, entre os séculos XV e XVI, a origem do que mais tarde nomearemos de campo hermenêutico:

A sequência de inovações que, como já propus, pode ser representada metonimicamente pela invenção da imprensa e pela descoberta do continente americano aponta para a emergência do tipo ocidental de subjetividade - para uma

<sup>56</sup> CURTIUS, E. *Literatura Européia e Idade Média Latina* (trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai). SP Hucitec/EDUSP (1996), p.377-384.

<sup>57</sup> CURTIUS, E. *Literatura Européia e Idade Média Latina* (trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai). SP Hucitec/EDUSP (1996), p.384-386.

<sup>58</sup> HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 1986.

subjetividade que está condensada no papel de observador de primeira ordem e na função de produção do conhecimento. Durante a Idade Média, ao contrário, a auto-imagem predominante do homem o teria apresentado como parte de uma Criação divina, cuja verdade ou estava além da compreensão humana, ou, no melhor dos casos, era dada a conhecer pela revelação de Deus. Mais do que produzir conhecimento novo, a tarefa da sabedoria humana era proteger do esquecimento todo saber que tivesse sido revelado - e tornar presente esta verdade revelada pela pregação e, sobretudo, pela preservação dos sacramentos. O deslocamento central rumo à modernidade, por conseguinte, está no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel do sujeito da produção do saber [...]. Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele. [...] Sua segunda condição está na ideia de um movimento - vertical - mediante o qual o sujeito lê ou interpreta o mundo dos objetos. Penetrando o mundo dos objetos como uma superfície, decifrando seus elementos como significantes e dispensando-os como pura materialidade assim que lhes é atribuído um sentido, o sujeito crê atingir a profundidade espiritual do significado, i.e, a verdade última do mundo.<sup>59</sup>

Dentre as considerações de Gumbrecht, dois aspectos principais nos chamam a atenção: o primeiro é a escolha, por parte do pesquisador alemão, de utilizar a invenção da imprensa como marco metonímico para representar a transformação subjetiva dessa primeira modernidade, isto é, a partir do momento em que o livro, produzido em maior número e velocidade, começa a perder, em partes, sua aura sagrada, isto é, materializa-se enquanto objeto a ser montado, organizado, duplicado e replicado pela técnica. Posto isso, sugerimos uma primeira conexão com nosso argumento: a maneira como a presença cada vez mais explícita da edição abre as possibilidades materiais e reapropriadoras do livro, enquanto, em um ciclo jamais plenamente completado, o profana - desloca-o dos sentidos estritos da sacramentação e da autoria religiosa. O segundo aspecto é o de que a primeira modernidade de Gumbrecht, na qual se constitui uma consciência espiritual do sujeito que se abre, como observador de primeira ordem, para a leitura de mundo, não deixa, ainda assim, de operar essa transformação epistemológica de dentro do campo metafórico do livro. O primeiro sujeito moderno, para Gumbrecht, é aquele que se vale da capacidade de ler o mundo, ou seja, de reconhecer na superfície da realidade a possibilidade do livro cifrado.

Com isso, interpenetram-se o que, na falta de termo mais preciso, chamaremos de dois imaginários que dão forma a dois campos epistemológicos em transição, nunca definitivamente completada: o campo inserido na tradição do *Livro da vida*, enquanto eco estrutural da hermenêutica religiosa medieval, e o imaginário advindo das transformações de uma primeira modernidade, aquele que procura, justamente, conferir signo, ou imagem, ao que não se coincide mais entre mundo e sentido uno dado ao mundo pelo saber teológico. Maria Rita Kehl

---

<sup>59</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. Modernização dos sentidos. Editora 34, 1998, p.12.

acrescenta, juntamente à descoberta do continente americano e à invenção de Gutemberg, a Reforma da Igreja como fator que corresponde às transformações de legibilidade da subjetividade moderna, em seu sentido, inclusive, literal:

A Reforma da Igreja é apenas um dos muitos acontecimentos que abalaram as sociedades europeias no período a que chamamos Renascença, quando o individualismo contemporâneo começou a assumir seus primeiros contornos mais nítidos. Será excessivamente didático enumerar alguns outros? Já ficou evidente que estas transformações são indissociáveis da invenção da imprensa e da enorme circulação da palavra escrita que ela propiciou, uma palavra, a partir de então, impossível de ser inteiramente tutelada, com um enorme potencial transgressivo. Uma palavra impossível de se reter em bibliotecas oficiais - palavra que assume a forma de canções populares, vulgatas de textos sagrados, panfletos políticos, diluições dos mais diversos saberes - e que antecipa a livre circulação de idéias típicas das futuras sociedades democráticas, remetendo cada sujeito, como leitor isolado de um texto, ao contato direto e personalizado com o saber de um Outro cada vez mais abstrato. Que cada leitor se faça encargo de sua versão particular deste saber, com todos os riscos e todo o desamparo que esta liberdade acarreta, é decorrência imediata da relação individualizada que o veículo livro impõe, entre leitor e texto, ou, imaginariamente, entre leitor e autor. Não sei se podemos dizer que os leitores renascentistas escolheram esta liberdade ou se ela lhes foi imposta pelas novas condições materiais da circulação de dizeres e saberes. É exemplar a trágica história do moleiro Menocchio, que, de sua aldeia natal no interior da Itália, começou a pensar com a própria cabeça" e formar sua versão particular do Gênesis e da imortalidade da alma a partir das leituras de uma miscelânea de textos que lhe caíam nas mãos - vulgatas da Bíblia, trechos do *Decameron* e relatos de grandes viagens — até ser condenado à fogueira pela Inquisição.<sup>60</sup>

A leitura individual e doméstica do Livro uno promoveu sua multiplicidade, um conjunto heterogêneo de leituras que funcionavam como apropriações e derivações que, não obstante, guardavam em si mesmas a crença potencial, mas irrealizável, de, a partir da leitura, mesmo que particular, reconciliar os sentidos ao mundo das coisas. Em outras palavras, todas as leituras privadas de uma emergente crise sígnica conservam cacos preciosos do Livro da vida, enquanto, sem o saberem, alargam as margens interpretativas - e, por que não, imaginativas - do livro do mundo. Vale comentar, como particular e precioso exemplo, a trágica “fábula do real” que é a história de Menocchio, descrita por Ginzburg<sup>61</sup>: a invenção hermenêutica do moleiro nasce das leituras extraviadas e fragmentárias de seus livros - suas fontes materiais - as quais, a despeito de sua heterogeneidade, compartilhavam um mesmo espaço de contaminações, por estarem em um mesmo contexto de produção e em semelhante regime de legibilidade: Menocchio reconhece na obra de Boccaccio saberes possíveis de serem articulados às vulgatas bíblicas muito possivelmente porque a vulgata bíblica não mais se

<sup>60</sup> KEHL, Maria Rita. *Minha vida daria um romance. Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 68-69.

<sup>61</sup> GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Editora Companhia das Letras, 2017.

distinguiu tão radicalmente dos demais livros com os quais o moleiro estava habituado, a ponto de se tornar possível que ele produzisse as analogias que fundariam suas “teorias profanas” a partir da possibilidade de diálogo e das derivações de ideias entre livros, religiosos ou não, que eram, mais do que nunca, demasiadamente materiais. Na leitura de Menocchio está inscrito, portanto, um dispositivo interpretativo que guarda semelhanças com a técnica da montagem - a qual, em certo sentido, possibilita à leitura do moleiro um misto de “tradução” e “edição” do Gênesis - como condição imaginativa, recurso simbólico oriundo da derivação das práticas materiais atreladas ao livro. Caso intrigante, que merece mais atenta leitura sob essa chave.

A imaginação moderna, nesse sentido, configura-se como lugar notável para compreendermos as potentes irritações sobre a nervura dos sentidos do mundo: como observa Kehl, ao comentar Foucault, estaria entre o espaço da coisa e seu significado e representação a desarticulação faltante que, como consequência, compelia a existência de tudo à possibilidade de que pudesse ser representado:

Uma abordagem da episteme cartesiana complementar à de Norbert Elias é feita por Foucault em *As palavras e as coisas*. Ao analisar a perda de confiança na transparência da relação entre a linguagem e o mundo que se dá na passagem do Renascimento para o período clássico (séculos XVII e XVIII), Foucault afirma que o homem do século XVII não está somente órfão na linguagem, mas também tentando abrigar-se em uma linguagem que está, ela mesma, órfã da verdade, isto é, de sua autorização numa palavra divina. A relação entre significante e significado se aloja agora num espaço onde nenhuma figura intermediária assegura o seu encontro - só estabelece o laço entre a ideia de uma coisa e a ideia de outra. Este fenômeno, escreve Foucault, tem um alcance bem mais amplo do que o cartesianismo. A ligação entre o signo e o ser é que está abalada. "Não há, para constituir a linguagem ou para animá-la por dentro, um ato essencial e primitivo de significação, mas tão somente, no coração da representação, este poder que ela detém de representar a si mesma (...). Na idade clássica, nada existe que não seja dado a representação". O grande gesto de Descartes foi este, o de apoiar o ser no pensamento, isto é, na representação. O sujeito existe na medida em que pensa a si mesmo; o que equivale a dizer, existe na medida em que se insere na linguagem, dando-se a representação.<sup>62</sup>

Entre a desconexão das palavras e das coisas, podemos dizer, em sentido metonímico, está o papel, ou seja, a materialidade radical que não mais é totalmente investida como passagem natural entre signo e coisa. Não podemos perder de vista, ainda, que, se no decorrer dos séculos a crise sígnica se acentua, um paradigma imaginário que estrutura a tradição teológica/teleológica do mundo permanece como sobrevida infraestrutural que, como indica Agamben<sup>63</sup>, pode ser reconhecida nos dispositivos políticos conservada até a contemporaneidade. Dessa forma, a incessante busca pela legibilidade do mundo permanece

<sup>62</sup> KEHL, Maria Rita. *Minha vida daria um romance. Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 73.

<sup>63</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.



em choque com suas impossibilidades, cada vez mais latentes, século após século. Uma dessas impossibilidades, segundo Gumbrecht, se dá a partir do século XVIII, quando o observador em primeira ordem não guarda mais em si mesmo a certeza satisfatória de encontrar, em sua pesquisa e produção de saber, resultados convincentes e unificadores sobre o mundo: antes de observar a realidade, inescapavelmente passa a observar a si mesmo. A observação sobre si pressupõe a análise dos próprios corpos - sintoma para o profundo interesse, desde o século XVIII, pela anatomia - e, uma vez elevado o conhecimento biológico autorreflexivo sobre o ser que observa, passa-se a investigar - e a melhor perceber - a incompatibilidade entre mundo natural e o mundo teórico que lhe dá contorno e sentido:

Uma vez, contudo, que a percepção como ato físico e o mundo material como seu objeto de tornariam novamente tópicos, surgem a questões de saber como eles se relacionam com um tipo de experiência que é baseada exclusivamente em conceitos - e se a percepção física e a experiência conceitual podem todo caso ser mediadas ou reconciliadas. [...] Se, em segundo lugar, o novo observador, autorreflexivo, sabe que o conteúdo de toda a reflexão depende de sua posição particular (e é claro que a palavra "posição" cobre aqui uma multiplicidade de condições interagente), fica claro que - pelo menos enquanto for mantido um pressuposto de "mundo real" existente - cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pode pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras. Este é o problema que Foucault denomina "crise de representabilidade." Em vez de avaliar essa crise como um novo nível de complexidade epistemológica ou de adequação referencial, podemos ver no gesto do século XIX - e no nosso - de descrever os fenômenos por suas evoluções ou por suas histórias uma estratégia de chegar a um acordo com a infinidade agora potencial de representações. Toda representação nova pode ser assim integrada em modelos cada vez mais complexos de evolução ou em relatos historiográficos. Sob essa perspectiva, a historialização e a narrativa antes como meios de manipular um problema potencialmente perturbador do que como "realizações evolutivas."<sup>64</sup>

À medida em que a distância entre a palavra, a coisa e o papel -a maneira de inscrever a representação de modo a fixá-la - aumenta, também aumenta a necessidade de constituição de modelos mais complexos que organizem a multiplicidade informacional em um conjunto que dê conta de circunscrever as ramificações complexas do mundo em um contorno plástico e legítimo o suficiente para lhe conferir estabilidade: a ciência positivista e a história como disciplina que revela a dinâmica teleológica dos eventos cumprem, por isso, a função do Livro; estruturam-se, em certo sentido, como o Livro da Natureza ou o Livro da História - articulados, não por acaso, à valorização que os séculos XVIII e XIX concedem à forma enciclopédica como espécie de idealização do livro que compila e organiza os saberes de seu tempo, conservando e os articulando linearmente às novas descobertas ou aos progressivos acontecimentos da história humana. A crença nas disciplinas naturais e na história como

---

<sup>64</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. Modernização dos sentidos. Editora 34, 1998, p.14.

disciplina científica, por sua vez, estão intimamente conectadas à posição ativa que esse novo sujeito moderno ocupa, a partir de uma consequente transformação epistemológica que altera sua compreensão sobre o tempo e sobre o seu papel no tempo e na história.

A mudança no horizonte de expectativas da sociedade ocidental, como sugere Reinhart Koselleck<sup>65</sup>, transfigura-se consideravelmente durante os séculos: se, até o século XVI, as expectativas temporais sobre o mundo, a partir da leitura histórica da Cristandade, era a previsão do fim do mundo - previsão sempre em suspensão, sem data marcada, e, por isso, possível de acontecer a qualquer momento - realizada a partir da leitura de símbolos pré-existentes, ou seja, a partir de um saber ancestral e primeiro do passado, por meio das escrituras - as mudanças epistemológicas decorrentes da constituição da modernidade dos séculos XVIII e XIX alteraram a expectativa passiva pelo fim para a atribuição dos sujeitos enquanto agentes responsáveis pela movimentação e transformação do mundo, ou seja, para a constituição de um futuro, em última instância, de um fim sempre prolongado, alicerçado pela sequência de fatos a serem produzidos no decorrer da história. O livro religioso deixou de ser o marco zero, lugar de onde se podia encontrar a posição máxima do Autor de todas as coisas, onde, portanto, estaria inscrito o fim do Livro da vida; em seu lugar, passamos a nos reconhecer como autores do Livro da História, para o qual continuamente retraçamos um fim.

No limite, o que parece estar em jogo na sobrevida estrutural do livro, seja pela "historialização" (nos termos de Gumbrecht), pela "narrativização" ou pela explicação integradora de que se vale da lógica evolutiva, corresponde à tentativa de organizar um sistema "enclausurado", de dentro de onde olhamos o mundo, e que condiciona a visão do sujeito à coerência interna e totalizante dos sentidos condicionados aos limites da clausura. Trata-se, em suma, de uma "totalidade" incompleta, ilusória, a qual, segundo Derrida,<sup>66</sup> se funda, ainda que revestida de concepções metafísicas diversas (ora mais evidentemente teológicas, ora tentativas igualmente transcendentais que recaem ao logocentrismo), a partir de um profundo "etnocentrismo", que se impõe "numa única e mesma *ordem*" - o fundamental para compreensão dessa afirmação, como argumenta a excelente tese de Moysés Pinto Neto, está na atenção à palavra *ordem*, destacada no original:

O grifo no original explica-se pela própria estrutura que se pretende colocar em questão: ela é a fonte da própria ideia de ordem e se impõe como ordem. É a ordem da ordem, a matriz da ordem enquanto suposta estrutura que comandaria, ao mesmo tempo, o conceito de escritura, a história da metafísica e o conceito de ciência. Essa

<sup>65</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, v. 25, 2006.

<sup>66</sup> DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

estrutura é nomeada em "Da Gramatologia" de Livro. Na sua versão teológica ou secularizada, o Livro é a matriz sobre a qual se ergueram os grandes sistemas filosóficos e as ideias de ciência e escritura no interior da sua clausura cujos limites estariam sendo possíveis de ser vistos. Seus três "preconceitos" (no sentido de Madeleine V-David) fundamentais são o teológico, o metafísico e o metafórico.<sup>67</sup>

Para Derrida, o Livro enquanto estrutura nomeia o princípio de ordenação teleológica que enclausura e totaliza os sentidos de mundo, produzindo centros que se naturalizam como posição privilegiada em detrimento das demais dissidências, singularidades, ou *diferenças*, que se margeiam periféricamente, ou se subordinam à lógica do pensamento centralizador. Como apresentado na citação, os axiomas que fundam a estrutura do Livro partem da teologia, da metafísica e da metáfora. O livro enquanto objeto metaforizado como fonte de saber, possibilidade de transcendência religiosa ou espiritual, ganha a dimensão imaginária de estrutura que permite a leitura totalizantes do mundo - o livro de Deus.

A linearidade e a unidade do livro, sua organização fechada em si mesma, são características do objeto-livro contaminadas tradicionalmente pela extensão metafórica que a tradição idealista platônica-teológica<sup>68</sup> produziu sobre a metafísica ocidental. Assim, a linearidade do Livro cristalizou os sentidos de compreensão lineares do tempo - ou seja, a metafísica, nos sentidos de Derrida, decorre da incapacidade de apreensão de uma temporalidade que não privilegie o presente e, por extensão, a presença, como ponto central de onde se estabelece o passado e um futuro em expansão: o sentido de infinitude, por sua vez, seria decorrente da incapacidade de apreensão de uma não-presença, o que obriga a compreensão de uma eternidade para o "ente".

Por sua vez, a unidade do Livro diz respeito à sua arbitrariedade centralizadora de produzir um "esforço totalizador", nunca verdadeiramente total, que exclui violentamente tudo aquilo que não cabe dentro de suas margens. Por fim, o Livro como metáfora organiza os valores de uma ontologia teológica do Ser, como a noção de criador e de criatura, hierarquizando a essência de uma linguagem divina (o Livro de Deus) em subordinação à escritura humana - não à toa, Derrida explicita um profundo fonocentrismo enraizado na civilização ocidental, a qual privilegia a oralidade, atributo natural, divino, em detrimento da escrita humana, "imperfeita" e "artificial".

Ainda que a perspectiva religiosa pareça distanciada dos sentidos hermenêuticos constitutivos da Modernidade, há, no sentido positivista-teleológico da história e da

---

<sup>67</sup> PINTO NETO, Moysés da Fontoura et al. A escritura da natureza: Derrida e o materialismo experimental. 2013, p.152.

<sup>68</sup> PINTO NETO, Moysés da Fontoura et al. A escritura da natureza: Derrida e o materialismo experimental. 2013.

possibilidade de leitura totalizante de mundo, as raízes estruturais de uma ontologia teológica - a legitimidade do poder soberano moderno, por exemplo, atribuído ao princípio de economia com a qual se sustenta o Governo, ou o Estado, advém de um imaginário hierárquico da tradição monoteísta cristã<sup>69</sup>. Essas considerações colocam em evidência as conexões entre os referidos conceitos derridianos, provenientes de uma investigação filológica e filosófica ampla, e os dispositivos do Livro de maneira próxima ao que denominamos como a força de opacidade por trás dos dispositivos de edição do mundo: se levarmos em conta o imaginário profundamente alicerçado na tradição etnocêntrica ocidental, fica evidente sua força ideológica que naturaliza as estruturas de poder sociais, culturais e ideológicas, borrando suas articulações opacas, as quais, por sua vez, exprimem o caráter arbitrário e violento de sua centralidade.

Não à toa, Kehl reconhece no imaginário moderno, especialmente no século XIX - o século de apogeu dos grandes romances românticos, realistas e dos folhetins - a maneira de encadear os sentidos da vida individual como a de um romance, logicamente sequenciado e simbolicamente investido de significação, o que torna apreensível a possibilidade do fim. Como a autora também explicita, o romance novecentista está cada vez mais aberto ao personagem comum, à possibilidade de identificação com o trágico destino solitário a que estavam submetidos todos os sujeitos. Ou seja, o romance coincide com a estrutura do Livro como possibilidade de organização do mundo e de leitura para a vida, mas, conseqüentemente, também abre multiplicidades representativas, tão evidentes como resultado da crise sîgnica a que nos referimos. Essa posição dialoga com os estudos de Jacques Ranci re, que, ao indiferenciar, a rigor, estética de política, argumenta que as possibilidades representativas no interior da fic o, condicionadas tradicionalmente às regras aristotélicas de motiva o e verossimilhança (ou, melhor,   maneira como foram apreendidas no decorrer da história), progressivamente abrem espaço para diferenças, seja a partir de personagens de distintas classes ou condi es sociais, culturais e políticas, seja na própria maneira de representar as possibilidades de vivência e de temporalidade circunscritas   vida, representa es menos tensionadas ao encadeamento de a es ou a estruturas causais de enredo - abertos   possibilidade da experiência humana<sup>70</sup>. O romance teria, desse modo, alargado suas margens,

---

<sup>69</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória: Uma genealogia teológica da economia e do governo* [*Homo Sacer*, II, 2]. Boitempo Editorial, 2015.

<sup>70</sup> Como aponta Ranci re (2010, p. 77-78): "Pretendo mostrar que o "ocioso cada dia" do romance realista   o lugar e o momento de uma bifurca o de momentos muito mais radical do que a bifurca o de caminhos e linhas narrativas apreciada por Borges, e que o foco no efeito de realidade perde de vista a verdadeira ruptura que está no cora o da fic o estética. Ele o perde porque a ideia "modernista" de estrutura ainda está de acordo com a lógica representativa que ela finge desafiar, de maneira que ela também deixa de ver a questão política envolvida no excesso "realista". A questão   que, na verdade, a oposi o entre a "estrutura" e o "ocioso" ou as "inúteis"

partilhado seu terreno do ficcional. Ao fazer isso, todavia, coloca em crise a própria possibilidade de manutenção do romance enquanto estrutura e Livro, o que a força a se reconfigurar indefinidamente.

Essa reação da forma em crise, durante todos os anos 1800, corresponde ao que Gumbrecht nomeia de "Baixa Modernidade", quando tais transformações que mediam e transformam as possibilidades frente à crise representacional "acaba tendo impacto erosivo sobre o campo hermenêutico" E, dentre diversos sintomas, encontramos "um crescente desequilíbrio nesse eixo vertical que costumava conectar 'a superfície meramente material dos significantes' à 'profundidade espiritual do significado'" (1998, p.18). O autor lembra, por exemplo, da especial atenção que a poética simbolista de *fin de siècle* dá "ao layout de textos impressos (ou manuscritos)" como prova de "que os significantes' agora adotam uma porção de funções - e sobretudo estéticas - que transcendem a função de representar sentido" (idem). A solicitação pela montagem, pelo jornal como possibilidade analógica de construção poética, tema que interessará especialmente o início vanguardista do século XX e o pensamento de Walter Benjamin, foi historicamente localizado - ainda que, como o dissemos, tal leitura já vem sendo posta em questão há algumas décadas - na inter-relação próxima de Mallarmé com a poética do jornal e, como a partir de tal relação, o poeta procuraria repensar os limites e possibilidades do verso. Independentemente das imprecisões de leitura sobre a obra mallarmaica, é relevante entendermos a herança dessas percepções como produtoras de história, bem como a percepção benjaminiana sobre seu tempo, ao reconhecer a crescente

---

notações do "real" traz de volta uma crítica muito mais antiga à ficção realista, que já havia sido feita por muitos críticos, a maioria deles reacionários, no tempo de Flaubert. Esses críticos já haviam chamado a atenção para a enumeração de detalhes, a extensão das descrições que preenchiam seus romances e caracterizavam mais amplamente a literatura contemporânea. Por exemplo, o escritor católico e crítico literário, Barbey d'Aurevilly, contemporâneo de Flaubert, denunciou sua "infinita, eterna, atomística e cega prática da descrição". [...]Essa crítica é evidentemente baseada nos princípios que estruturam a lógica clássica da representação. De acordo com essa lógica, a obra de arte é um tipo definido de estrutura - uma totalidade orgânica, dotada de todas as partes constituintes necessárias para a vida e nada mais; ela deve ter a aparência de um corpo vivo equipado de todos os membros requeridos, unidos na unidade de uma forma, sob o comando de uma cabeça organizadora. O romance "realista" não atende a este requisito. Para Barbey, a questão não é somente a presença de detalhes que em nada contribuem para o funcionamento da estrutura ficcional e apenas interpretam o papel do real afirmando "Eu sou o real". A questão é que as partes não estão subordinadas ao todo; os membros não obedecem à cabeça. O novo romance realista é um monstro. Ele pertence a uma nova cosmologia ficcional na qual a concatenação funcional de idéias e ações, de causas e efeitos não funciona mais. Nas caixas do novo romancista, todas as coisas estão embaralhadas. O artista tornou-se um trabalhador. Ele carrega suas sentenças adiante, diz Barbey, da mesma forma que o operário carrega suas pedras adiante num carrinho de mão. A comparação mostra que essa nova cosmologia ficcional é também uma nova cosmologia social." Ver também: RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. São Paulo: Editora 34, 2021.

tensão posta sobre a imagem e os limites do livro, mais evidentes na arte dadaísta do início do século XX, que a prática da edição encontra espaço de possibilidade artística e política.<sup>71</sup>

Posta a originalidade e a sensibilidade que lhe são características e que iluminam os nexos entre arte e técnica - e entre edição e escrita, especialmente relevante em nosso caso - ao contrário do que Benjamin supôs, o livro não estava com os dias contados. Pelo contrário, a crise do livro, instaurada em seus sentidos simbólicos, obriga a literatura a repensar as possibilidades do livro, e, portanto, dos sentidos do ofício literário como resposta à crise. A partir de recentes estudos que renovam a percepção sobre a posição da poética no período do fim do século XIX, vindas de nomes como Rancière, Bertrand Marchal e Marcos Siscar, o esteticismo da "Baixa Modernidade" como gesto de negação preso às noções de "signo fechado", é relido de distintas maneiras, menos como recusa e mais como forma de resposta à crise rítmica, em diálogo tenso, mas aberto e próximo com a tradição e com a historicidade do período<sup>72</sup>. Fica evidente, como já dissemos, o caso de Mallarmé, o qual encontra no Livro a possibilidade da comunhão mística da palavra poética, reapropriando-se conscientemente do

---

<sup>71</sup> Em *Rua de mão única*, Walter Benjamin se atenta para a transformação do livro e a relação dessa mudança com as novas possibilidades da escrita poética, levando em conta a técnica material: "O nosso tempo, a antítese perfeita do Renascimento, opõe-se particularmente à situação que viu nascer a invenção da imprensa. Por acaso, ou talvez não, o seu aparecimento na Alemanha dá-se na época em que o livro, no mais nobre sentido do termo, o Livro dos Livros, se tornou patrimônio popular através da tradução da Bíblia por Lutero. Ora, tudo parece indicar que o livro, nesta sua forma tradicional, tem os dias contados. Mallarmé, que descortinou no meio da cristalina construção da sua escrita, sem dúvida tradicionalista, a imagem autêntica do que estava para vir, integrou pela primeira vez, no Coup de dés, as tensões gráficas do reclame na escrita. As experiências com a escrita feitas depois dele pelos Dadaístas não partiam, é certo, do impulso construtivista, mas das reações nervosas e precisas dos literatos, e por isso foram muito menos consistentes do que as experiências de Mallarmé, que nasceram do âmago do seu próprio estilo. Mas permitem, por isso mesmo, reconhecer a atualidade de tudo aquilo que Mallarmé, como uma mônada, no seu mais hermético gabinete, vinha descobrindo, numa harmonia pré-estabelecida com tudo o que de decisivo acontece nos nossos dias na economia, na técnica, na vida pública. A escrita, que encontrara refúgio no livro impresso, onde levava uma existência autônoma, é implacavelmente arrastada para a rua pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. É essa a severa escola da sua nova forma. [...] Já o jornal se lê mais na vertical do que na horizontal, e o cinema e o reclame forçam definitivamente a escrita a assumir uma verticalidade ditatorial. E antes de os nossos contemporâneos poderem abrir um livro já um denso turbilhão de letras em movimento, coloridas, concorrentes, lhes caiu diante dos olhos, tornando muito remotas as possibilidades de eles se concentrarem no silêncio arcaico do livro. As nuvens de gafanhotos da escrita, que hoje já encobrem o sol do pretense espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão mais densas a cada ano que passa. As renovadas exigências da vida dos negócios vão mais longe. O catálogo de fichas significa a conquista da escrita tridimensional, um contraponto surpreendente para a tridimensionalidade da escrita nas suas origens, como runa ou escrita de nós. [...] Mas não há dúvida de que a evolução da escrita não ficará previsivelmente ligada aos ditames de uma atividade caótica no âmbito da ciência e da economia; virá antes o momento em que a quantidade dará lugar à qualidade, e a escrita, que penetra cada vez mais fundo no âmbito gráfico da sua nova e excêntrica capacidade de se dar como imagem, se apoderará subitamente dos seus conteúdos adequados. Essa escrita da imagem só poderá ser manipulada por poetas que, como nas origens, serão sobretudo especialistas da escrita que terão de saber explorar os domínios nos quais (sem se considerarem demasiado importantes) tem lugar a construção dessas formas de escrita: os dos diagramas estatísticos e técnicos. Com a criação de uma escrita internacional conversível, eles renovarão a sua autoridade sobre a vida dos povos e descobrirão uma função em confronto com a qual todas as aspirações de renovação da retórica se revelarão ser devaneios antiquados." (BENJAMIN, Walter. 2013, p. 19-20)

<sup>72</sup> SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Editora Unicamp, 2010.

vazio de sentidos da linguagem para elaborar, a partir daí, uma utopia alternativa às utopias dirigidas pelo discurso da ciência.<sup>73</sup>

Em outras palavras, o livro enquanto estrutura e forma de leitura, seja pela reapropriação desencantada de seu significante, seja como forma posta em crise, segue como tradição e técnica com a qual a literatura permanece estabelecendo profundo diálogo: o livro não é superado, mas tensionado, colocado em questão, “reimaginado” criticamente. Com isso, reconhecemos a força do livro, como pretendemos ter demonstrado, tal qual espaço de representação ou metonímia de possibilidade de legibilidade sobre o real - estrutura que subsiste, em sentido amplo, ainda que sujeita às intempéries dos séculos que virão. Expor a edição enquanto prática, em alguma medida, corresponde à possibilidade de renovar os limites do livro, iluminando sua potencialidade de releitura e significação: eis a chave produtiva da dupla tensão dialética da edição reaparecendo como forma que profana para reassegurar sua existência. É justamente nesse momento que voltamos à posição simbólica do editor e do processo de edição.

Desde o momento em que a imprensa de Gutenberg engendra a possibilidade profanadora de circulação e apropriação do livro, a função de edição, em seu sentido estendido, ou seja, como prática de montagem, circulação e apropriação, contribuiu para a exposição não teológica do livro, abriu a possibilidade de sua reinscrição. Em contrapartida, a posição de poder do publisher/editor, que se confunde genealógicamente com a do censor, também foi responsável por controlar a possibilidade do livro, desde seu discurso até às suas margens ou condições possíveis e limitantes de leitura. O editor, simbolicamente, passa a se configurar como metonímia para a censura do Estado e da Igreja, até meados do século XVIII, bem como imagem para o mercado cultural e para a lógica condicionadora do produto, no século XIX.

A mão do editor corresponde, simbolicamente, à tentativa de controle que, em última instância, higieniza a superfície do texto, impedindo que a representação e os sentidos anteriores ao livro escapassem à possibilidade representativa do real ou à possibilidade imaginativa sobre o real que fosse permitida, seja pelo mercado ou por outras instituições de poder, como a Igreja ou o Estado. No limite, a pretensa neutralidade do jornal, legitimada no decorrer do século XIX, ficcionaliza sua condição de transparência como tribuna de ideias, sustentando-se ao produzir opacidades para a miragem do real que o livro renovado do mundo - o jornal infinito - manteria. O jornal, no entanto, é exemplo de exposição produtiva da prática

---

<sup>73</sup> MERELLO, Ida. BERTRAND MARCHAL, *La Religion de Mallarmé*. Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone, n. 187 (LXIII| I), p. 182, 2019.

de montagem em sua própria poética plástica e porosa que forma a superfície de suas páginas. A tensão que a dessacralização do Livro produz, enfim, é a de explicitar as condições de produção, de montagem e de reinvenção do Livro, e, a partir desse efeito, simultaneamente explicitar sua arbitrariedade e ficção, abrindo o campo da possibilidade para, a partir da crise, estender as margens do livro e lançá-lo à diferença, sem que a tensão seja plenamente resolvida.

A imagem dialética do editor, ou da prática de edição, por um lado, e a imagem do livro - objeto e metáfora - por outro, se relacionam na ficção machadiana, portanto, em uma sobreposição na qual se explicita a materialidade radical do texto e, por conseguinte, a gênese de ficção que contamina as representações estáveis sobre o mundo, fruto da experiência particular do autor e de sua resposta aos interstícios da civilização do jornal no Brasil e do regime opaco do papel, mas que, devido a esse efeito, também tensiona a forma do livro - e do Livro - por meio de sua solicitação:

A solicitação não arruína, não deforma, não altera: atua sobre os pontos em que o corpo corre o risco de se deformar, de se arruinar ou de se alterar, e que são, no essencial, os pontos em que o livro solicita a questão do livro e nos solicita a solicitar nele a questão do livro. Procurar esses pontos críticos em que o livro se mostra como edificação e não como edifício, em que a solicitação provoca a ruína do edifício apenas porque o edifício verdadeiramente não existe antes de se desmoronar, ou porque apenas se dá a ver como edifício depois do desmoronamento, eis a tarefa mais difícil da solicitação do livro. Os pontos críticos que acumulamos, ou em que acumulamos experiência solicitadora, são diversos: ópera ou reforma dramática, antes do livro e começo do livro, exposição retrospectiva e resto do livro, são "capítulos estranhos", como lhes chamou Doris Turner, centro que define a margem e menos ainda sem qualquer preocupação de o determinar. Mas há outros, machadianos e não machadianos, que a memória do leitor terá retido, e por isso me dispense de recordar, salvo um tipo ou corpo especial: o ponto dos prefácios, prólogos, preâmbulos, introduções. É o ponto crítico por excelência, exterior do livro colocado no interior, suplemento que acrescenta o que afirma completo, que faz incompleto o que vem completar.<sup>74</sup>

A edição, pré-história do livro por excelência, ruína inscrita no livro por excelência, espaço historicamente externo que, quando vislumbrado, coloca em crise o livro em sua ficção de unidade e linearidade inviolável, uma vez ficcionalizada pela forma machadiana, solicita o livro e ora o desestabiliza enquanto forma, objeto, metáfora e estrutura de pensamento, ora se apropria da edição para, uma vez exposta, valer-se da possibilidade criadora do instrumento da edição e forçar as margens imaginativas do espaço ficcional. Sem recusar a forma do livro, a narrativa machadiana tensiona-o; sem contrapor o papel de autoria e editoração de maneira antagônica, coloca em questão seus limites e contaminações; sem recusar a edição, apropria-se de seus instrumentos para possibilitar uma edição da invenção; sem decretar o fim do livro, o

---

<sup>74</sup> BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Campinas, SP, Editora Unicamp, 2003, p.537-538.



abre para seu conflituoso encontro à diferença, pelas mãos mesmas da edição, que, desde o princípio, revelou a potencialidade inoperante do livro<sup>75</sup>, de, ao não coincidir consigo mesmo, conter, em seu interior, infinitas versões de si.

## 2. O relato editado: a metafísica do filósofo e a metafísica do nariz

Nessa segunda parte da dissertação, analisamos três narrativas machadianas: o conto "O país das quimeras", publicado pela revista *O Futuro*, em 1862; sua segunda versão, rebatizada de "Uma excursão milagrosa" e publicada pelo *Jornal das Famílias* em 1866; e, por fim, "O Segredo do Bonzo", conto publicado pela *Gazeta de Notícias* em 1882 e que integra a antologia *Papéis Avulsos*, de mesmo ano. Apesar dos dois primeiros contos citados localizarem-se no início da carreira autoral de Machado, esses não inauguram o início das análises que compõem a dissertação por critérios teleológicos, ou seja, com a intenção de constituirmos uma linha de evolução genealógica que explique o desenvolvimento da edição ficcional como recurso mais ou menos consciente pelo autor.

Pelo contrário, estabelecer questões concernentes à edição ficcional machadiana já em narrativas datadas da década de 1860 possibilita que reconheçamos em seus primeiros escritos procedimentos narrativos potenciais, os quais se reorganizam e se resolvem de distintas maneiras durante sua carreira, de forma mais ou menos evidente. Logo, não é necessário que demarcemos "O país das quimeras" como princípio original para a edição ficcional na narrativa machadiana, mas que "arqueologicamente" o destaquemos como "ponto de inflexão" a partir do qual possamos compará-lo com produções do autor em seus mais variados momentos ou fases. Em um sentido mais organizativo, encontra-se em ambas as versões do "País..." a figuração de negociações "de bastidor" entre o poeta Tito e o personagem rico "com mania de poeta" que pretende comprar a autoria dos seus poemas - inscrição tragicômica que aponta para o universo silencioso por trás da constituição do livro, em sua relação tensa com a lógica da arte como mercadoria. Como pretendemos mostrar, essa breve cena é relevante como chave para lermos os referidos contos, articulando-os ao problema do livro e da edição ficcional, especialmente no que há de central nessas narrativas: a presença da solicitação, por ambas as narrativas, do imaginário que constitui o épico poético português *O Hissope*, de António Dinis da Cruz e Silva. Nossa argumentação é a de que esse caso não pode ser descrito

---

<sup>75</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Autêntica, 2013

apenas como exemplo de intertextualidade apropriada pelo conto, uma vez que tal apropriação se dá a partir da sugestão interna da narrativa de que a obra citada também é um livro conhecido de dentro do espaço ficcional, em circulação e lida por Tito, o protagonista da narrativa - a leitura de *O Hissope*, inclusive, é o que lhe permite visitar o País das Quimeras, ou seja, produzir um determinado lugar imaginário articulado pelos motivos do épico português, e em vias de se desestabilizar: a edição ficcional se apresenta a partir dessa tensão.

Outro aspecto relevante nesse conto duplo - e que ganha força de evidência pela comparação - se dá na organização interna de sua segunda versão, a qual se estabelece pela estrutura genérica do relato fantástico de viagem. Não por acaso, nessa versão uma curiosa - e destacada - "troca de turnos" entre os narradores de "Uma excursão milagrosa", sugerindo, a partir desse gesto, uma curiosa tensão silenciosa que coloca em questão as disputas de poder e de controle entre as vozes que constituem a narrativa, dramatizando uma relação irmanada da dialética de autoridade entre editor e autor. Essa mesma específica partilha de vozes coloca em questão o relato de viagem como artifício ficcional que desestabiliza sua posição fonocêntrica de privilégio - referimo-nos à ilusão naturalizante da narrativa de experiência oral, positivada por valores arbitrários, como os de "verdade", "pureza" e "virtude", tradicionalmente atribuídos à superioridade da presença corporal de quem narra em detrimento de sua ausência. Essa desestabilização de fundo metafísico se associa à cena do personagem-filósofo, figura quimérica presente apenas na segunda versão do conto.

A discussão metafísica funciona como deixa para a compararmos ao caso de "O Segredo do Bonzo", narrativa que também se vale da estrutura do relato de viagens, bem como se consolida a partir da "edição" de outro livro caro à tradição em língua portuguesa, nesse caso, o diário de viagens de Fernão Mendes Pinto. Detemo-nos, nesta análise, sobre a maneira como o conto, o qual se emoldura feito capítulo perdido do livro original de Fernão, rasura a unidade naturalizadora do livro (e do diário). Essa rasura tem focalização dupla, uma vez que a narrativa do capítulo inédito expõe também as opacidades contidas nas formulações de teorias transcendentais e metafísicas, articulando-as com a capacidade sofismática de fundo religioso, presente na comunicação oral do líder com seus fiéis e na comunicação da imprensa com seus leitores.

Em "O país das quimeras" e "Uma excursão milagrosa", encontramos os sentidos que compõem o movimento fundamental da edição ficcional na narrativa machadiana: a exposição que opacifica do livro e, com isso, das arbitrariedades que produzem ficções sobre o real. Contudo, além disso, também observamos a particular atenção dada por essas narrativas aos artifícios da voz e de suas posições -centralizadoras ou dissidentes - como aspectos que

dialogam com as questões concernentes à tradição tópica do livro e a sua tradição metafísica-idealista, as quais reverberam em "O Segredo do Bonzo", escrito vinte anos após a primeira versão de "O país das quimeras".

### 2.1 O imaginário quimérico do poeta deslocado

Publicado pela revista *O Futuro*, em 1862, "O país das Quimeras" é uma das primeiras narrativas curtas de Machado, escrita em sua juventude. No conto, acompanhamos as desventuras de Tito, poeta medíocre contemplado com uma viagem à terra dos sonhos ("O país das quimeras" do título), lugar alegórico que satiriza as instituições políticas e tipos humanos associados ao imaginário ocidental do século XIX. Há uma segunda versão desse mesmo conto, publicada dessa vez em 1866, assinada por A. (um dos muitos pseudônimos de que Machado se valeu para publicação dos contos em jornal), e que conta com algumas diferenças de construção narrativa que nos chamam a atenção.

Antes, atentemo-nos para a primeira versão: Tito, poeta sem talento, ainda que obstinado, seguro de sua vocação e do estilo de vida que esta lhe intima, guarda, portanto, em sua própria postura diante da realidade uma maneira específica de compreender a tradição da poesia e do autor-poeta, típicas do imaginário de "gênio" e refém de uma inspiração transcendental instituída convencionalmente pela "musa inspiradora". O motivo cômico da narrativa se dá já no início, a partir do descompasso entre o idealismo de Tito, condicionador de seu comportamento, e a realidade objetiva do mundo - deslocamento que explicita a impossibilidade de manutenção da tradição poética elevada que o poeta provinciano procura fomentar insustentavelmente de dentro do universo de condições materiais da realidade em que se encontra.

A contradição em termos que tensiona a vida de Tito ganha forma quando se figura a dimensão mercadológica frente ao dilema do poeta: este recebe a ultrajante, mas não por isso menos financeiramente atrativa, proposta de venda de versos para um homem rico com "mania de poeta":

Só há que censurar em Tito as fraquezas de caráter, e deve-se crer que elas são filhas mesmo das suas virtudes. Tito vendia outrora as produções da sua musa, não por meio de uma permuta legítima de livro e moeda, mas por um meio desonroso e nada digno de um filho de Apolo. As vendas que fazia eram absolutas, isto é, trocando por dinheiro os seus versos, o poeta perdia o direito de paternidade sobre essas produções. Só tinha um freguês; era um sujeito rico, maníaco pela fama de poeta, e que sabendo da facilidade com que Tito rimava apresentou-se um dia no modesto albergue do poeta e entabulou a negociação por estes termos:

- Meu caro, venho propor-lhe um negócio da China...
- Pode falar - respondeu Tito.

- Ouvi dizer que você fazia versos... É verdade?  
 Tito conteve-se a custo diante da familiaridade do tratamento, e respondeu:  
 - É verdade.  
 - Muito bem. Proponho-lhe o seguinte: compro-lhe por bom preço todos os seus versos, não os feitos, mas os que fizer de hoje em diante, com a condição de que os hei de dar à estampa como obra da minha lavra. Não ponho outras condições ao negócio: advirto-lhe, porém, que prefiro as odes e as poesias de sentimento. Quer?  
 Quando o sujeito acabou de falar, Tito levantou-se e com um gesto mandou-o sair. O sujeito pressentiu que, se não saísse logo, as cousas poderiam acabar mal. Preferiu tomar o caminho da porta, dizendo entre dentes: "Hás de procurar-me, deixa estar!"<sup>76</sup>

A compra de sua assinatura autoral, mais do que simplesmente do seu direito de publicação, desloca o fazer poético para a lógica da mercadoria. Mais que isso, a mercadoria se faz mercadoria por um processo de usurpação consentida, de ilegalidade moral dentro da instabilidade das relações de propriedade autoral. Trata-se, muito provavelmente, da primeira vez na obra de Machado em que se figura o processo de produção da obra literária, e, mais destacável, não se trata unicamente da figuração do processo de escrita da obra, subordinada aos motivos da inspiração, por exemplo. A composição subordina-se à negociação motivada por um comprador desejoso em ocupar a posição de poeta e de fazer circular sua poesia, factualmente escrita por outro: evidencia-se o desejo de desvinculação de autor e de obra, bem como a possibilidade da escrita fantasma pela lógica de mercado.

O homem endinheirado e com "mania de poeta", conseqüentemente, possibilitaria a circulação dos poemas de Tito, ainda que não possibilite a circulação de seu nome; com esse detalhe narrativo, o conto expõe os bastidores da produção artística subordinados à lógica do consumo, da compra e da venda. Se, contudo, compreendemos que o solicitador dos serviços de Tito constitui a dimensão possível para publicação e circulação de sua obra, mediante a apropriação da força e da propriedade de seu trabalho, não é forçoso delineá-lo como uma espécie de "caricatura da figura editorial", a qual, à semelhança do personagem editor em *Paulo*, de Bruno Seabra, corrompe o princípio idealista do artista, dessacralizando sua obra de valor transcendental e, por conseguinte, dessubjetivando a criatura da identidade criadora: de maneira semelhante à forma como o poeta do romance de Seabra não se reconhece nos temas e no estilo que passaram a moldar sua produção, destinada a um público de massas, a proposta oferecida a Tito, mais radical, é a de desvinculação genealógica com o que se produz, caso exemplar de contradição dissociativa entre o interesse particular e o produto do trabalho, modelo da lógica industrial capitalista a constituir progressivamente a lógica da indústria de consumo. O terceiro aspecto associado ao mote mercadológico de compra dos direitos

---

<sup>76</sup> Esse, como todos os contos analisados, foram consultados no site <[www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net)>. Data de acesso: setembro de 2022.

intelectuais de Tito (e aos seus sentidos estendidos de edição) diz respeito ao fato de que, desde que aceita a proposta, a condição real de produção dos versos escritos pelo poeta, posteriormente comprados e vinculados ao nome do sujeito com "mania de poeta", se tornará opacidade excluída da superfície límpida da edição, invisível ao leitor.

Uma vez que a contradição ética do artista Tito se localiza externamente a partir das condições mercadológicas, esta também provoca em si uma contradição espiritual, que, internamente, aponta para a impossibilidade de coincidência entre os valores do mundo real e os valores do poeta romântico, “sem dinheiro, nem bigode”; valores, esses, que se traduzem na maneira como Tito enxerga a escrita de sua vida: é durante uma noite chuvosa, cadenciada pela melancolia do poeta, após rememorar o "amor contrariado" da filha de um certo militar, que este passa a refletir sobre as possibilidades de seu destino - fica em dúvida se opta por se suicidar ou por viajar para longe da capital. Ambas as alternativas que lhe parecem possíveis cristalizam-se como dois exemplos de finalizações convencionais, ao final do romance, para o paradigma do herói trágico romântico, a dizer, a retirada de si pela morte ou pelo autoexílio. Frente às duas opções, surge uma terceira: Tito recebe a visita da vaporosa sílfide que o levará ao País das Quimeras, resolução que guarda uma sugestiva sutileza: talvez desesperado em decidir logo por um fim, o poeta esquecera-se de que o romântico pode escapar, para além da via da morte ou do exílio, pela via do devaneio.

O conto, dessa forma, apresenta um elemento singular que o desloca dos sentidos tradicionais da narrativa fantástica ou do conto paródico: Tito é um poeta que conserva uma leitura de mundo idealmente romântica - e, vale destacar, a partir da autoimagem poética que há de mais óbvio e desgastado na superfície do *pathos* do poeta romântico - mas está a par das condições profanadoras a que o real submete seu paradigma mental: a operação da narrativa, portanto, expõe a constituição fundadora desse paradigma, a origem imaginativa que dá corpo aos seus delírios e quimeras, as quais se configuram condicionadas pelo imaginário comum do poeta, produzido materialmente, a partir de suas leituras.

### 2.1.1 O imaginário como lógica do livro

Já no início da visita de Tito ao País das Quimeras, a instância narradora descreve a arquitetura do lugar, com paredes forradas de papel "prateado e lantejoulas", tal qual "no poema de Dinis". Trata-se da primeira referência explícita dentre uma série de associações promovidas pelo conto ao poema herói-cômico *O Hissope* (1768), de António Diniz da Cruz e Silva. Em

seguida, nomeia-se o soberano daquele lugar como o "gênio das bagatelas", uma das personagens d'*O Hissope*. A narrativa segue - acompanhamos uma série de acontecimentos e convenções arbitrárias decorrentes dos hábitos da Corte Quimérica, onde, por exemplo, não se efetiva ato mais insignificante sem que, antes, se consuma a cortesia do "beija-mão" do fidalgo. Esse detalhe do conto, como em boa parte das cenas que daqui se seguem, reproduz o modelo satírico-alegórico d'*O Hissope*, o qual, por sua vez, tem sua estrutura de sátira de costumes apropriada por Dinis, em grande medida, da obra dramática de Nicolas Boileau, sobretudo o *Lutrin* (1683).<sup>77</sup>

As referências diretas do conto ao poema herói-cômico lusitano, contudo, ganham a dimensão epistêmica, originária das leituras de Tito, a partir de um diálogo entre o poeta e a sílfide, a qual lhe informa ser a Moda a rainha daquele país:

A estas palavras Tito lembrou-se do Hissope. Não duvidava já de que estava no país das Quimeras; “mas”, raciocinou ele, “para que Dinis falasse de algumas destas cousas, é preciso que cá tivesse vindo e voltasse, como está averiguado. Portanto, não devo reçar de cá ficar morando eternamente.”

*O Hissope* está inserido, portanto, como parte de um repertório também compartilhado por Tito. Mais do que isso, o poeta conclui que, se Dinis já esteve nessa situação e conseguiu escapar - afinal, certamente publicou o livro posteriormente ao evento de sua visita - também ele escaparia. Analisemos o raciocínio da personagem, bem como seus desdobramentos, com cuidado. Primeiramente, a narrativa que iguala as experiências de Tito e Dinis no País das Quimeras coloca-os como personagens em um mesmo "nível" de ficção, de maneira que nos parece redutor compreender a "presença" de Dinis na narrativa como elemento cuja função seria apenas a de estabelecer um lastro de verossimilhança com o mundo de "fora" do espaço ficcional. A possibilidade de Dinis ter passado pela mesma situação de Tito, pelo contrário, redimensiona as margens ficcionais do conto, borrando o que se daria "dentro" e "fora" dos limites do sonho e do real.

---

<sup>77</sup> Como aponta Fernandes: “Na cultura portuguesa existem duas épocas de preponderância francesa: a Idade Média em que Portugal integrou largamente a poesia dos trovadores e os romances bretões e o século XVIII” (2010,p.3). Nesse último caso, explica-se a aproximação da cultura portuguesa à francesa como decorrência de sua longa guerra com a Espanha. Ainda, segundo Fernandes, a apropriação portuguesa de um estilo dramático francês se dá de maneira tumultuosa e tensionada, em que o círculo literário nacional divide-se entre favoráveis e contrários. *O Hissope* aproxima-se de uma forma satírica de costumes associada ao *Lutrin*, de Nicolas Boileau (1683). No caso do conto de Machado, uma vez que estão em jogo as formas de convenções de diferentes obras, as quais guardam, em si, algo das tradições europeias de imaginários representacionais dos séculos XVII e XVIII, é particularmente interessante notar no conto a sobrevida da forma francesa, sob a qual subordina-se, num primeiro momento, a forma portuguesa, e, por fim, a forma do jovem Machado, que, em espécie de “mise en abyme”, a inscreve ressignificando-a em distinto regime discursivo-temporal.

Partindo dessa perspectiva, qual a lógica que sustenta a afirmação de Tito? O que o faz pensar que dois sujeitos distintos (ele e o autor de *O Hissope*), em momentos temporais igualmente distintos, presos em um mesmo lugar fora das condições naturais espaço-temporais, teriam a mesma sorte de fuga, um mesmo destino? A esperança de Tito se deposita no encadeamento de ações causais, em uma lógica que estrutura linearmente os eventos e suas contingências - em uma lógica de livro; não à toa, o "lugar" em comum para as duas aventuras pode ser nomeado como o imaginário estruturador dessa mesma lógica, imaginário cujo *eidos* é o *O Hissope*. O clássico literário luso, enfim, se metaforiza: passa de livro objeto, lido, conhecido e em circulação, para símbolo de uma tradição estética, metonímia do imaginário poético de Tito, para, finalmente, metáfora condicionadora do paradigma de legibilidade de mundo do poeta provinciano - deriva-se de livro a Livro, estrutura de organização do real.

Uma vez que a viagem de Tito se dá sobre os moldes advindos do paradigma formador de suas próprias perspectivas, presume-se que a fuga onírica - a qual tradicionalmente costuma se vincular aos sentidos transcendentais do termo *fantástico*, isto é, como acontecimento que promove revelações aterrorizantes ou iluminadoras sobre o sujeito comum, funcione, nesse caso, pelo contrário, como mote reafirmador de sua leitura organizadora do mundo, a ponto do poeta confiar na certeza de prever o final que lhe destina a sua aventura. Contudo, diferentemente do que se espera, Tito retorna ao mundo transformado. Nossa hipótese é a de que sua breve experiência no espaço quimérico expôs-lhe a artificialidade de sua imaginação - o que significa colocar em crise as raízes estruturais de suas crenças.

Vale lembrar que a estrutura de *O Hissope* advém da sátira alegórica - com isso, o que Tito encontra em sua aventura segue a lógica de um itinerário, no qual o poeta, guiado com pressa pela sílfide, é obrigado a visitar as salas e os departamentos do país, prestando as solenidades esperadas às personagens arquetípicas que vai encontrando pelo caminho. Há, nesse movimento de continuidade da narrativa, a sutil duplicidade que apontamos para argumentação de nossa hipótese: o referido itinerário que Tito segue funciona como paródia à lógica de poder cerimonialista-ornamental (alegoria caricatural de nosso próprio mundo, tal qual na obra de Dinis), mas também à lógica de que, para chegar ao fim daquele sonho-lugar, o poeta deve seguir por todos os acontecimentos, batidas, chistes e causalidades linearmente desenhados, ou seja, precisa avançar até o fim do livro. As exposições das artificialidades do poder ornamentado dos quiméricos e das arbitrariedades de suas cerimônias ridículas (as quais evidentemente apontam para nossas próprias cerimônias), por sua vez, também expõem a arbitrariedade da lógica de que Tito se vale para leitura daquele sonho, metonímia de sua própria leitura de mundo: revela-se a arbitrariedade da unidade e da linearidade do Livro como

organizador para as estruturas da vida, baseadas em uma frágil e igualmente arbitrária metafísica idealista.

Dentre os exemplos que se seguem nesse percurso alegórico-burocrático, alguns casos chamam a atenção, como o encontro de Tito com “um grupo de cem pessoas [que] ocupava-se em adelgaçar uma massa branca, leve e balofa” - tratava-se da produção de massa quimérica, a matéria-prima encefálica que se encontra dentro da cabeça de homens e mulheres com certa disposição à fantasia, imagem que ganha importância ao fim da narrativa, como veremos adiante. Também podemos destacar o momento em que o poeta e sua guia deparam-se com os “figurões” quiméricos que “discutiam os diferentes modos de inspirar aos diplomatas e diretores deste nosso mundo os pretextos para encher o tempo e apavorar os espíritos com futilidades e espantalhos” - espécie de reunião de "editorial" que pauta os debates ornamentais do mundo dos humanos. Dentre muitas das cenas breves que compõem o percurso de sonhos, contudo, chama especial atenção, por situar-se no momento de inflexão da trajetória do conto, o encontro de Tito com duas jovens quiméricas familiares aos pensamentos do poeta: a personificação da "Fantasia" e da "Utopia", cujo diálogo derradeiro inscreve à narrativa o desmanche do mundo onírico:

- Não te lembras? À noite, cansado das lutas do dia, recolhes-te ao aposento, e aí, abrindo velas ao pensamento, deixas-te ir por um mar sereno e calmo. Nessa viagem acompanham-te algumas raparigas... Somos nós, as Utopias, nós, as Quimeras.

Tito compreendeu afinal uma coisa que se lhe estava a dizer há tanto tempo. Sorriu-se e, cravando os seus belos e namorados olhos nos da Utopia que tinha diante de si, disse:

- Ah! Sois vós, é verdade! Consoladora companhia que me distrai de todas as misérias e pesares. É no seio de vós que eu enxugo as minhas lágrimas. Ainda bem! Conforta-me ver-vos a todas de face e debaixo de forma palpável.

- E queres saber - tornou a Utopia - quem nos leva a todas para tua companhia? Olha, vê.

O poeta voltou a cabeça e viu a peregrina visão, sua companheira de viagem.

- Ah! É ela! - disse o poeta.

- É verdade. É a loura Fantasia, a companheira desvelada dos que pensam e dos que sentem.

A Fantasia e a Utopia entreaçaram-se as mãos e olhavam para Tito. Este, como que enlevado, olhava para ambas. Durou isto alguns segundos; o poeta quis fazer algumas perguntas, mas quando ia falar reparou que as duas se haviam tornado mais delgadas e vaporosas. Articulou alguma coisa; porém, vendo que elas iam ficando cada vez mais transparentes, e distinguindo-lhes já pouco as feições, soltou estas palavras:

- Então! Que é isto? Por que se desfazem assim?

Mais e mais as sombras desapareciam, o poeta correu à sala do jogo; espetáculo idêntico o esperava; era pavoroso; todas as figuras se desfaziam como se fossem feitas de névoa.

A vaporização dessas figuras desencadeia narrativamente a desintegração progressiva do país onírico, o que estabelece o reforço simbólico que autoevidencia a natureza arbitrária da Fantasia, de sua irmã Utopia, e do espaço quimérico. A dissolução das alegorias, nesse ponto



da narrativa, ganha força como imagem dissipada que expõe a opacidade do alegórico, e, assim, dos valores atribuídos à essência daquilo que estava alegorizado - como se ganhasse corpo, se tornasse visivelmente sensível para a inteligência de Tito, sua *real* natureza de ficção: as mãos entrelaçadas das duas figuras, prestes a perder suas formas individuais, expõe sua matéria de fundo em comum. Vale lembrar que o termo "fantasia" origina-se do grego *phantasia*, associado a *phainein* - revelação ou iluminação, enquanto "Utopia", termo cunhado por Thomas More em sua obra de 1516, contém, em sua etimologia, a tensão expressiva que simultaneamente indica o sentido de "lugar ideal", ou, como Chauí<sup>78</sup> demonstra, "não lugar": o não-*tropos* do simulacro quimérico explicita a indiferenciação entre "revelação" e "lugar nenhum", à medida que sua solidez (ao menos, hermenêutica) desmancha no ar. A ironia em questão é a de que a desintegração da *phantasia* é o que possibilita uma leitura de mundo reveladora para Tito; trata-se da rasura sobre a superfície naturalizante da forma alegórica (em última instância, mítica) como expositora das opacidades da estrutura sobre a qual o poeta se funda. O Livro se rasura pela exposição profanadora de sua artificialidade, pela exposição de sua "edição" sobre o mundo.

A volta do poeta à Terra não estipula com clareza os limites entre real e sonho. Após sua aterrissagem em solo firme, a alguns metros de casa, Tito volta para o quarto e descansa: o mundo do regresso não se diferencia estruturalmente do ornamento, tampouco dos artifícios estruturantes que fundam o devaneio. A falta de limitação evidente entre o espaço quimérico e o espaço do real permite pensarmos que tais margens, especialmente após Tito ter visto o que viu, sobrepõem-se e se contaminam: podemos pensar que a ficção ornamental do sonho é a sublimação do imaginário que preenche os sentidos ornamentais do mundo.

Vale destacar, por fim, o encerramento do conto:

Desde então Tito possui um olhar de lince, e diz, à primeira vista, se um homem traz na cabeça miolos ou massa quimérica. Devo declarar que poucos encontro que não façam provisão desta última espécie. Diz ele, e tenho razões para crer, que eu entro no número das pouquíssimas exceções. Em que pese aos meus desafeiçoados, não posso retirar a minha confiança de um homem que acaba de fazer tão pasmosa viagem, e que pôde olhar de face o trono cintilante do rei das Bagatelas.

Os "olhos de lince" que Tito adquirira após sua experiência são capazes de reconhecer aqueles indivíduos que possuem, dentro de suas cabeças, "massa quimérica": a percepção transformada do poeta ganha agudeza, alcance e precisão, torna-se capaz de enxergar nos outros as inclinações pela fantasia que ele próprio já não reconhece em si. Há, então, uma

---

<sup>78</sup> CHAUI, Marilena. *Notas sobre a utopia*. Ciência e Cultura, São Paulo, vol. 60, n. 1, 2008.

separação declarada de perspectivas entre Tito e a maioria das pessoas, já que, como este conta ao narrador, são "poucos" os indivíduos com quem o poeta se depara "que não façam provisão" da massa quimérica. Como resultado, Tito, agora pelos motivos contrários àqueles que o mantinham em deslocamento perante o mundo - dessa vez devido ao olhar para além da arbitrariedade e do teatro de convenção do mundo - segue deslocado.

Mas há mais um elemento que chama atenção na conclusão da narrativa: a instância da narração apenas neste momento ganha forma como participante do espaço ficcional, quando descobrimos que *quem* narra a história (não se trata mais de um aspecto estrutural impessoal) ouviu-a de Tito. Sabemos também que esse narrador, ao contrário da grande maioria das gentes, não guarda excessiva massa quimérica na cabeça, segundo o próprio poeta. Figura-se, com isso, uma estranha relação de proximidade entre as duas instâncias de vozes que organizam o conto, proximidade destoante de todo o restante da narrativa. A partir dessa exibição de proximidade, o narrador, ainda, valoriza o olhar de Tito, o legitima, como forma de legitimar sua posição rara como sujeito que não "faz provisão de massa quimérica". A função do narrador inscreve-se como aquele que se apropria da narrativa de Tito, após propriamente ouvi-la do poeta, e, então, a narra: ao narrar, obrigatoriamente a transforma não apenas em texto, mas em conto, e, assim, a molda como estrutura narrativa própria ao gênero e às suas convenções determinadas - edita-a, afinal de contas.

Há, portanto, uma tensão velada onde, até sua conclusão, a narrativa parecia estável: o narrador se apropria da narrativa de Tito e a narra ao seu modo, a princípio como instância distanciada e não intrusiva no interior ficcional, de modo que não pensemos muito nele. Ao colocar-se, ao fim, como presença, isto é, como outra voz que define a narrativa como conto, e, ao fazer isso, promover sua defesa ("em que pese aos meus desafeiçoados"), desestabilizam-se os níveis de motivação e legitimidade atribuídos à coincidência entre a narrativa de Tito e o conto escrito e organizado pelo narrador. Antes, contudo, de classificarmos tão somente o narrador segundo a categorização, tão produtiva em Machado, de não confiabilidade, atentemo-nos para a maneira como se dá a justificativa de sua confiança em Tito: "não posso retirar a minha confiança de um homem que acaba de fazer tão pasmosa viagem, e que pôde **olhar de face** o trono cintilante do rei das Bagatelas" (grifos nossos). A certeza está investida na motivação do "olhar", isto é, na experiência direta do poeta, em sua presença e contato com as formas quiméricas, as mesmas que se revelam como alegoria que, ao se dissolverem de frente para os olhos de Tito, apontam para a natureza arbitrária e ficcional de suas representações.

Centrar a "confiança" sobre o "olhar" do poeta, que agora é "olhar de lince", por enxergar além das convenções que regem o mundo, duplica o efeito fenomenológico da visão

aguçada de Tito para o próprio conto - que, apenas em suas últimas linhas, revela, dessa vez para os nossos olhos, algo da sua pré-história, da ruína anterior a sua realização - dos processos anteriores ao vir a ser do conto, especificamente do processo em que a narrativa de um é transformada (e editada) em conto por outro. Ao fazer isso, a inscrição revela, num relance, o paradigma da edição machadiana: tal como os olhos profanados de Tito, o gesto do narrador aponta para a própria opacidade constitutiva do conto, para a revelação que se dá, justamente, a partir da explicitação da condição interna do conto em instável "não obra".

Sob esse clima de suspensão que a opacidade do texto, quando revelada, produz, a obra de Dinis, o País das Quimeras, o relato pessoal de Tito e a versão do narrador equivalem-se, uma vez que apontam para si próprias como constituídas de igual matéria ficcional. A partir desse princípio, podemos compreender que esses elementos articulam-se em uma simultaneidade não hierárquica que compõe o espaço da ficção, espaço onde *O Hissope*, como elemento estrangeiro, vindo de um paradigma de tradição historicizada em outra temporalidade, condicionado a convenções discursivas e a um sistema artístico distante do "campo hermenêutico" do conto, pode ser reapropriado pelo "extravio", reduplicado como obra lida e reproduzida por uma rede de leitura no interior da narrativa, para, a seguir, ser desarticulada de sua estabilidade semântica cristalizada pela história e transfigurada para que parte de sua totalidade componha a "montagem" da narrativa.

A apropriação do poema de Dinis pelo conto, desse modo, não deixa de apontar para uma figuração profunda do processo de leitura e de apropriação de uma obra, não apenas pela sugestão de circulação de *O Hissope* no mundo de Tito, mas especialmente pela exploração dos espaços do simbólico da personagem, a qual produz no poeta, a partir de espécie de estrutura onírica e mítica, sua legibilidade de mundo, que explicita, por sua vez, a influência dos processos materiais de leitura e de condicionamento cultural para sua configuração. O Livro da vida de Tito, flagrado por seu delírio, não por acaso, como livro de Dinis, expõe a posição simbólica do cânone e da marca cultural colonizadora a partir do documento lusitano - fruto da apropriação francesa - que legitima os sonhos do poeta nacional, invariavelmente deslocado. É na dissolução desse delírio que os papéis alheios de Dinis são apropriados e remontados por Machado: o escritor inscreve sobre esses papéis uma interferência interna, rasura sua estabilidade constitutiva, enquanto simultaneamente os solicita, produzindo, como resultado, uma versão, não exatamente paródica, mas em tensão com seu original, o qual, em contrapartida, ganha renovada sobrevida de sentido e de legibilidade.

Dessa maneira, "O país das quimeras", escrito por um Machado de Assis jovem e inexperiente, e, talvez por isso mesmo, pouco lido de maneira integrada ao projeto literário

maduro do autor, apresenta sintomaticamente em sua temática, em sua constituição narrativa e em sua exposição formal as bases potenciais dos aspectos que compõem o paradigma da edição ficcional machadiana.

## 2.2 O relato editado: da voz como presença à partilha da unidade

A segunda versão de "O país das quimeras", intitulada "Uma excursão milagrosa"<sup>79</sup>, não apresenta drásticas mudanças de enredo, de maneira que seu desenvolvimento narrativo permanece, em grande medida, estável em relação à versão anterior. As sutis mudanças apresentadas, contudo, adicionam particularidades fundamentais a serem analisadas. Inicialmente, pensemos na primeira diferença verificável da narrativa, o seu título - "Uma excursão milagrosa" - mudança que passa a focalizar não mais o *tropos* imaginário, isto é, o nome do país onírico, mas sim o que há de fantástico no aspecto da *viagem* rumo ao espaço quimérico. Esse deslocamento tópico nos convida a lermos o conto de maneira sutilmente próxima ao gênero da narrativa fantástica de viagem, mesmo que sua forma não se inscreva a partir dos moldes genéricos comumente atribuídos a esse tipo de relato, tal qual a moldura em diário, por exemplo. Ainda assim, a relação é produtiva, pois coloca o conto em diálogo com uma tradição específica, fruto da Modernidade dos séculos XVI e XVII, cujo maravilhoso ficcionalizado é ingrediente fundamental para seu sucesso popular e comercial.<sup>80</sup> O relato fantástico se sustenta, antes de mais nada, como ficção que se alimenta da abertura hermenêutica que a descoberta do continente americano produziu sobre o sujeito moderno:

Além da imprensa, temos o ciclo dos descobrimentos e o contato com culturas diferentes que ele propiciou, extremamente popularizado pela grande circulação impressa de relatos de viagens, autênticos ou fantasiosos. As notícias da existência de povos que adoravam outros deuses, obedeciam a outras normas, organizavam-se de maneiras muito diferentes das que os europeus conheciam, tiveram o efeito de relativizar algumas convicções morais e o sentido de algumas convenções sociais que até então pareciam expressão de uma verdade natural, indiscutível. É verdade que representantes da igreja e pensadores cristãos fizeram esforços consideráveis para desautorizar a diferença revelada pelo contato com povos asiáticos, americanos e africanos, esforços concretamente apoiados por operações de guerra contra os recém-descobertos "infieis". Catequizar os índios ou destruir suas civilizações, invadir terras de mouros e tirar as vidas os inimigos da verdadeira fé, tudo foi feito para maior glória

<sup>79</sup> Consultado em <<https://machadodeassis.net/texto/uma-excursao-milagrosa/35596>>, data de acesso: 29 de outubro de 2022.

<sup>80</sup> Segue referência de Marcel Lúcio Matias Ribeiro, a qual contextualiza historicamente o gênero da viagem maravilhosa: "O êxito comercial, diante de um público ávido por notícias fantásticas, dessas missivas fez com que se tornassem uma espécie de "relatos aventureiros de uma terra estranha". Daí, explicam-se a multiplicação dos mitos, das histórias inventadas, da ficcionalidade presentes nos relatos dos desbravadores, supostamente pautados na observação direta da realidade. As narrativas de viagem do período das grandes navegações foram verdadeiros sucessos editoriais, porque lidavam com um elemento que sempre está presente nesse gênero no que diz respeito ao leitor: a curiosidade em relação ao estrangeiro" (RIBEIRO, 2017, p.6)

de Deus e para preservar a segurança - já definitivamente abalada - a civilização européia quanto à verdade dos pressupostos que a sustentavam.<sup>81</sup>

O relato de viagens, ao se valer do estranhamento encantatório do leitor pelo exotismo, produz um efeito mais próximo de ser compreendido pela própria etimologia do termo *exotikós*, isto é, “estrangeiro”, “de fora”: o contato com narrativas que relataram encontro com elementos externos à possibilidade hermenêutica do pensamento ocidental de então, como se vissem “além do livro único” que explicava o mundo - e vale retomar um dos efeitos críticos sobre o sujeito na primeira modernidade, quando esse passa a se ver como ser “excêntrico” ao mundo dos objetos - possibilita à ficção a incorporação do efeito desse encontro em presença da diferença, da excentricidade, como corpo alheio. O relato exótico, ainda que se motivasse por estratégias de verossimilhança, não necessariamente era lido como verdade factível. Contudo, isso não quer dizer que o que há de valor genealógico no aspecto narrativo do relato, ou seja, que aquilo que o relato guarda enquanto narrativa derivada da experiência, e também da presença, não continue funcionando interiormente à narrativa: a "verdade representada" é o que mobiliza o leitor ao promover a sensação de que, ao se ler uma pretensa exótica descoberta, vemos, antes, a excentricidade de um corpo.

Logo, o efeito de verdade se conserva, independentemente de sua natureza verdadeira, pelo relato privilegiar uma performance da presença e da voz. Detemo-nos sobre esse aspecto em especial para darmos continuidade à segunda diferença de "Uma excursão milagrosa" em relação ao seu original, a dizer, a troca de turno entre as vozes encarregadas de narrar o conto. Após introduzir Tito e descrever sua postura deslocada do estado de coisas que o cerca, o narrador, que agora se define como autor, concede a palavra ao próprio personagem-poeta, para que este conte a experiência de sua viagem: “Aqui deixa de falar o autor para falar o protagonista. Não quero tirar o encanto natural que há de ter a narrativa do poeta reproduzindo as suas próprias impressões. O poeta foi, como disse, abrir a porta.” O que temos, a partir desse momento até a quase totalidade restante do conto (com exceção de seu encerramento em tom de epílogo) é a inscrição da narrativa de Tito narrada por si próprio, sem interferências do autor.

Textualmente, a referida mudança de vozes não ocasiona grandes diferenças de estilo, ou do conteúdo que se segue, referente ao trajeto do poeta pelo país quimérico, com exceção do acréscimo de uma figura alegórica, a qual destacamos adiante. Contudo, o gesto inscrito na troca de turnos dá destaque e importância para a noção de perspectiva como "valor", em

---

<sup>81</sup> KEHL, Maria Rita. *Minha vida daria um romance. Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 69.

especial, associada ao "encanto natural" da voz de Tito, por guardar "impressões" oriundas da experiência do poeta no País das Quimeras. O gesto parece querer inscrever a tentativa de "preservação" de vestígios da presença de Tito. A figuração de relato pode ser lido, num primeiro momento, como espécie de motivador que se assemelha ao "relato de viagens" tradicional: tratar-se-ia de uma recolha de valor "documental", mas aqui não figurada a partir da carta, do diário, do texto como fonte material; o que temos é o gesto do narrador de conceder "a palavra", por escrito, a Tito, sem estabelecer um cenário motivador que fizesse o "papel" da moldura documental. Não há, em suma, a organização de uma estrutura verossímil que motive externamente a narrativa, o que expõe mais diretamente aos olhos do leitor a opacidade por trás dos mecanismos de validação do relato enquanto "voz-presença" de Tito. É como se o gesto do autor em apontar para o "encanto natural" da voz do poeta antecipasse o gesto final em "O país das quimeras", no qual o narrador faz com que olhemos detidamente para o olhar de Tito como comprovação sensorial da verdade de seu relato, enquanto, por sua vez, esse "apontar" desarma a ilusão da referencialidade.

O gesto de troca, por sua vez, também é um gesto de definição sobre a dinâmica de poder de uma das vozes, com a autoridade de se autointitular autor. O efeito, portanto, é o de uma "concessão": o autor se retira durante a maior parte da narrativa e concede a posição de narração do espaço interno ficcional ao personagem. A concessão de espaço para a "fala" de Tito, ou seja, a figuração de que a personagem fale por si, simbolicamente, corresponde a uma partilha<sup>82</sup> pelo espaço ficcional como espaço em comum, em que as "impressões" do poeta valem menos por sua presença vocal naturalizadora e mais por permitirem representar sua experiência como uma perspectiva dissidente. Nesse sentido, lembrarmos das condições de Tito como "poeta proletário", que tem a voz poética comprada, ou seja, retirada de si, permite que pensemos nas dimensões políticas do gesto, o qual, a partir de sua manifestação, organiza o espaço ficcional - que, vale lembrar, em termos materiais, inscreve-se na página do jornal - como "tribuna" a ser partilhada.

---

<sup>82</sup> A cena em que Tito, o poeta proletário, pode falar, aproxima-se da noção de Rancière de partilha sensível. É instigante pensar que, todavia, a experiência que o poeta compartilha não pareça uma experiência do comum - ao menos enquanto relato fantástico. Se lemos a viagem, contudo, de acordo com a maneira como analisamos esse conto-duplo, i.e, como viagem de encontro ao imaginário comum e à arbitrariedade de suas segmentações ornamentais, podemos imaginar que haja um sentido mais forte de comum, ou seja, o apontamento para o que recorta e condiciona a comunidade, e o que podemos ver para além disso. Se, com a volta para casa, o poeta se vê ainda mais deslocado, talvez seja porque a compreensão dos mecanismos estéticos e políticos do imaginário cultural apontem para o fracasso de um mundo sem perspectiva de olhar para além da ficção do ornamento. Ver também RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Revista Brasileira de Bioética, v. 10, n. 1-4, p. 106-109, 2014.

Contudo, a ambiguidade do referido gesto de concessão do autor é a de que, ao fazê-lo, expõe-se a dinâmica de poderes interna à ficção: apenas quem detém o poder é quem pode partilhá-lo. Dessa maneira, o gesto de troca exhibe a posição de controle do autor sobre todo o espaço de criação - mais que isso, exhibe sua soberania com autoridade suficiente para, aí sim, declarar a exceção. Esse esvaziamento da partilha encerra uma rasura que opacifica a aparente liberdade insubordinada das margens da ficção. Em alguma medida, revela os limites da possibilidade de abertura do campo ficcional para além da unidade autoral, o que não quer dizer, contudo, que esses limites não sejam tensionados.

Soma-se a isso a terceira distinção dessa versão em relação à primeira, a qual diz respeito ao acréscimo de mais um "Quimérico" que Tito encontra durante sua excursão: a figura alegórica do filósofo, que discursa "embebido pela música das próprias palavras". Segundo Tito, o "Filósofo parecia ter gestos estudados, como de Vadius falando a Trissotin" - referência oriunda, tal qual Marta de Sena explicita no hipertexto do conto, da peça *As sabichonas* de Molière, cuja cena em questão retrata o ridículo que há na defesa de Trissotin de sua própria **poesia** (elemento curioso de relação entre o filósofo caricatural e o próprio Tito, que terá maior consequência adiante). Em sua fala, o valor de paródia da retórica filosófica fica mais evidente:

Meus caros filhos, o universo é um composto de maldade e invejas. Não há talento, por mais prodigioso, que não seja ferido pela seta da calúnia e do desdém dos egoístas. Como fugir a esta triste situação? De um modo único. Que cada um começando a viver deve logo compenetrar-se de que nada há acima de si, e desta convicção própria nascerá a convicção alheia. Quem há de contestar o talento a um homem que começa por senti-lo em si e diz que o tem? [...] Dirão que isso é vaidade; mas se bem compreendeis a nossa natureza e a natureza dos outros deveis saber que isso que lá embaixo se chama vaidade não é entre nós outra cousa mais do que a verdadeira tensão do espírito, a consciência da nossa elevação moral.

O poeta quimérico, por ser quimérico e, com isso, por figurar-se como alegoria paródica, apresenta, em sua fala, um duplo problema: podemos lê-la como paródia que explicita algo "da verdade oculta" do filósofo, posição um tanto vaidosa e cínica; e podemos lê-la como uma revelação dissidente, ou seja, como pensamento filosófico que inverte os valores da filosofia tradicional e, por estar à margem dos sonhos, defende o princípio da vaidade, livre da hipocrisia, a uma plateia que o aplaude. Num primeiro contato, o vemos apenas como caricatura que exhibe o ridículo da sua posição ornamental de pretense sábio; contudo, ao assumir uma posição contrária ao pretense idealismo da tradição clássica filosófica, sua fala, por mais paródica que continue soando, pode ser lida também como um gesto filosófico dissidente que revelaria algo do humano para além da ornamentalidade do pensamento justo e comum - mais que isso, o sábio revelaria, em certo sentido, a ficção por trás de todo ensinamento geral que busca organizar a conduta moral de cada ser, a despeito de

suas próprias vontades, escolhas ou inclinações, como “fato natural” - e não é essa, afinal de contas, uma posição genuinamente filosófica?

Se lembrarmos que o Filósofo está inscrito ao itinerário que Tito percorre do começo ao fim do País das Quimeras, e que tal itinerário revela uma dupla arbitrariedade para ele - a arbitrariedade daquele mundo ridículo que aponta para o ridículo dos hábitos humanos e a própria arbitrariedade de seu imaginário e de sua estrutura de pensamento - o Filósofo quimérico acentua esse duplo mostrar: revela algo do humano que se esconderia por trás da ornamentalidade da tradição filosófica, mas o faz enquanto caricatura de filósofo que desvalida sua própria posição de fala. Se o Filósofo expõe o que há de arbitrário nessa posição, ou seja, se defende que não há nada acima de cada um, que a tensão de espírito interna é a verdade que vale ao indivíduo, sua posição enquanto sábio detentor da verdade perde o sentido - e, ainda assim, ele permanece, com o discurso retórico ornamentado, como sábio aplaudido por todos. O sábio usa de sua autoridade, portanto, para denunciar a inveja alheia e concede a cada um a possibilidade de ouvir a si próprio, mas como ensinamento que continua a partir dele, sustentada pela sua posição, a qual se revela, como toda alegoria daquele mundo, arbitrária.

A adição dessa cena ao conto produz novidades interpretativas que reverberam no problema da troca de turnos entre o autor e o personagem. Há um limite de concessão da autoridade pela posição de poder, a qual exhibe a possibilidade de partilha dessa autoridade até o limite em que essas mesmas posições não são postas em perigo. É o que acontece com o Filósofo, que inverte a possibilidade singular da verdade enquanto sustenta sua posição que a legitima. É o que acontece também, por sua vez, com o narrador-autor, o qual concede a voz e a reintegração da experiência vivida à voz de Tito, mas, no limite, ainda que produza o gesto de partilha, não deixa de se nomear como autor. Em outras palavras, a concessão do autor para que Tito relate sua experiência lhe devolve a autoria como experiência, mas não dá a Tito a legitimidade de que aquela narrativa de dentro da narrativa seja considerada propriedade autoral sua - a unidade da autoria é preservada, o que significa dizer que a unidade da autoridade também o é. Se levarmos em conta a versão primeira da narrativa, na qual o narrador se aproxima mais da posição de um editor que recolhe a narrativa que ouviu de Tito e, mesmo que exponha sua natureza fictícia, delega ao poeta sua autoria original para, em seguida, recompô-la ficcionalmente, nesse segundo caso, pode-se dizer que o narrador-autor aponta para outro aspecto da posição de autoria - a de que o autor é sempre o primeiro editor de sua própria obra, e que, ao produzi-la, toma decisões que constituem limites no espaço ficcional.

A reverberação que a cena do Filósofo produz, do miolo da narrativa, ou seja, a partir do relato de Tito, para fora, atingindo as margens da instância do autor, fica mais evidente no



encerramento da narrativa, quando Tito devolve o espaço da voz ao autor-narrador novamente, o qual, por sua vez, narra a transformação que a excursão milagrosa provocou na leitura de mundo do poeta:

Não há vaidade que possa com ele. Mal a vê, lembra-se logo do que presenciou no reino das Bagatelas, e desfia sem preâmbulo a história da viagem. Daqui vem que se era pobre e infeliz, mais infeliz e mais pobre ficou depois disto. É a sorte de todos quantos entendem dever dizer o que sabem; nem se compra por outro preço a liberdade de desmascarar a humanidade.

Tito tem o poder de destruir a "vaidade alheia" devido aos seus novos "olhos de lince", adquiridos a partir da revelação, proporcionada pela viagem, da natureza arbitrária que governa as leituras de mundo. Diferentemente do Filósofo aplaudido no mundo dos sonhos (que esse detalhe fique evidente), no real, Tito paga um alto preço por dizer o que sabe. Os ecos platônicos do conto tornam-se mais evidentes nessa segunda versão do final, na qual a trajetória de Tito se assemelha à da personagem que consegue escapar da caverna alegórica de Platão, transforma-se pela presença do Filósofo ao lado de fora, que abre seus olhos ao denunciar a vaidade do mundo, e, ao voltar, sofre as consequências de sua libertação. Tito segue deslocado, em um não-lugar de pertencimento do mundo.

Contudo, se a conclusão do conto retornasse ao mito platônico tão somente, teríamos uma contradição interpretativa em termos: ao levarmos em conta as demais torções que a narrativa realiza sobre o princípio da unidade e da tradição idealista metafísica, os valores morais da alegoria da caverna também são deformados - uma vez que o poeta enxerga a arbitrariedade da própria tradição, enxerga-a no princípio do Filósofo. Em outras palavras, Tito aproxima-se da posição do Filósofo como ocupando o lugar de onde se vê além, mas reconhecendo a artificialidade de autoridade coerente também constitutiva dessa posição - ao apontar a "vaidade alheia", também aponta destacadamente para a sua própria "vaidade". Frente ao impasse do personagem, o autor encerra a narrativa com um conselho para o leitor:

Isto pode servir de exemplo aos futuros viajantes e poetas, a quem acontecer a viagem milagrosa que aconteceu ao meu poeta. Aprendam os outros no espelho deste. Vejam o que lhes aparecer à mão, mas procurem dizer o menos que possam as suas descobertas e as suas opiniões.

O narrador-autor se utiliza da exposição de Tito como exemplo de "mau exemplo" de conduta. Quando sugere que devemos dizer o menos possível, a posição política da voz (e da "troca de turnos") exhibe uma estratégia dúbia: para dizer o que se quer dizer, o autor "permite" que Tito o diga - e, com isso, cumpra a função de um "bode expiatório"; a concessão a Tito é dada para que o poeta seja exemplo de quem diz demais, dizendo o que é indiretamente dito

pelo autor, sem que ele seja posto nessa mesma contradição. A tensão "autor-personagem" parece figurar, portanto, outra das características estendidas do *tropos* da edição, a dizer, a da subordinação da escritura aos interesses e motivações de quem a organiza, corta ou rasura, de quem a molda dos bastidores silenciosamente.

### **2.3 O relato editado: o capítulo faltante, o espetáculo público, a metafísica do nariz**

A edição ficcional, enquanto moldura que organiza a narrativa, aparece de maneira mais explícita em "O Segredo do Bonzo"<sup>83</sup>, conto escrito por Machado em 1882 e que compõe *Papéis Avulsos*, do mesmo ano. Logo de início, é produtivo que relacionemos o referido título da antologia com a particularidade desse conto: tal como o nome "Papéis Avulsos" sugere, "O Segredo do Bonzo" se organiza ficcionalmente como capítulo perdido do livro de relatos das viagens de Fernão Mendes Pinto. Diferentemente do caso de *O Hissope* nas narrativas analisadas anteriormente, não se trata de se reapropriar de sua temática e de seus motivos por uma outra via - a via da leitura, nos casos anteriores - mas da indicação direta de se tratar de um manuscrito oriundo dos escritos de Fernão: atribui-se-lhe a autoria da narrativa. No entanto, por se tratar de um "capítulo perdido" do viajante lusitano, também configura-se como elemento estranho ao todo, "extraviado" de sua origem e agora reapropriado como parte que compõe a antologia, vale reiterar, de nome "Papéis Avulsos".

A ambivalência de se considerar "O Segredo do Bonzo" um manuscrito avulso, descolado de seu original, mesmo que se lhe restitua sua genealogia, destaca um aspecto da edição ficcional machadiana como exposição do caráter fictício de unidade e de totalidade do Livro. Ao se destacar a natureza de capítulo perdido do conto, a obra de Fernão Mendes Pinto parece perder, em sua dimensão interna, a estabilidade de seu valor de unidade e linearidade que se completaria em si mesma. A narrativa de Machado interrompe com a linearidade do livro e expõe as contingências do real a que a pretensa unidade do livro (e do Livro) está submetida - como a do capítulo perdido, por exemplo. Se lembrarmos que a narrativa se encontra não restituída ao seu "lugar de origem", mas sim inscrita em uma obra "alheia", brasileira, da segunda metade do século XIX e ainda em uma coletânea com o nome que expõe a natureza heterogênea e não organizada de seu conteúdo, o elemento de rasura sobre a unidade ganha maior relevo.

---

<sup>83</sup> Consultado em <<https://machadodeassis.net/texto/o-segredo-do-bonzo/28376>>,. Data de acesso: 31 de outubro de 2022.

Se, por fim, lembrarmos mais um elemento em comum entre "O Segredo do Bonzo" e uma "Excursão Milagrosa", a dizer, o fato de que a obra original de Fernão corresponde a um conjunto de relatos exóticos de viagem, a exposição da artificialidade da narrativa ganha mais um reforço singular pelo desarme da ficção da presença. Como anteriormente argumentado, o relato de viagem herda da tradição lógica ocidental a valorização da *presença* da voz de quem narra como atributo de verdade, posto que essa "verdade" não faz com que o leitor acredite piamente na narrativa, mas lhe atribui um valor mobilizador. Quando o suposto relato de Fernão se articula à coletânea machadiana, o seu "valor" de presença inverte-se em mais um reforço semântico sobre a superfície artificial do manuscrito. A dimensão de "original" se relativiza, uma vez que o manuscrito faltante, explicitamente fictício, aponta para a possibilidade da montagem original do livro de Fernão não corresponder à recolha ampla da origem de seus papéis. A moldura do conto desestabiliza os valores de unicidade e linearidade que sustentam a metafísica da clausura do Livro e rasura os lastros de uma ficção da presença, igualmente metafísica. Para complementar, o relato curioso da narrativa, a qual se centra na aprendizagem e na divulgação da "nova doutrina" que Fernão teria encontrado em sua viagem ao reino de Bungo, acompanhado por Diogo Meireles, estabelece diálogo com aquilo que se desestabiliza nos seus aspectos formais.

Durante a viagem a Bungo, Diogo Meireles e Fernão Pinto logo tomam contato com Patimau, sujeito que defendia, frente a uma multidão atenta, a origem "abiogênica" dos grilos, a partir da reação entre o ar e as folhas do coqueiro "na conjunção da lua nova". Mais que isso, a figura falastrona concede a si mesma o direito de enunciar tal teoria por ser "físico e filósofo", ter estudado por anos e realizado diversas experiências que comprovariam sua tese. Nota-se, aqui, dois aspectos importantes: o primeiro é que Patimau dá o tom da sátira que se estenderá por todo o conto, a dizer, o poder de se ocupar de uma posição de autoridade para legitimar ficções que conferem legibilidade ao mundo, os quais ganham peso de verdade e transparência naturalizante para quem ouve essas enunciações num misto de fascínio e subserviência. Dessa maneira, mais um aspecto desse conto dialoga com a novidade temática de "Uma excursão milagrosa" em relação a sua versão anterior: o destaque que se dá à posição do Filósofo como lugar de autoridade para leituras dissidentes, "reveladoras" do mundo que, não obstante, também se constituem de uma unidade totalizante e arbitrária.

O segundo aspecto particular nesse momento é o da vinculação do termo "abiogênese" à teoria de Patimau. O referido conceito biológico, que buscava explicar a origem da vida pela geração não sexuada, advinda, desse modo, de outros elementos naturais, costuma ter sua origem localizada no pensamento de Anaximandro e nos escritos de Aristóteles; a história de

sua aceitação crítica tende a ser descrita como fator relevante para o debate científico até um ponto de inflexão em que se teria efetivado sua refutação lapidar a partir das contribuições de Louis Pasteur, na segunda metade do século XIX. Tal como aponta Lilian Al-Chueyr Pereira Martins<sup>84</sup>, essa linha progressiva que explica o avanço científico dos estudos de reprodução biológica, investindo o sentido teleológico do progresso na imagem de Pasteur, que figura algo do “herói escolhido”, é, em grande medida, infundada e cristalizadora de uma "pseudo história" das ciências, etapista e evolucionista, que não leva em conta os muito fatores "extra-científicos" que, no século XIX, concederam maior peso de verdade à leitura de Pasteur por motivações, inclusive, religiosas por parte dos pesquisadores da época.

Dessa forma, ainda que, já na segunda metade do século XIX, a hipótese da "abiogênese" havia sido descartada pelo discurso legitimador da ciência, o que explica sua representação ridicularizada na narrativa, compreendê-lo como hipótese que permaneceu em debate até um tempo não tão distante de 1882 destaca mais assiduamente a leitura dessacralizadora do pensamento científico na narrativa machadiana<sup>85</sup>, de maneira similar ao que vimos sobre a estrutura de pensamento filosófico. Introduzir o argumento da "abiogênese" ao relato evidentemente fictício de Fernão estipula uma não hierarquia que nuança a historicidade e, por extensão, a pretensa atemporalidade do discurso científico e filosófico, menos como recusa desses discursos do que como forma de explicitar sua não neutralidade, e, em alguma medida, os dispositivos que legitimam a ficção dessa neutralidade. A plasticidade e a contaminação da estrutura do pensamento filosófico, científico e religioso se evidencia mais descaradamente quando os viajantes se deparam com outro sujeito alçado à glória pela multidão: dessa vez não um “físico e filósofo”, mas um místico que, em certa medida, transpõe o discurso abiogênico para o horizonte de expectativas metafísico-religioso, ao "revelar" que o "princípio da vida futura" teria origem de "uma certa gota de sangue de vaca".

A narrativa de Fernão se desenrola, a partir daí, motivada pelo interesse dos viajantes em compreender o princípio em comum por trás desses fenômenos, o que os leva à casa de um velho amigo de Diogo, Titané, que, por sua vez, informa a origem em comum dessas teorias: uma "doutrina" anterior e superior àquelas todas, ensinada pelo maior dos sábios daquele país, o Bonzo Pomada:

---

<sup>84</sup> MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira. Pasteur e a geração espontânea: uma história equivocada. *Filosofia e História da Biologia*, v. 4, n. 1, p. 65-100, 2009.

<sup>85</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre o tema, ver Granja (2018), em especial a partir da leitura que a pesquisadora faz do "Conto Alexandrino" como forma alegórica que coloca em tensão o discurso do grotesco em sua aproximação assustadora com o discurso científico em circulação na época, inclusive nos periódicos.

Haveis de entender - começou ele - que a virtude e o saber têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam. Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador. Um dia, estando a cuidar nestas cousas, considerei que, para o fim de alumiar um pouco o entendimento, tinha consumido os meus longos anos, e, aliás, nada chegaria a valer sem a existência de outros homens que me vissem e honrassem; então cogitei se não haveria um modo de obter o mesmo efeito, poupando tais trabalhos, e esse dia posso agora dizer que foi o da regeneração dos homens, pois me deu a doutrina salvadora.

A estrutura do pensamento do Bonzo apresenta, em sua particularidade, o princípio geral elucidador que explica as motivações silenciosas por trás da arbitrariedade das demais teses que teriam surgido desse ensinamento - não há espetáculo sem espectador. A revelação de uma teoria científica ou mística, alçada a fato, e, por sua vez, à “verdade”, deve, primeiro, responder ao interesse da recepção, atenta à performance da tese que precisa ser, em si mesma, espetaculosa. A ficção por trás das leis gerais das teses, suas arbitrariedades, nesse sentido, não são o problema na medida em que, pelo contrário, conservam aquilo que há de mais importante no dogmatismo - o artifício que engendra o espetáculo.

A posição espetaculosa da verdade, cuja natureza, em si, não é relevante, aponta para o saber subordinado à lógica do produto e do consumo. As leituras de mundo inscritas como saber produzido e revelado, seja na teoria abiogênica ou na revelação da vida futura pelo sangue sacrificial de uma vaca, entretém o público, enquanto, simultaneamente, o condicionam. O Livro da vida não se revela pela hermenêutica ou pela exegese, mas é subordinado a um público receptor demandado e produzido. Em muitos aspectos, portanto, a teoria do Bonzo funciona como caricatura da emergente lógica da indústria cultural, referente à indiferenciação formal entre saber e ficção, condicionadas ao artifício do espetáculo. O Livro da vida é lido pelos filósofos, religiosos e cientistas como quem edita um livro para o mercado das novidades (e das vaidades).

A dinâmica de mercado fica ainda mais evidente quando Fernão, Diogo e Titané resolvem colocar o ensino de Pomada em prática e passam a articular intervenções com as quais possam tirar vantagem, a partir da mobilização que produzirem sobre o público. A primeira ideia posta em prática, e uma das mais sugestivas para nosso argumento, foi a de Titané:

Usam neste reino de Bungo, e em outros destas remotas partes, um papel feito de casca de canela moída e goma, obra mui prima, que eles talham depois em pedaços de dous palmos de comprimento, e meio de largura, nos quais desenham com vivas e variadas cores, e pela língua do país, as notícias da semana, políticas, religiosas, mercantis e outras, as novas leis do reino, os nomes das frutas, lancharas, balões e

toda a casta de barcos que navegam estes mares, ou em guerra, que a há frequente, ou de veniaga. [...] Ora, o nosso Titané não quis melhor esquina que este papel, chamado pela nossa língua Vida e claridade das cousas mundanas e celestes, título expressivo, ainda que um tanto derramado. E, pois, fez inserir no dito papel que acabavam de chegar notícias frescas de toda a costa de Malabar e da China, conforme as quais não havia outro cuidado que não fossem as famosas alparcas dele Titané; que estas alparcas eram chamadas as primeiras do mundo, por serem mui sólidas e graciosas; que nada menos de vinte e dous mandarins iam requerer ao imperador para que, em vista do esplendor das famosas alparcas de Titané, as primeiras do universo, fosse criado o título honorífico de "alparca do Estado", [...] A leitura desta notícia comoveu naturalmente a toda a cidade Fuchéu, não se falando em outra cousa durante toda aquela semana. As alparcas de Titané, apenas estimadas, começaram de ser buscadas com muita curiosidade e ardor, e ainda mais nas semanas seguintes, pois não deixou ele de entreter a cidade, durante algum tempo, com muitas e extraordinárias anedotas acerca da sua mercadoria.

Nesse exemplo, a edição sobre o papel, a qual produz a opacidade que legitima a ficção como fato, se dá por aquilo que chamamos de jornal: o efeito de ironia incide, inclusive, na descrição minuciosa de um exemplar periódico como artefato exótico, o que põe em relevo sua definição estranha - e por isso, estranhamente familiar - reveladora dos mecanismos de todo jornal e de seu poder de linguagem. Em vista disso, o periódico assume sua natureza organizadora sobre os sentidos do mundo, à princípio pelo fato de veicular as notícias e novidades da comunidade -percebe-se a equivalência dada às novidades políticas, religiosas e mercantis- mas também pelo poder "legislador" da linguagem, que indica as novas leis do reino, assim como as novas nomeações do mundo objetivo. A escolha de Titané é a de produzir uma narrativa fictícia, de cunho exótico, para fundamentar distinto valor à origem superior de sua mercadoria. A imprensa das novidades do reino de Bungo guarda sintomática semelhança com o "sistema da matraca", regulador da Imprensa de Itaguaí, em "O Alienista":

De quando em quando tocava a matraca, reunia-se gente, e ele anunciava o que lhe incumbiam - um remédio para sezões, umas terras lavradas, um soneto, um donativo eclesiástico, a melhor tesoura da vila, o mais belo discurso do ano, etc. O sistema tinha inconvenientes para a paz pública; mas era conservado pela grande energia de divulgação que possuía. Por exemplo, um dos vereadores - aquele justamente que mais se opusera à criação da Casa Verde - desfrutava a reputação de perfeito educador de cobras e macacos, e aliás nunca domesticara um só desses bichos; mas, tinha o cuidado de fazer trabalhar a matraca todos os meses. E dizem as crônicas que algumas pessoas afirmavam ter visto cascavéis dançando no peito do vereador; afirmação perfeitamente falsa, mas só devida à absoluta confiança no sistema. Verdade, verdade, nem todas as instituições do antigo regímen mereciam o desprezo do nosso século.<sup>86</sup>

Apesar das distinções, ambos os casos recorrem, de modos diferentes, à dimensão performativa do artifício. Se a velha Itaguaí apostava na performance corporal e vocal do sujeito-matraca, cuja contaminação discursiva não diferenciava propagandas de remédios,

<sup>86</sup> Disponível em: < <https://machadodeassis.net/texto/o-alienista/27353>>. Data de acesso: 31 de outubro de 2022.

declamações de soneto e informações da vereança da cidade, a notícia em papel “exótica” de Titané se aproveita das artimanhas do ficcional, em especial dos motivos narrativos do relato de viagens (curiosa *mise-en abyme* do próprio conto) e, com isso, performa a notícia como imaginário folhetinesco - em ambos os casos, mirando o espetáculo sobre o espectador-leitor-consumidor.

A segunda experiência que pretende testar a máxima de Pomada é posta em prática por Fernão: mesmo que o aventureiro português toque mediocrementemente sua charamela (instrumento de sopro medieval), sua estratégia consiste em ornamentar a performance musical:

Direi somente que, por algumas luzes que tinha de música e charamela, em que aliás era mediano, lembrou-me congregar os principais de Fuchéu para que me ouvissem tanger o instrumento; os quais vieram, escutaram e foram-se repetindo que nunca antes tinham ouvido cousa tão extraordinária. E confesso que alcancei um tal resultado com o só recurso dos ademanos, da graça em arquear os braços para tomar a charamela, que me foi trazida em uma bandeja de prata, da rigidez do busto, da unção com que alcei os olhos ao ar, e do desdém e ufania com que os baixei à mesma assembleia, a qual neste ponto rompeu em um tal concerto de vozes e exclamações de entusiasmo, que quase me persuadiu do meu merecimento.

A estratégia performática vale-se da retórica corporal e gestual, que dão à cena uma elevação afetada. A charamela, espécie de flauta da Idade Média, parece articular a imagem de Fernão, tocando para uma multidão extasiada, à figura do flautista de Hamelin, bem como ao *trópos* do poder encantatório, lido pelo romantismo alemão como epítome da salvação pela arte, mas, nesse caso, atrelado à ilusão do espetáculo que fascina e, em certo sentido, torna opaca a visão (e a audição) da plateia frente à fragilidade do músico. A aparência como aspecto que rege a convenção social, tema recorrente na obra machadiana, se manifesta, nesse exemplo, pela estratégia com que Fernão inventa, sobre a própria imagem, marcas de elevação que o legitimam como autoridade musical.

Diferentemente do caso do Filósofo quimérico, cuja torção em seu gesto filosófico coloca em tensão a própria possibilidade de autoridade filosófica, a ornamentalidade autoexposta da performance é suficiente para que se mimetize, em Fernão, uma voz de autoridade. Isso se dá porque a única autoridade que interessa ao espetáculo, segundo Pomada, apenas se constitui *na e pela* relação com consumo. A afecção que essa relação produz, por sua vez, condiciona não apenas os gostos do público, mas também o desejo do autor, o qual, ao receber “exclamações de entusiasmo,” quase acredita no seu merecimento - acena-se, em ambos os casos, para a possibilidade do desejo de consumo como desejo pelo desejo. Essa breve sugestão autoencantatória de Fernão - se pensada ao lado da experiência performática de Titané com o jornal, ou seja, colocando em cena a imagem do livro do mundo sobreposta à

indústria de consumo - ilumina a condição de modulação e afecção em que os dispositivos de comunicação e edição subordinam público e produtor ao controle que a lógica da produção (sofismada na máxima do Bonzo) exerce sobre suas possibilidades de leitura.

Por fim, como o próprio Fernão admite, a ideia de Diogo Meireles se revela a mais engenhosa e produtiva dentre as três postas em prática. O interesse pela ordem enumerativa desses três casos se dá porque a sucessão de ideias postas em prática no conto - primeiro, Titané, depois, Fernão, e, por último, Diogo - indica uma certa gradação, a qual parte do exemplo mais evidentemente articulável ao problema da edição material - a partir da notícia falsa inscrita no jornal por Titané-, inscreve uma segunda experiência mais diretamente associada à performance do espetáculo, mas que, como argumentamos, dialoga com os valores arraigados à questão do jornal e da indústria cultural - logo, também dialoga com os domínios do mercado como instância de edição sobre o “livro do mundo” - e, enfim, termina o trio exemplar com a experiência que mais profundamente lida com os valores simbólicos da edição enquanto metáfora de controle e opacidade que condiciona a legibilidade idealista do mundo.

Essa última empreitada decorre da invenção de Meireles, que cria a possibilidade de um "nariz metafísico" aos habitantes do reino afligidos por "uma singular doença, que consistia em fazer inchar os narizes, tanto e tanto, que tomavam metade e mais da cara ao paciente, e não só a punham horrenda," como causava tanto peso que a única solução para a moléstia consistia na amputação do membro. O "nariz metafísico”, dessa maneira, aliviaria o horror de se viver sem um nariz, uma vez que se podia substituí-lo por uma nova versão constituída "de pura natureza metafísica, isto é, inacessível aos sentidos humanos, e contudo tão verdadeiro ou ainda mais do que o cortado”:

O assombro da assembleia foi imenso, e não menor a incredulidade de alguns, não digo de todos, sendo que a maioria não sabia que acreditasse, pois se lhe repugnava a metafísica do nariz, cedia entretanto à energia das palavras de Diogo Meireles, ao tom alto e convencido com que ele expôs e definiu o seu remédio. Foi então que alguns filósofos, ali presentes, um tanto envergonhados do saber de Diogo Meireles, não quiseram ficar-lhe atrás, e declararam que havia bons fundamentos para uma tal invenção, visto não ser o homem todo outra coisa mais do que um produto da idealidade transcendental; donde resultava que podia trazer, com toda a verossimilhança, um nariz metafísico, e juravam ao povo que o efeito era o mesmo. A assembleia aclamou a Diogo Meireles; e os doentes começaram de buscá-lo, em tanta cópia, que ele não tinha mãos a medir. Diogo Meireles desnarigava-os com muitíssima arte; depois estendia delicadamente os dedos a uma caixa, onde fingia ter os narizes substitutos, colhia um e aplicava-o ao lugar vazio. Os enfermos, assim curados e supridos, olhavam uns para os outros, e não viam nada no lugar do órgão cortado; mas, certos e certíssimos de que ali estava o órgão substituto, e que este era inacessível aos sentidos humanos, não se davam por defraudados, e tornavam aos seus ofícios. Nenhuma outra prova quero da eficácia da doutrina e do fruto dessa experiência, senão o fato de que todos os desnarigados de Diogo Meireles



continuaram a prover-se dos mesmos lenços de assoar. O que tudo deixou relatado para glória do bonzo e benefício do mundo.

O sucesso do nariz metafísico pode ser explicado por alguns motivos: o primeiro é o de que a ideia é sustentada pelos filósofos do reino, “que não queriam ficar-lhe atrás”, e, por isso, concedem autoridade à ideia. Reconhece-se a instituição da autoridade como operação arbitrária e condicionada por interesses que organizam, estruturalmente, a ordem pretensamente racional dos filósofos - a relação tríplica que o conto sugere entre filosofia, física (representação da ciência) e mística como formas oriundas de uma mesma estrutura de pensamento condicionada ao arbítrio e a genealogia teológico-metafísica do poder configura-se como chave relevante para o projeto da obra machadiana que aqui se articula diretamente com o paradigma da edição.

O segundo motivo pelo sucesso da empreitada se dá, mais uma vez, pelo aspecto performático: Diogo, que, ao apresentar sua tese, articulou-a em “tom alto e convencido”, uma vez posta em prática, manteve a altivez de seu gesto, ao “desnarigar” os doentes “com muitíssima arte; depois estendia delicadamente os dedos a uma caixa, onde fingia ter os narizes substitutos, colhia um e o aplicava-o ao vazio.” Há, ao cabo, uma forma mista de performance de elevação, autoridade e de espetáculo que dá corpo ao gesto de cura transcendental.

O último motivo diz respeito ao próprio efeito provocado pelo nariz metafísico - reorganizar um corpo, reinventá-lo como inviolável, a despeito da amputação. A ficção do nariz pode ser lida como a expressão profunda da metafísica: trata-se da instituição de uma presença, pela possibilidade transcendental, como forma de reconstituição daquilo que falta - a unicidade e a completude. A força desse gesto de recolha e montagem sobre os corpos doentes produz opacidade sobre o real (borrando, imaginativamente, o verdadeiro estado dos sujeitos sem nariz) e, devido a isso, lhes devolve a ficção de totalidade e linearidade sobre o próprio corpo. Dessa forma, propomos a aproximação entre o gesto de Diogo em reorganizar os corpos, reincorporado-lhes a ficção de uma natureza inviolada - ficção que opacifica sua condição - e o gesto de edição. O estigma que a falta de nariz dos doentes inscreveria sobre seus corpos é contornado à medida que o pacto imaginário instituído pelo nariz metafísico inclui, novamente, suas imagens ao corpo comum do reino de Bungo, a uma lógica de unidade - o nariz metafísico, por fim, restitui-lhes a pertença a uma identidade pretensamente homogênea, reorganiza-os como membros amputados restabelecidos ao corpo social.

A ironia final que persiste sobre a ideia de Diogo, chave que sintetiza, ao nosso ver, o valor central da narrativa, é a de que, para nós, leitores, o nariz transcendental exhibe mais destacadamente a falha e a falta de unidade do corpo, bem como expõe o caráter fictício de sua

solução reunificadora. Nesse sentido, a rasura do nariz metafísico é um exemplo análogo à margem organizadora do conto, que o modula como "capítulo perdido" do original de Fernão: um manuscrito amputado, que, ao ser exposto como tal, menos que se restabelecer à unidade teleológica do livro, revela a arbitrariedade de sua pretensa unidade como corpo inviolável.

\*\*\*\*\*

Ao colocarmos em diálogo esses três contos, estando dois deles localizados no período inicial da carreira de Machado (ou seja, em uma pouco revisitada, mas por vezes iluminadora margem) e o último articulado ao momento tradicionalmente lido como ponto de inflexão de sua maturidade, reconhecemos particularidades que ajudam a dar contorno ao dispositivo ficcional que estamos investigando e que aparecem, de maneira mais ou menos consequente, atravessadas por toda a carreira do autor como contista: a presença de *O Hissope*, em “O país das quimeras”, é figurada, tal qual a influência como o seu processo material de circulação e de apropriação constitui a performance imaginativa de Tito, o que já indica, no interior do conto, uma convergência entre a explicitação das opacidades de uma legibilidade transcendental do mundo, a presença dos dispositivos materiais que a condicionam e o gesto complexo de desarticulação do documento de tradição canônico para consequente apropriação. Sua segunda versão, “Uma Excursão...”, tensiona com a tradição do relato e com a ficção da presença, de maneira a inverter a ordem como o gesto dialético aparece na primeira versão: a explicitação “a olhos nus” da natureza de ficção da narrativa, por um lado, antecipa o gesto composicional do conto, que se apropria da edição e promove uma “partilha” de vozes, para, ao cabo, reforçar as limitações do espaço ficcional pelos motivos da opacidade e do controle silencioso - toda edição é produtiva e toda produção corresponde, em alguma medida, a controle. A narrativa, por meio do acréscimo do Filósofo quimérico, também sugere uma primeira intersecção, ainda menos consequente, entre arbitrariedade, posição de autoridade e performance.

A duplicidade dialética do gesto de edição retorna em “O Segredo...”, o qual reativa, também, a particularidade da apropriação de uma obra alheia - os relatos de viagem de Fernão Mendes Pinto - situados, mais uma vez, no cânone lusitano. Além disso, a forma genérica do relato exótico também reaparece aqui, de modo que a narrativa, a partir daí, tece relações mais diretas e consequentes entre edição (valendo-se, inclusive, do signo do jornal), performance e controle, bem como o de, em certa medida, explicitar em sua própria moldura narrativa a ambiguidade da edição como gesto performático: a exposição da performance que funciona tal qual dispositivo de opacidade, no caso das três ideias oriundas da máxima de Pomada,

contrapõe-se ao recurso do próprio conto de se performar enquanto parte inoperante do livro de Fernão.

O dispositivo da performance, nesse último caso, no entanto, produz a distinta consequência de desestabilizar a estrutura original do livro e sugerir, de maneira mais incisiva e explícita, a figuração da intervenção, via desarticulação da montagem sobre o alheio - que, como já o dissemos, não é qualquer alheio e, por isso, a maneira como essa intervenção se dá, não por acaso, sobre o cânone e a tradição portuguesa, parece indicar algo para além da simples motivação de escolha dessas obras como referências culturais amplamente reconhecíveis, mas também por serem documentos invariavelmente atrelados à força cultural do processo colonizador, revelando um possível sentido político sutilmente investido no gesto ficcional em questão. Portanto, as pistas que encontramos indicam temas, motivos e procedimentos que dão os primeiros e mais decisivos contornos ao paradigma machadiano da edição: controle, performance, opacidade, apropriação e recriação.

### **3. Edição como opacidade e controle: da partitura à página do dicionário**

Nesta terceira parte do trabalho, analisamos alguns contos que apresentam características relativas ao paradigma da edição ficcional machadiana, incidindo especialmente sobre a tópica do controle que opacifica o real. Em particular, o capítulo destaca em suas análises uma questão de fundo a esse respeito que nos parece decisiva para compreensão do tema: a complicação - ou até mesmo a impossibilidade irresoluta - de se estabelecer limites diferenciadores entre o condicionamento externo a que os sujeitos estão submetidos e a maneira como esses, pelas mais diversas vias, contrapõem-se como dissidências, ao produzirem pequenas aberturas internas aos moldes que os condicionam.

Certamente, o inesgotável problema, de ordem sociológica, filosófica e política (e que já abordamos brevemente na primeira parte do trabalho) não é exclusivo dos produtores culturais, mas o exemplo do condicionamento do artista e da obra funciona como ponto de partida, alicerçado às práticas editoriais, para pensarmos na tênue delimitação entre os espaços de individualidade do sujeito como produtor de diferença e de sua modulação constitutiva às estruturas externas de controle. É por esse motivo que iniciamos o capítulo com "Um Homem Célebre", originalmente publicado pela *Gazeta das notícias*, em 1888, e posteriormente recolhido como parte da antologia *Várias Histórias*, de 1896. A narrativa de Pestana talvez seja o exemplo machadiano mais evidente para se discutir a referida nuance que se dá entre edição, controle e condição de possibilidade criadora individual. O conto apresenta um personagem

editor, figuração metonímica da lógica do consumo, que pauta o trabalho de composição de Pestana; contudo, a força que condiciona a obra do compositor não é evidentemente externa, mas advém, também, de uma incapacidade interna de não compor qualquer peça musical original para além de polcas. Com isso, temos margem para investigar as sutilezas da narrativa, em que as condições de controle externas e as impossibilidades criativas internas borram suas margens diferenciadoras no espaço íntimo do melancólico compositor.

A partir daí, permitimo-nos organizar as demais narrativas analisadas neste capítulo segundo uma lógica interna que parte de "Um Homem Célebre", ou seja, de um exemplo figurativo da edição, para seus usos mais metafóricos, os quais não deixam de apontar para as mesmas questões de fundo a serem discutidas: é o caso de "Galeria Póstuma", publicado originalmente pela *Gazeta de Notícias* em 1883 e recolhido na coletânea *Histórias sem data*, de 1884, e de "Um sonho e outro sonho", publicado em *A Estação* em 1892. No primeiro caso, a morte do carismático Joaquim Fidélis e a exposição de seu diário íntimo exhibe para seu sobrinho a disparidade entre o homem do manuscrito e a sua "versão editada": o motivo da edição ganha escopo para discutir as opacidades do comportamento público e de suas máscaras sociais. No segundo caso, o pesadelo recorrente de Genoveva, no qual seu falecido marido a proíbe de se casar novamente sob pena de morte, parece ter se constituído a partir da leitura que a viúva fez de um romance medíocre escrito pelo finado em sua juventude, manuscrito que teria condicionado uma norma de conduta à qual Genoveva se subordinava - até que o discreto pretendente Oliveira entra na história. Em ambos os casos, os manuscritos dos mortos revelam os tênues limites entre autoexposição e controle condicionador - da própria imagem, ou do destino daqueles que ficaram.

Nos contos machadianos, contudo, como fica evidente a partir do desfecho de "Um sonho e outro sonho", o espaço interno dos sujeitos nem sempre parece estar condenado a se confundir com seus moldes externos condicionadores, uma vez que a ordem "de fora" também têm suas limitações de alcance matizadas: sob esse aspecto, "O Dicionário", originalmente publicado na *Gazeta Mercantil* em 1885 e posteriormente reeditado nas *Páginas Recolhidas* de 1899, funciona como sintético apólogo que expõe as arbitrariedades do poder instituído, bem como a ineficiente tentativa de controle dos sentidos do mundo pelo livro organizador da linguagem - o dicionário. O fracasso dessa tentativa é tematizado a partir da disputa travada entre o rei Tanoeiro e o poeta, na qual o segundo leva a melhor. O motivo do livro institucionalizado, mas que não se sustenta como organizador da lógica totalizante do mundo, por sua vez, encontra reverberações na altivez científica de Simão Bacamarte e na sua inglória tentativa de definição de loucura humana pelas Instituições (as da ciência e as de Itaguaí) em

"O Alienista", publicado originalmente em *A Estação*, entre 1881 e 1882, e posteriormente recolhido em *Papéis Avulsos*.

### 3.1 Quem edita Pestana?

A ironia no título da narrativa "Um homem célebre"<sup>87</sup> destaca um dos seus motivos centrais, a dizer, o da ambiguidade do duplo sentido de "logro", como indica Wisnik<sup>88</sup>, em sua fundamental leitura sobre o conto. Pestana é um célebre compositor de polcas, responsável por sucessos como "Não bula comigo, nhonhô", composições populares que embalam bailes cariocas e que são consumidas por um público ávido, indicativo do movimento de efervescência musical popular, em deflagração já na segunda metade do século XIX.

Contudo, Pestana também é um profundo melancólico, frustrado por reconhecer sua capacidade artística "enclausurada", incapaz de produzir qualquer coisa para além das polcas, o que representa o impedimento para seu mais profundo desejo: o de se incorporar, ainda que modestamente, à galeria de retratos dos compositores eruditos que mantém em sua casa - Pestana deseja compor ao menos "uma só que fosse daquelas páginas imortais" pertencentes a Cimarosa, a Beethoven, e Schumann, os seus santos, "encaixilhados" em sua casa-igreja de louvação à música. A extensão da metáfora litúrgica se dá, também, na motivação que beira o transcendental no sonho de Pestana, a de produzir uma composição reconhecível à *linhagem* espiritual das sonatas e das valsas vienenses que tanto admirava, o que corresponde a lhe conceder um tímido espaço genealógico junto dos seus compositores santificados.

Há, ademais, um segundo aspecto de extensão à metáfora espiritual presente no cenário doméstico do homem célebre: o fato de sua ambígua figura paterna, o padre que o criou e que, segundo "bocas vadias", seria também seu pai biológico, ter sido em vida "doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue". A sugestão, aqui, é a de que haveria, no abrangente gosto do padre por música, o gene de duplicidade erudito-popular que explicaria também, nos termos de Wisnik<sup>89</sup>, a herança "congenial" de Pestana, a qual discutiremos adiante. Basta, por hora, compreendermos que a figura do padre, a qual consta entre os retratos na parede, organiza, dessa maneira, o desejo genealógico do compositor, ao constituir uma linha imaginária que une a imagem paterna à imagem de seus ídolos e que reforça a sugestão sacra do espaço interno de sua casa, espécie de

---

<sup>87</sup> Consultado em <<https://machadodeassis.net/texto/um-homem-celebre/30592>>, data de acesso: 01 de novembro de 2022.

<sup>88</sup> WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: O caso Pestana. Teresa, n. 4-5, p. 13-79, 2003.

<sup>89</sup> WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: O caso Pestana. Teresa, n. 4-5, p. 13-79, 2003.

mimese da arquitetura interna de seus desejos. As "páginas imortais" que Pestana adoraria tanto compor, não à toa, constituem-se imageticamente não apenas como partituras, mas como as folhas inexoráveis pertencentes ao livro da tradição erudita.

Não por acaso, também, antes de dormir, após uma noite repleta de incômodos envolvendo ser reconhecido como compositor de polcas num sarau e ter de voltar para casa enquanto ouvia seus próprios temas populares "no assobio e na cantarola noturna" da rua, Pestana se isola em sua casa-igreja, e de frente para seu "piano-altar", toca o "evangelho" da noite: Beethoven. Desse modo, a transição ao mesmo tempo metonímica e metafórica de figuração das partituras como "páginas imortais" abre espaço para sua segunda derivação: a da partitura de Beethoven como "evangelho", o que implica destacar o caráter sagrado de sua escritura. A sacralização transcendental inscrita no seu "evangelho" de partituras, por sua vez, também explicita o paradigma imaginativo de Pestana, atrelando a maneira como lê os sentidos do mundo à estrutura do Livro Sagrado. A "clausura" impeditiva do compositor, nesse sentido, poderia ser lida mais como a estrutura fechada do Livro erudito, da qual Pestana sonha em fazer parte, em se unir como capítulo ou mesmo nota de rodapé: no limite, em se incorporar à estrutura fechada do Livro dos Mestres. Ao não conseguir, aquele que estaria fadado a ser um mestre da música popular se reconhece como deslocado do centro almejado de seu imaginário de tradição. Compor polcas, nesse caso, expõe sua posição à margem da centralidade cultural que ele tanto almeja e idolatra.

Mas os tempos são outros. A força da música popular e de suas hibridizações culturais<sup>90</sup> configuram-se como "um fenômeno novo, uma música popular urbana que desponta para a repercussão de massas, a identificação com a demanda do público e a normalização como mercadoria" (WISNIK, 2003, p. 04-05). A definição do pesquisador brasileiro indica que a novidade da ascensão popular correspondia ao seu distanciamento do sistema da música erudita, desconectado com autores, compositores e público nacionais, à medida que a produção cultural organizada sob a lógica do bem de consumo também ganha força em um Brasil refém de uma política cultural elitista, ornamental e clientelista. O mercado, nesse contexto, aparece pulsante na narrativa, cadenciado pelo ritmo da "cantarola" massiva que solicita novas polcas a Pestana, personificada na figura do editor.

O processo de edição das polcas de Pestana, em um primeiro olhar superficial, é mínimo: as composições chegam "redondas", radiantes, contagiantes. O trabalho do editor é o de encomendar novas composições, ou seja, o de organizar a demanda social, transformando-

---

<sup>90</sup> WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: O caso Pestana. Teresa, n. 4-5, p. 13-79, 2003.

a em motivação mercadológica, e o de alterar, quando muito, os títulos das polcas. Assim, "Pingos de Sol" torna-se "Candongas não fazem festa" - formulação reconhecidamente sem sentido pelo próprio editor, que, contudo, teria "faro de mercado" para afirmar que nomes como esse popularizam-se rapidamente. A alteração do título da composição, conseqüentemente, vem da priorização do editor por uma estrutura de recorrência e de aderência à popularidade - em suma, de uma estratégia de conformidade que recalca a poeticidade dos nomes inventados originalmente por Pestana, espécie de última sobrevida da tentativa de elevação erudita do compositor.

Mas há um segundo e definitivo elemento por trás das alterações de título dadas pelo editor: o aproveitamento da aclimatação política do período, como explicita a sugestiva *Bravos à eleição direta!*, devido à subida do partido Liberal ao poder, em 1878. A estratégia corresponde a valer-se da singularidade política passageira como novidade que popularize a composição naquele período. No leito de morte de Pestana, em 1885, o editor, sem saber do estado de saúde do compositor, vai ao seu encontro para avisar da subida dos conservadores, e, por isso, encomendar uma nova "polca de ocasião." Esse fenômeno, demonstração típica das ficções de progresso do país, destaca, nas palavras de Wisnik "o lugar crítico da modernização que avança sem avançar e que muda para conservar"(p.66), no qual a polca de subida dos liberais conserva-se como instante de novidade efêmera, condicionada à estrutura escravocrata e oligárquica do Estado Nacional. A música, para o pesquisador, funciona no conto também como imagem para o espaço aglutinador das tensões político-históricas, espécie de "modelo" idealista de conciliação a-histórica das tensões emergentes do país, capaz de agradar e se popularizar com todos - uma "sonata do absoluto" (p.65).

Em vista disso, o editor, subordinado à lógica da demanda e à novidade da ocasião, reproduz, em suas escolhas de título, não apenas nomes reiterativos de um gosto cada vez mais cristalizado atribuído ao público de massas, como no caso de *Candongas não fazem festa*, mas também a reiteração de valores condicionadores das ficções organizadoras do devir histórico e político nacional. A edição mais profunda, a qual o próprio editor está submetido, portanto, se dá na manutenção superestrutural de um imaginário que se apropria da novidade popular e, por meio da lógica de consumo, a condiciona como mais um instrumento de validação para uma pretensa transparência histórica apaziguadora, que, por sua vez, conserva as velhas estruturas centralizadoras e arbitrárias de mundo.

A presença do editor, enfim, parece-nos pontualmente sintomática: sua posição de força externa se dá basicamente por meio das escolhas do título, o que significa dizer que se dá sobre as pequenas dissidências de Pestana ao gosto popular, e em sua posição instrumental de

manutenção de um imaginário organizador dos sentidos de mundo sobre o nacional; contudo, não está no editor a força modeladora da subjetividade criadora do compositor. Diferentemente do editor de *Paulo*, de Bruno Seabra, não se trata de uma figuração coercitiva que pauta a produção do artista sob condição de vetá-la ou fazê-la circular. Pelo contrário, o editor procura insistentemente Pestana durante o conto, pedindo sempre por um novo sucesso comercial, como se visse ali uma "mina de fabricação natural" de polcas.

Quanto a Pestana, também se evidencia que não produzia polcas pela solicitação do público apenas, ou pelos acordos com o editor, mas porque essas saem de forma inspirada de sua pena, a partir do autêntico gesto criador que confere às peças, nas palavras de Wisnik, um "valor inestimável da espontaneidade, beirando enviesadamente o original" (p.17), indício não nomeado, segundo o pesquisador, de uma novidade igualmente "não nomeada", a dizer, a hibridização cultural e musical do Maxixe, cifra para a mestiçagem brasileira - a qual não se enxerga no conto, mas já pode se ouvir a partir da novidade dançante da polca: não mais o ritmo originário da Europa, mas sua forma reapropriada e misturada à musicalidade popular, mais especialmente a "africanização abasileirada" (p.25). da forma européia.

Dessa maneira, para além da pulsão recalcada da mestiçagem com novidade silenciosa que permeia a "congenialidade" de Pestana, e para além de tão somente delegarmos à figura do editor ou ao público a solicitação para que o compositor produza polcas ao gosto popular, em suma, entre a crítica à indústria cultural em formação e a novidade cultural da diferença popular promovida pela mestiçagem, entre a subordinação ao mercado e o impulso interno artístico individual, há um espaço de tensão que compõe o próprio Pestana, entre dois diferentes paradigmas que se borram em sua intimidade.

### **3.1.1 A rasura à partitura sagrada**

A estrutura de sentidos do mundo de Pestana, sua formação artística e cultural que agrega valores centrais e teológicos à escritura das partituras de mestres europeus, entra em colisão com sua propensão "natural" para a composição popular. Pestana, que conhece intimamente seu processo criativo, ou seja, que está a par da força disruptiva com que compõe sempre em busca de unificação com a elevação erudita, sabe que é essa "força" que produz, ironicamente, o seu encontro com a genialidade de um ritmo dissidente. Essa "rasura" sobre seu "evangelho sagrado" se organiza a partir da lógica do que podemos chamar de uma geografia etnocêntrica do estético, sobre a qual Pestana localiza sua devoção erudita europeia a um centro organizador, enquanto deixa a produção de diferença em relação a esse centro



(ainda mais estigmatizada pelo caráter de hibridização cultural e étnica) à periferia. Contudo, como produz tão somente música popular, Pestana expõe a si mesmo sua condição periférica.

Como indica Wisnik em referência ao trabalho de Roberto Schwarz, a presença desconectada da música erudita à realidade sociocultural brasileira funciona como exemplo de "ideia fora do lugar", marca colonizadora que ideologicamente estrutura um imaginário valorativo para a cultura hegemônica, a qual, por sua vez, não apresenta lastros materiais com a manifestação cultural da realidade local. Sob esse mesmo sentido, a já referida "sonata absoluta", de que Wisnik fala corresponderia à "ideia de transformação política fora de lugar", que se dá figurativamente nas superfícies ornamentais da face cultural brasileira.

A melancolia de Pestana se dá por reconhecer em si mesmo a "rasura" que explicita esse "não-lugar" às margens da periferia. A "rasura" se dá, especialmente, no lugar potencializador do gênio de Pestana, durante seu processo criativo, quando, tomado por súbita inspiração, "real e pronta", escreve uma polca "buliçosa", sem pudor ou "repulsa": "dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo". A imagem clássica da musa inspiradora que escreve a música e dança junto de Pestana concede ao momento força transcendental de elevação artística: reconhece-se sua sublimidade, e, contudo, uma vez pronta, o que se tem é uma polca brilhante, que agrada o autor num primeiro momento, mas logo seu valor dissipa-se à medida que a composição ganha notoriedade e expõe, mais uma vez, para Pestana, sua incapacidade como compositor erudito. Mais que isso, o estranho fato de que a ambiência elevada do momento de criação artística produza como resultado uma polca, para a lógica "geográfico-estética" de Pestana, funciona como rasura à liturgia da composição erudita, a única forma musical que mereceria, por direito, a sublimação metafísica.

A rasura fica uma segunda vez mais evidente quando a nova polca chega ao mundo em circulação: sua rápida e fácil absorção pelo público de massas e sua perfeita adequação às condições da indústria parecem confirmar a falta de sacralidade de suas composições. Quando, por sua vez, nos lembramos das nomeações escolhidas pelo editor às polcas em geral, e às "polcas de ocasião" em especial, a rasura redimensiona-se: uma vez que está explícito a Pestana a motivação superficial e meramente ornamental da escolha popular ou da efeméride política para nomear a polca, a profanação do objeto artístico como produto mercadológico, desprovido de valor de transcendência, se consuma. Por sua vez, o fenômeno de elevação e sublimação que Pestana sente no corpo durante a composição das polcas também se dessacraliza, e não obstante, se mantêm em termos práticos, uma vez que sua "naturalidade" criadora permanece funcional até o fim de sua vida.

O impulso "congenial" de Pestana, por consequência, simultaneamente o lembra de sua impossibilidade material em alcançar a elevação metafísica do centro erudito de seu Livro-Evangelho, mas também o lembra de sua potência criativa que se origina das margens do Livro Sagrado e que produz breves momentos de sublimação, os quais não deveriam existir para produção de simples polcas, ainda mais evidentemente articuladas à lógica "profana" das massas. Ou seja, das duas, uma: ou as polcas, mesmo se tratando de produtos de consumo, guardam "paradoxalmente" potência transcendental - ou seja, não há limites tão distantes e bem delineados entre o centro e a periferia do Livro das partituras; ou o sentimento de elevação e o impulso criador que Pestana sente não tem nada de evidentemente metafísico, o que, por sua vez, desestabiliza também a convicção sobre uma essência sacralizadora hierarquizante oriunda da composição erudita. Essa equiparidade imanente que expõe a radicalidade material a que estão subordinados todas as práticas e produtos culturais, eruditos ou populares, funciona como maneira de explicitar a Pestana a ficção da linearidade, da progressão e das condições "naturais-transcendentais" que justificariam hierarquias valorativas entre Centro e Periferia, movimento análogo à exposição da ficção de uma linearidade histórica e progressiva de transformação política, ficção a que o compositor aprendeu a reconhecer, em contato com seu editor, por meio das renomeações das polcas de ocasião.

Partindo dessa leitura interpretativa, parece-nos sintomático que a tentativa consciente e definidora final de Pestana em alcançar a elevação espiritual da composição erudita se dá após a morte de sua esposa, Maria. A referida personagem, amante das artes e da música, representa, como expõe Wisnik<sup>91</sup>, a tentativa de união de Pestana com a elevação moral necessária que lhe unificasse à composição erudita. Com a morte de Maria, Pestana se esforça absolutamente na composição de um *Réquiem*, o qual deveria estar pronto no primeiro aniversário de morte da esposa e que, como era de se esperar, não vinga. Durante a missa fúnebre, não se podia "dizer se todas as lágrimas que lhe vieram sorrateiramente aos olhos foram do marido, ou se algumas eram do compositor."

Dessa forma, o processo de luto de Pestana é triplo: constitui-se a partir da conformação à morte da esposa, à morte de seu empreendimento de composição erudita e, por fim, à morte de uma possibilidade de transcendência que uniria a sobrevida sublimada da esposa ao elevado intento de composição do *Réquiem*. A tripla morte encerra a tentativa de elevação frente às condições materiais de impossibilidade de sobrevida desses desejos, desestabilizando-se, também, a clausura aurática da sacralidade religiosa-erudita. É verdade que os altares

---

<sup>91</sup> WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: O caso Pestana. Teresa, n. 4-5, p. 13-79, 2003.

destinados aos músicos eruditos permanecem na casa de Pestana - que ainda vez ou outra caía na tentação de compor algo de erudição - todavia, em geral, a manutenção diferenciadora dos espaços sagrados da tradição vai perdendo centralidade e investimento para o compositor, cada vez mais resignado com suas polcas.

Posta sua tragédia, sem que o “homem célebre” tenha consciência disso, e reiterando Wisnik<sup>92</sup>, o movimento criador de Pestana sobre as polcas como princípio originador do Maxixe advém de uma profunda novidade criativa da música popular, possibilitada pelas hibridizações culturais e o substrato diferenciador da cultura afro-brasileira, o qual produz nova "polca", a partir de uma estrutura primária, a princípio em comum com o ritmo tradicionalmente europeu, mas que progressivamente ganha contornos e especificidades particulares próprias da cultura popular nacional. Em outras palavras, de maneira não plenamente consciente, o impulso "congenial" de Pestana funciona como "reedição" do gênero da polca, agora rearticulada a outro público, a outros ritmos e a um distinto paradigma histórico-cultural local. Com isso, mantém-se a pergunta de princípio para essa leitura: quem, afinal de contas, edita Pestana?

Certamente, sua mais consciente e centralizadora estrutura que condiciona e organiza sua leitura de mundo corresponde a um paradigma de valoração cultural erudita, que não por acaso se organiza metafísica e teologicamente pela metáfora do Livro Sagrado e do Evangelho das partituras. Mas algo escapa desse paradigma interno inicial, algo que destoa de um pleno condicionamento idealista que motivaria ideologicamente sua subordinação a uma perspectiva enclausura e totalizante do motivo musical: uma dissidência singular em seu ser, cuja origem possa estar na herança ambígua e abrangente do padre, figura paterna aberta à música sacra e profana, ou, ainda, à herança de mestiçagem e hibridização cultural recalcada, mas não menos constitutiva de sua subjetividade artística produzida à margem da periferia.

Esse caldo cultural difuso, não plenamente identificável e sem uma nomeação específica, ganha forma à medida que passa a ser identificado por Pestana como demanda de mercado, gosto popular, como produto de consumo e de "ocasião". A sua relação com o editor explicita a lógica profanadora da indústria de massas, com a qual Pestana não quer se reconhecer, mas, apesar dos esforços, não deixa de enxergar estar ali sua potência criadora, advinda de sua constituição íntima. Tal impulso particular, articulado a um profundo sentido de "inspiração", ou de elevação artística, por sua vez, rasura a lógica estruturante do que chamamos de sua geografia estética: expõe-se um deslocamento entre centralidade e margem,

---

<sup>92</sup> WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: O caso Pestana. Teresa, n. 4-5, p. 13-79, 2003.

entre erudito e popular, que, de maneira tensa, cambiante, não demolidora, desestabiliza as hierarquias valorativas entre a música que Pestana idolatrava e a que de fato faz, simultaneamente produto de massa e objeto cultural diferenciador, novidade estética e popular.

O "caso Pestana", portanto, é sintomático na medida em que conjuga, em um mesmo personagem, a epítome da tensão dialética contida no gesto da edição. Em grande medida, o frustrado compositor é modulado pela tradição cultural que parece confirmar o "paradigma do descompasso" entre Metrópole e Colônia, explicitando o desenvolvimento tardio, incongruente e frágil das margens da civilização capitalista. Se a edição moduladora da tradição condiciona seu imaginário, não condiciona tudo, ou melhor, não condiciona o essencial - o valor maior de sua expressão, que, em consonância ao mercado nacional, corresponde, mais profundamente, à consonância com as particularidades das distintas vivências e experiências do nacional, de suas práticas que escapam pelas frestas da leitura hegemônica da realidade brasileira, produzindo diferença viva, particularidade cultural e social que constrói diferentes eixos de relação entre arte, sociabilidade e expressão, e, por conseguinte, outros modelos e outros imaginários que convivem e dialogam com a modulação centralizadora da condição colonial, sem se reduzir ou se apagar por completo - pelo contrário, em constante e silenciosa germinação, como é o caso da música popular e das polcas de Pestana. O gesto da edição como controle e condicionamento se sobrepõe, no "homem célebre", ao gesto de remontagem e reinvenção produtiva, condicionadora da releitura e da reapropriação. A localização dessa tensão no conto não coincidir com a figura do editor, ao nosso ver, corresponde à sugestiva expressão do paradigma da edição machadiana como questão aberta à hesitação e ao deslocamento da superfície estável do texto.

O descompasso de Pestana, ao cabo, pode ser lido como o descompasso da edição: de maneira cada vez mais frouxa e menos determinada, Pestana permanece, até a sua morte, na tentativa de manutenção em separar valorativamente os dois paradigmas aos quais está inscrito - a idealidade metafísica erudita e a potência cultural da novidade popular. Por isso, morre "bem com os outros", mas mal resolvido consigo, sem que pudesse desrecalcar seu papel como ator cultural que, entre disputas internas e externas de modelação subjetiva, entre o mundo ideal das "coisas no seu lugar de direito" e seu mundo "fora de lugar", produzia um vetor diferenciador ao meio do caminho, uma "reedição" da polca européia, reinventada criativamente à margem - uma música que, diferentemente de como Pestana enxergava ou ouvia, não estava "fora" do ritmo: apenas não se subordinava ao controle de uma partitura que, mesmo tão distante -de outro continente - acreditava poder exigir-lhe o compasso.

### 3.2 O manuscrito póstumo e a edição de si

Em "Galeria Póstuma"<sup>93</sup>, temos como principal acontecimento narrativo a morte do carismático Joaquim Fidélis. Já pela abertura do conto, percebemos a constituição delineadora da personagem como espécie de figura "dupla-face": acompanhamos sua noite derradeira, onde foi visto "conversado e alegre" em um baile no Engenho Velho. Lá, riu, socializou e até dançou, ainda que sob módicos protestos, após solicitação de uma "senhora sexagenária". Chegando em casa, escreve em seus manuscritos privados, que funcionam aparentemente como diário, um rápido esboço do festejo, descrevendo-o como "baile chinfrim", onde uma "velha gaiteira" o obrigou a "dançar uma quadrilha". Terminado o registro, Fidélis "meteu-se na cama, dormiu e morreu."

A cena nos permite vislumbrar, por meio de um corte transversal, a diferença comportamental de Fidélis frente ao espaço público e ao privado, bem como a diferença entre o encadeamento de um ponto de vista "externo" dos acontecimentos do baile e sua condensação pela escrita particularizada do diário da personagem. A morte inesperada de Fidélis, quebra tragicômica ao mesmo tempo do ritmo e da expectativa da narrativa, por sua vez, rima com a interrupção abrupta de seu registro íntimo, de maneira que, como era de se esperar, devido à imprevisibilidade das circunstâncias, não há qualquer gesto finalizador inscrito na entrada final de seu manuscrito derradeiro que se confunda com um sentido teleológico finalizador de sua "obra completa" - o fim do autor não coincide com um fim organizado para seu "livro da vida". Essa interrupção, que se confunde, por sua vez, com uma irreduzível não-coincidência do sujeito consigo mesmo, tema por excelência do conto, se repete e se estende pelos espaços vazios, pelas continuidades e descontinuidades que intermitentemente se dão entre as duas faces de Fidélis.

Quando Benjamim, o sobrinho do falecido, que fora, por sua vez, criado pelo tio, encontra o corpo morto, sua reação frente ao desespero de perder o pai de criação consiste em tentar consertar a face do cadáver de Fidélis, de "olhos abertos" e com "um leve arregaço irônico ao canto esquerdo da boca", de maneira que a morte receba "assim a expressão trágica", embora perca, com isso, "a originalidade da máscara". A ideia de "perda da originalidade", para além do sentido atrelado à perda da expressão idiossincrática do morto, também ativa um segundo sentido de "original", como princípio primeiro, "natural" e, portanto, mais "verdadeiro", o que torna curiosa associação da "originalidade" ao signo, comumente

---

<sup>93</sup> Consultado em <<https://machadodeassis.net/texto/galeria-postuma/29278>> data de acesso: 10 de novembro de 2022.

entendido como artifício não natural, “máscara”. O gesto de remodelação da expressão física de Fidélis por parte de Benjamim, assim, corresponderia, antes, a um gesto de manutenção sabidamente insustentável de sua "face viva", resultado da igualmente insustentável capacidade de Benjamim reconhecer instantaneamente a factualidade da morte sem o recalque que a ficção permite, parcialmente, opacificar. A intercambialidade dos sentidos de “original”, sem nunca se anularem, sintetizam o espaço de tensão semântica, aberto pela diferença entre suas definições como “estranheza” e “origem”, que se estende pelo conto, produzindo, inclusive, contaminações e sobreposições de sentido, como é o caso da “natureza estranha”, e, por consequência, não reconhecível, ou aceitável, da face da morte pelos vivos, ou da não coincidência entre “origem”, “natureza” e “verdade”, como veremos a seguir.

A descoberta do diário de Fidélis por parte do sobrinho, durante uma "inventariação" que Benjamim fizera no escritório do morto, é comunicada no almoço que esse anfitrião aos amigos do tio após a missa do sétimo dia. A alegria geral que contagia os companheiros próximos advém de uma crença em comum, como a narração destaca: "lê-lo era ainda conversá-lo". O que se consuma, enfim, é um rito de partilha da leitura do falecido como maneira de produzir sobrevida da figura do saudoso Fidélis, misto de sustentação e de esforço - iniciado já com o gesto primeiro do sobrinho para com o rosto do morto - na crença sobre os resquícios materiais como meio de presença do sujeito. Bastaria, então, lê-lo para ali reconhecê-lo e, mais que isso, não apenas "revisitá-lo", mas também "conservá-lo", isto é, atribuir ao turno de leitura realizada em voz alta por Benjamim ou por João Brás (um dos convivas da reunião) uma maneira possível de diálogo com o sujeito em falta. O investimento sobre a leitura do diário corresponde ao preenchimento substitutivo da presença física pelo livro, o que parece ganhar corpo também pela sugestão não especificada, por parte de alguns dos amigos, de se realizar a impressão e publicação do diário, ou seja, de torná-lo livro, o que equivale a dizer torná-lo público, dar ao manuscrito a possibilidade de circulação e de "relação" com outros. O sobrinho concorda, "com a condição de excluir alguma coisa, ou inconveniente ou demasiado particular".

O gesto de manutenção de Benjamim permanece sendo, desse modo, o de modalização e de controle sobre um "original", antes referente à expressão do cadáver de Fidélis, e agora estendido ao escopo de "manuscrito original". O termo "original", ainda assim, pode ser entendido, em ambos os casos, duplamente como elemento ambíguo articulado à noção de "verdade" e de "origem", mas também à noção de "estranheza" e de "dissidência". Insere-se no conto, então, a reformulação do problema da interrupção e da não-coincidência: qual dos dois é o “manuscrito original” - o diário remanescente ou a imagem fantasmática do tio em vida?

Não é possível, visto que Benjamim se preocupa com possíveis ajustes - lê-se cortes - que precisariam ser realizados sobre o manuscrito, substituir Fidélis pelo seu diário, cujas anotações poderiam desestabilizar sua imagem positiva, tal como era percebido pelo olhar público. Logo, substituir a presença de Fidélis por seu diário também pressupõe, antes, o gesto de edição do livro como forma de manter a face pública que o tio de Benjamim sustentava em vida. A necessidade de edição onde antes havia tão somente "administração" da própria imagem por parte de Fidélis, ou seja, onde antes havia um princípio de unidade que caracterizava aquele Fidélis que todos conheciam, apenas poderia ser assegurado em seu manuscrito mediante intervenções editoriais, ainda que mínimas, realizadas por outros.

A não-coincidência entre a imagem de Fidélis vivo e o Fidélis implícito de seu diário não tarda em se revelar: enquanto o círculo de amigos e o sobrinho leem trechos esparsos de ordem política ou amorosa, o que se tem é a sensação de presença e familiaridade com o texto como se lessem traços facilmente atribuíveis genealogicamente ao companheiro. Com a saída dos convidados, que combinam de regressar outro dia para continuar a descobrir o diário coletivamente, Benjamim resolve seguir, solitário, com a leitura, o que faz com que se depare com a galeria de descrições de perfis feitas por Fidélis sobre todos os seus próximos. Nesse momento, o desconforto com o rosto "original" do tio se traduz na ácida franqueza com que essa face, em contínua estranheza, erige os "tipos humanos" de sua Galeria: a figuração não é fortuita, uma vez que, em seu sentido arquitetônico, a galeria corresponde a um espaço que oferece abertura, seja espacial, seja visual, a partir das vitrines translúcidas - assim como a galeria de arte exhibe, através da proteção do vidro, seu conjunto artístico para os espectadores - e, nesse sentido, podemos pensar na dimensão algo voyeurística da ideia de Galeria, que já aparece em Baudelaire, como figuração que poderia sugerir a presença implícita de um público leitor ao mesmo tempo estranho e esperado por Fidélis.

Por outro lado, as impressões breves e invariavelmente lacunares registradas na galeria do autor parecem constituir uma espécie de coleção particular de retratos de tipos humanos, flagrados e organizados por Fidélis, cuja coesão interna, tal qual em qualquer coleção particular, refrata-se em obsessões e leis constitutivas não facilmente identificáveis a quem está de fora. O que está em jogo, nesse caso, mais uma vez diz respeito à incapacidade de se decidir sobre o nível de veracidade e de endereçamento que esses retratos apresentam implicitamente. É justamente nesse meio do caminho interrompido que a edição enquanto metáfora e dispositivo que opacifica a verdade, aparece, como forma de tradução, não por acaso valendo-se da imagem material do livro, do espanto de Benjamim diante da face obscura do tio: "Estou lendo um coração, livro inédito. Conhecia a edição pública, revista a expurgada. Este é o texto

primitivo e interior, a lição exata e autêntica." Fecha-se, nesse movimento, o problema da descontinuidade da "dupla-face" de Fidélis sob os termos do manuscrito original e de sua "edição pública".

A edição, que aqui aparece como forma de molde entre a imagem estável que se administra socialmente e o que seria, a princípio, uma versão "sincera" do sujeito, não apenas explicita a dupla-face de Fidélis, como fica evidente de que se trata do dispositivo que esse melhor se utiliza para construir seus retratos, uma vez que consegue reconhecer em seus companheiros justamente o espaço intermitente entre suas imagens editadas e públicas, por um lado, e o que seria elemento "negativo", dissimulado, por outro. Esse recurso se explicita em cada caso da galeria lido por Benjamim durante a narrativa, como, por exemplo, a descrição de Elias Xavier, sujeito tido por Fidélis como "inteligente", que não repete "pronta e boçalmente" toda palavra que ouve, mas "sabe fazê-las suas e plantá-las oportunamente na conversação", valendo-se da astúcia para ganhar relevância de posição, ainda que seja, invariavelmente, um subserviente: "espírito subalterno, destinado a servir alguém, e a servir com desvanecimento, como os cocheiros de casa elegante." Ou Galdino Madeira, "o melhor coração do mundo", mas cujas demais "qualidades do espírito destroem as outras", sujeito que "não reflete três minutos seguidos" e vive "principalmente de imagens, de frases translatas". A visão aguçada de Fidélis para com a imagem editada dos outros, no entanto, faz pensar se a sua própria imagem se sustentava homogênea e livre de percepções desconcertantes, como era para Benjamim, ou se, justamente pela ausência de comentários negativos vindos de seus companheiros no decorrer da narrativa, não seja forçoso reconhecermos nesse "silêncio ingênuo" uma tensão não-dita que nunca aparece na superfície das relações diplomáticas, como é o efeito próprio do dispositivo da edição em funcionamento.

A questão mais importante, ao nosso ver, no entanto, diz respeito à forma como Benjamim responde ao manuscrito póstumo como "manuscrito original". Posto que, a princípio, sua primeira reação tenha sido a de ler a galeria como revelação do que seria a verdadeira presença de seu tio, seu "coração, livro inédito", espaço totalizante onde se poderia dizer "Tudo", de maneira semelhante a como, na maior parte das vezes, Derrida se referiu ao espaço do literário<sup>94</sup>, é a partir da leitura de seu próprio retrato que o problema da originalidade se torna mais evidente:

---

<sup>94</sup> Derrida, sobre a literatura: "Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo também é transpor os interditos. É liberar-se em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei."(Derrida, 2014, p.49)



Este meu sobrinho, dizia o manuscrito, tem vinte e quatro anos de idade, um projeto de reforma judiciária, muito cabelo, e ama-me. Eu não o amo menos. Discreto, leal e bom - bom até à credulidade. Tão firme nas afeições como versátil nos pareceres. Superficial, amigo de novidades, amando no direito o vocabulário e as fórmulas. Quis reler, e não pôde; essas poucas linhas davam-lhe a sensação de um espelho.

O que nos parece sugestivo nessa síntese está na definição que Fidélis faz de Benjamim em função das noções de "superfície" e de "fórmula", aspectos que incidem sobre uma exterioridade frágil de leitura de mundo, elemento definidor percebido pelo sobrinho em si mesmo, ao reconhecer sua perspectiva ingênua sobre o tio. O "amor de Benjamim pelo vocabulário e pelas fórmulas", dessa maneira, exhibe a estrutura de sua forma de pensamento, organizada pela estabilidade e pela equação, mas alheia às condições de fundo, as quais, não contínuas à lógica da superfície, escapam de seu entendimento, até que, uma vez expostas no diário, não deixam que Benjamim não se enxergue em seu "retrato-espelho" - cuja estrutura, não obstante, aproxima-se mais da ideia de fragmento à reflexão especular.

O equilíbrio que a síntese de traços produz como *imitatio* de Benjamim não lhe soa indevido, uma vez que o efeito de espelhamento advém, sobretudo, da coincidência entre as sugestões da escritura de seu retrato e a maneira como sua autoimagem - que é sempre, em alguma medida, a imagem escrita pelo outro - se organiza para si. O fragmento captura o efeito de espelho porque parece assinalar os sulcos fundamentais que concentram o que define Benjamim, inclusive para si mesmo, consciente ou inconscientemente. Mas é justamente a natureza própria do fragmento da Galeria, seu inescapável estilo sintético e incompleto, que coloca em questão o efeito de reconhecimento, e portanto, de coincidência entre sujeito e imagem:

Quis reler, e não pôde; essas poucas linhas davam-lhe a sensação de um espelho. Levantou-se, foi à janela, mirou a chácara e tornou dentro para contemplar outra vez as suas feições. Contemplou-as; eram poucas, falhas, mas não pareciam caluniosas. Se ali estivesse um público, é provável que a mortificação do rapaz fosse menor, porque a necessidade de dissipar a impressão moral dos outros dar-lhe-ia a força necessária para reagir contra o escrito; mas, a sós, consigo, teve de suportá-lo sem contraste. Então considerou se o tio não teria composto essas páginas nas horas de mau humor; comparou-as a outras em que a frase era menos áspera, mas não cogitou se ali a brandura vinha ou não de molde.

A aproximação da ideia de "edição" à "molde" aponta para o percurso metafórico de extensão de sentidos materiais articulados ao controle do livro como atribuíveis à modelação de uma imagem sobre o real, incluindo a ideia, um tanto abstrata, de imagem pública, que, por sua vez, poderia ser traduzida por "performance pública". A partir dessa ponte semântica, o sobrinho reconhece a possibilidade técnica do próprio diário se constituir de opacidades. Em vista disso, o sentido de totalidade, a princípio assegurado pelo espaço do manuscrito, é

colocado em crise pela possibilidade de edição interna e implícita, como constitutiva do diário. Se até mesmo o original pode ser uma versão que expurga de si maiores dissidências, o que está em jogo é uma crise palimpséstica, em que se busca em vão retomar aquilo que fora apagado, deixado de fora da superfície do papel. A suspensão, nesse caso, é o que incendeia a crise, é o que aponta, simultaneamente, para a necessidade de Benjamim tomar uma posição sobre o que leu - recondicionar o que leu a uma imagem coerente e estável - sem que, seja pela figura do tio vivo ou pela escritura do tio desconhecido, essa estabilidade possa ser verdadeiramente negociável. Como analisa Da Costa:

Voltando então ao conto “Galeria Póstuma”, para insistir na questão do instante dramático da autorreflexão diante do texto: que a versatilidade esteja posta num diário significa também que talvez Benjamim pudesse não ser versátil se encontrasse formas de revidar no argumento, de responder, de discordar do tio na frente de um auditório qualquer. Ou seja, se ele pudesse discorrer. Se ele ficar só com o texto, já não haverá tio nem verdades proferidas pelo tio. Neste sentido, o texto é menos e mais que o discurso. É menos, na falta da relação de interlocução. É mais, na insistência de sua configuração definitiva.<sup>95</sup>

Dessa forma, o ato "versátil" de leitura, nos termos da autora, isto é, o que há de inescapável e de impossível no ato múltiplo de leitura - "Considerar confissões de diário como verdade estável é negar-se como leitor versátil, sempre capaz de mudar de ideia ao ler, mas é também afirmar-se como leitor versátil, que acredita no texto" (Da Costa, 2016, p.07) - solicita a Benjamim que opte sobre o que fazer perante a "configuração definitiva" do manuscrito póstumo na frente de si. Rastrear o que há de veracidade, ainda que ferina, ainda que rasurasse violentamente a superfície primeira como enxergava seu tio, corresponderia a encontrar, mesmo assim, algo da natureza da "dupla-face", a qual, mesmo que negativa, se estabilizaria como "origem verdadeira" e, por isso, confiável. Se assim o fosse, a "versão editada" de Fidélis estaria mais que explicada - editava-se para os outros, libertava-se na escrita para si.

O molde interno ao diário, contudo, borra a reconstituição genealógica das motivações que explicariam as decisões do manuscrito: o que o faria omitir algo, se, na longa galeria, já havia dito tanto? A preocupação pela autoimagem, oriunda de forças externas que o obrigaram a se condicionar no espaço público, não pode ser facilmente justificada de dentro do lugar de segredo. De certo modo, no entanto, é a suspensão que possibilita a abertura ao todo: o lugar para se dizer tudo, em alguma medida, apenas diz tudo porque se abre para a falta, para a imprecisão do papel que, tal como ocorre com o autorreconhecimento de Benjamim em seu

---

<sup>95</sup> DA COSTA, Cristina Henrique. *Objeto versátil não identificado*. Recorte, v. 13, n. 2, 2016, p. 10.

retrato-espelho, sugere ranhuras que se abrem para a infinitude de leituras, hesitações e incompletudes.

Aquilo que ficou de fora da descrição de Benjamim, de alguma maneira, é o que permite que Benjamim se console, ao cogitar a possibilidade de não coincidência entre sua imagem e seu retrato - o "não dito", por sua vez, guarda também a possibilidade de que o "todo" a ser dito sobre si contenha ainda algo de pior, de forma a conservar, em seu silêncio, um desconcerto maior sobre sua própria imagem. A tentativa restaurativa, que pretende escolher a primeira opção, se dá apenas pelo esforço imaginativo do sobrinho:

Evocou a figura do tio, com o olhar espirituoso e meigo, e a pilhéria grave; em lugar dessa, tão cândida e simpática, a que lhe apareceu foi a do tio morto, estendido na cama, com os olhos abertos, o lábio arregaçado. Sacudiu-a do espírito, mas a imagem ficou. Não podendo rejeitá-la, Benjamim tentou mentalmente fechar-lhe os olhos e consertar-lhe a boca; mas tão depressa o fazia, como a pálpebra tornava a levantar-se, a ironia arregaçava o beijo. Já não era o homem, era o autor do manuscrito.

A imagem mental do cadáver que segue apontando para a opacidade do tio "cândido e simpático" também emerge da consciência de Benjamim no dia em que se dá a segunda reunião com os companheiros de Fidélis para leitura conjunta do diário. Benjamim "tergiversava, dizia isto e aquilo, inventava pretextos" e, para piorar, "apareceu-lhe na sala, por trás deles, a eterna boca do defunto". A mácula da boca aberta de Fidélis, a qual Da Costa lê como a "abertura viva da boca morta [que] ameaça a identidade do sobrinho-leitor", no limite, faz com que Benjamim insista, no plano imaginativo, em "tentar fechar a boca do defunto", o que, nos termos de decisão ao dispositivo literário, não deixa de se constituir uma "tomada de decisão hermenêutica" (2016, p.11) sobre o texto. O gesto de silêncio interrompe a leitura coletiva do diário. Interromper e não deixar que o diário diga mais, é, também, um gesto de edição - de conservar aos amigos de Fidélis uma ideia do que estaria no conteúdo do diário e manter a face editada do tio - ainda que, após isso, os velhos companheiros de Fidélis vão embora, irritados, e passem a enxergar "um abismo" de diferença entre o falecido e seu sobrinho - outra imagem que indica, simultaneamente, "interrupção" e "não coincidência".

A sobrevida de Fidélis, então, não se encontra transcendentemente como presença no manuscrito, mas sim a partir da manutenção desencantada de Benjamim. Trata-se do gesto de edição como uma indesejada herança familiar, organizadora das discontinuidades genealógicas não apenas entre manuscrito e autor, mas também entre Fidélis e seu "herdeiro". Atender a esse pedido, isto é, assegurar a ficção de transparência do texto derradeiro para o mundo, não resolve para Benjamim a maneira como ele próprio deve responder intimamente a Fidélis, porque a herança que carrega não lhe ilumina os sentidos verdadeiros, "originais" desse pai pelo qual

responde; pelo contrário, a originalidade persiste como natureza estranha, em suspensão, contínuo desconforto frente à máscara - que não se difere da pele - do cadáver de Fidélis. Ao fim, de maneira similar à imagem do morto, o próprio manuscrito constitui-se como corpo imanente, que, em sua impossibilidade de responder por si mesmo, aponta para a radicalidade de sua materialidade, a radical incompletude, o estado de suspensão em que a mão do autor e a do editor tornam-se indistinguíveis. De frente para a autoridade do cadáver - que, para o sobrinho, é a autoridade do pai, e, portanto, a originalidade também se instaura como ponto complexo de inflexão sobre a própria origem - Benjamim é obrigado a encarar a revelação incompleta - e, por isso, perversamente precisa - do fragmento.

### **3.3 O romance manuscrito-póstumo: a edição para quem fica**

Em "Um Sonho e outro sonho"<sup>96</sup>, o motivo do "manuscrito original" ganha menor destaque narrativo em comparação a "Galeria Póstuma", compondo, dessa maneira, apenas um dos elementos constitutivos (ainda que, como pretendemos mostrar, seja elemento fundamental) do conto sobre Genoveva e "seus dois maridos": o falecido bacharel Marcondes, ou Nhonhô, e, mais a frente, o discreto pretendente Oliveira. A análise da narrativa incide sobre os elementos articulados ao imaginário do livro e, a partir disso, destacamos questões de fundo que se assemelham aos pontos discutidos pela análise anterior, posto que as soluções guardem suas diferenças a serem exploradas.

O amor entre Genoveva e Nhonhô permanecia o mesmo após a morte do marido em apenas três anos de casamento. A viúva vivia com sua mãe e desde então recusara diretamente todos os pedidos de casamento, conservando o falecido à posição de marido. Como explicita sua mãe a mais um desenganado pretendente:

Nhonhô, quando morreu, quase que a levou consigo. Viveram como dois noivos; o casamento foi até romanesco. Tinham lido não sei que romance, e aconteceu que a mesma linha da mesma página os impressionou igualmente; ele soube disso lendo uma carta que ela escrevera a uma amiga. A amiga atestou a verdade, porque ouvira a confissão de Nhonhô, antes de lhe mostrar a carta. Não sei que palavras foram, nem que romance era. Nunca me dei a essas leituras. Mas naturalmente eram palavras ternas.

O casamento "romanesco", assim como a anedota de explicação de que a união dos dois se deu por “uma mesma linha da mesma página”, nos dá as primeiras pistas sobre a natureza da relação entre Genoveva e Marcondes. A coincidência entre a linha e a paixão corresponderia,

---

<sup>96</sup> Consultado em: <<https://machadodeassis.net/texto/um-sonho-e-outro-sonho/59534>>, data de acesso: 15 de novembro de 2022.

segundo a mãe, à coincidência dos sentimentos de ambos, de maneira que "a frase não fez mais que falar por eles". Mais que explicitar, a leitura do livro organizou externamente as afecções internas do casal, dando-lhes uma configuração "romanesca", o que equivale a dizer que esses se condicionaram à norma do imaginário do romance, muito provavelmente romântico em seu sentido simplificador - atendendo, por exemplo, ao idealismo do amor eterno e incorruptível, como se inscrevesse em seu fim a possibilidade da tragédia da separação pela morte.

Ainda que Genoveva mantivesse seus votos ao marido, a partir da fala da mãe compreende-se um segundo sentido do porquê o casamento pode ser caracterizado por romanesco: trata-se de uma narrativa já encerrada, ao menos no plano do encadeamento de ações. Os três anos de união, desse modo, fecham em si mesmos uma narrativa unificadora, de maneira que a relação pode ser lida, em retrospecto, também como romanesca por se organizar a partir da estrutura do livro: uma unidade enclausurada, linear e investida de um profundo sentido metafísico - de eterna presença a despeito da ausência material, de compromisso eterno, de sentido teleológico para eternidade - que, por sua vez, condiciona a legibilidade de Genoveva sobre o seu papel no mundo e sobre o seu destino.

Em consonância ao tema romanesco, a narrativa nos revela o desejo que um jovem Marcondes nutria, durante a juventude, em se consagrar como autor literário: tentara ser poeta aos dezoito anos e chegara a escrever um romance de qualidade duvidosa aos vinte, intitulado *A bela do Sepulcro*. Por saudades e dedicação a Nhonhô, Genoveva mantinha "vivo" o romance do marido, a ponto de tê-lo lido vinte vezes e chegar a "fazer uma edição especial" da obra do finado, com exemplares distribuídos "a todos os amigos e conhecidos da família". Com isso, percebemos que o texto original de Nhonhô constitui-se como projeto pontual de romance, que, no entanto, não fora publicado, e portanto, jamais fora lido ou posto em circulação para além do restrito círculo familiar e de amizades da viúva.

Em outras palavras, trata-se de um "romance-manuscrito", que permaneceu como leitura recorrente e fundamental para Genoveva - cúmplice do romancista e público definitivo do romance. Sob esse aspecto, o manuscrito de Nhonhô, ainda que de natureza distinta do diário de Fidélis, guarda em comum a particularidade póstuma de ser investido, por quem o lê, de uma fictícia sobrevivência do autor falecido, como uma presença implícita que borra os limites e as delimitações entre a instância autoral do manuscrito e o homem que o escreveu em vida.

Atentemo-nos, finalmente, para o enredo do romance de Marcondes:

Nem por isso tira o romanesco de Genoveva e do finado Marcondes, que fizera versos aos dezoito anos, e, aos vinte, um romance, *A bela do Sepulcro*, cuja heroína era uma moça que, havendo perdido o esposo, ia passar os dias no cemitério, ao pé da sepultura dele. Um moço, que ia passar as tardes no mesmo cemitério, ao pé da sepultura da noiva, viu-a e admirou aquela constância póstuma, tão irmã da sua; ela o viu também, e a identidade da situação os fez amados um do outro. A viúva, porém, quando ele a pediu em casamento, negou-se e morreu oito dias depois.

A lei que subordina o juramento de lealdade eterna de Genoveva à união do casamento romanesco parece refratada já na história do romance de Nhonhô, que contém alguns dos elementos góticos típicos de um "baixo romantismo". Para além disso, a narrativa contém outra semelhança com a natureza do código de conduta idealizado para o casamento burguês, a dizer, o mecanismo implícito de sanção em caso de infração de um código, representado no manuscrito a partir da presença, algo intrusiva, do novo pretendente, que pede a jovem em casamento, a qual, apesar de apaixonada, não aceita - e mesmo assim morre logo em seguida. Vale destacar que a cumplicidade de ambos visitarem seus companheiros falecidos "os fez amados um do outro" - retomada que se verifica, como veremos a seguir, também na narrativa do casal protagonista do conto. O código de lei, por extensão, inscreve-se não apenas na conduta da moça em negar o pedido de casamento de seu novo amor, mas no plano ideológico e moral, de maneira que o pecado se dá já em sua instância interna e anterior a qualquer manifestação de ações concretas: tal qual a lei, sua punição é metafísica.

Como era de se esperar para o enredo que vinha se desenhando no conto até então, um novo (e especial) pretendente aparece na história, de nome Oliveira: a princípio, apenas exercendo sua função como advogado, resolve um imbróglio envolvendo posses para a cliente Genoveva. Sua discrição e "desatrevimento" produz boa impressão sobre a viúva e sua mãe, de modo que Oliveira passa a frequentar a casa das senhoras e, progressivamente, conquistar a confiança e o desejo da viúva. Essa conquista se dá fundamentalmente no campo dos interditos e, principalmente, a partir da singular postura do advogado em relação a Genoveva e ao seu aparente desinteresse em lhe propor casamento.

A nova distração e crescente interesse fez com que a viúva afrouxasse sua adoração pelo marido falecido: essa evidência se dá pela descrição da perda do hábito de Genoveva em fitar atentamente o retrato de Nhonhô, que "vivia no quarto dela, pendente da parede, moldura de ouro, coberta de crepe." Durante todo o tempo antes de conhecer Oliveira, a jovem, noite após noite, "depois de rezar a Nossa Senhora, não se deitava sem lançar o último olhar ao retrato, que parecia olhar para ela." A troca de olhares se complementava pela manhã, pois "o primeiro olhar (da viúva) era para ele." Vale destacar que a imagem da moldura dialoga diretamente com o signo do "molde", extensão semântica utilizada por Benjamim, em "Galeria

Póstuma", ao se referir à possibilidade de edição interna que constituiria o manuscrito de seu tio, Fidélis. Nesse sentido, a moldura como modelo rígido, ou seja, como modelador infraestrutural para os limites de seu espaço interno, parece adornar em ouro a centralidade da imagem de Nhonhô, bem como inscrever nesse detalhe a rigidez de sua forma, ou, ainda, de sua norma. O hábito recorrente da troca de olhares após a oração noturna de Genoveva ganha o aspecto de um rito litúrgico que subordina a repetição dos gestos a uma lei simbólica que estabelecia os contornos comportamentais esperados para a viúva.

O afrouxamento do hábito reforça um processo de perda de força da normativa simbólica do marido morto nos espaços de acontecimento do real, quando a vida da viúva volta a acontecer. Contudo, é justamente, após tanto tempo sem fazê-lo, ao retomar o gesto de olhar para o retrato do marido, durante certa noite, que, durante o sono, Genoveva sonha com Nhonhô, que a acusa de esquecê-lo, perturbando seu descanso pela eternidade. Um primeiro aspecto do sonho que chama atenção diz respeito à maneira como este espaço onírico se organiza "em um lugar que não era bem sala nem bem rua, uma coisa intermédia, vaga, sem contornos definidos." Trata-se da descrição de um limiar, de uma zona entre a sala e a rua, ou entre a esfera privada e a pública, ou, por fim, entre "dentro" e "fora". Seu aspecto difuso indica a dissolução entre todos esses dualismos, como não-lugar de onde reverbera a solicitação do morto para que Genoveva cumpra com seu contrato eterno.

Em outras palavras, onde se incide a norma moral que subordina a viúva aos desejos de seu companheiro fantasma? Incide sobre seu espaço interno e privado, sob suas edificações ideológicas e morais, sob a particularidade de seu sentimento eterno, ou, ainda, incide sobre um "fora", sob as forças externas que condicionam seu comportamento? A imagem de Nhonhô persiste como relevo para a expressão figurativa de sua consciência pesada, ou como elemento externo, fantasma de uma posição de controle condicionador de sua individualidade? Sob esse aspecto, percebe-se que o sonho já apresenta semelhanças com o romance de Marcondes, desde sua temática lúgubre, reforçada no plano onírico pela cena de valsa em que Nhonhô a obriga a dançar num "giro de loucos", para, ao fim, levá-la a um "espaço (que) já não era sala, nem rua, nem sequer praça", mas "uma vasta planície, semelhante a um mar sem praias;" Genoveva "Quis gritar; mas sentiu na boca a mão fria do marido" que lhe fazia jurar, prometendo que não se casasse novamente.

O espaço plano da "vasta planície", nova paisagem do sonhar, evoca a continuidade não demarcável de um lugar indefinido, reforço à inescusabilidade da solicitação do marido falecido, ou à inescusabilidade da norma que estrutura a moldura imaginária, a qual centraliza na imagem do falecido Nhonhô a subordinação moral pelo casamento. Tal efeito, sob esse

aspecto, funciona como uma inversão da conhecida parábola "Diante da Lei", de Franz Kafka<sup>97</sup>: enquanto a entrada à porta da lei é negada ao "homem do campo", durante toda a sua vida, pelo porteiro da narrativa kafkiana, não obstante aquela mesma porta estivesse única e exclusivamente destinada à sua entrada à lei, Genoveva, em seu sonho, não encontra saída para fora da Lei moral inscrita em sua interioridade, não obstante esteja em uma planície contínua, sem externalidades ou internalidades para onde possa correr. Justamente, a indeterminação da prisão reforça, em um efeito que, pela via antitética, chega a mesma questão kafkiana, a arbitrariedade das demarcações da lei, sua indeterminação operativa que guarda um funcionamento nas sombras, o qual não permite que reconheçamos na lei de que maneira essa segue operando entre e pelos nossos corpos.

Outra focalização que nos parece significativa para compreendermos as inscrições de cenas que constituem o sonho de Genoveva diz respeito às mãos de Nhonhô, que guiam a jovem viúva durante a "valsa lúgubre" e impedem, mais a frente, os seus gritos. Por fim, enquanto Marcondes volta ao caixão, Genoveva vê "a mão do defunto, que lhe dizia adeus." A mão do cadáver parece corresponder à força simbólica de seu controle sobre a viúva, bem como nos remete à mão de autoridade do autor do romance *A bela do Sepulcro*.

Não por acaso, o sonho de Genoveva se subordina ao imaginário da ficção de Nhonhô - mais que isso, o romance do falecido marido parece corresponder, para Genoveva, à inscrição de seu desejo póstumo no que tange a conduta de sua viúva para a posteridade. Essa crença está arraigada, mais uma vez, na leitura do manuscrito como testamento, forma de sobrevivência da presença de seu autor. O espaço do sonho, de maneira semelhante à infraestrutura do delírio de Tito, em "O país das quimeras", se organiza a partir do livro que institui um imaginário de legibilidade sobre o mundo. Por trás disso, como na dupla operação da lei, a crença que concede ao manuscrito a possibilidade de leitura hermenêutica da vida também advém da crença na estrutura do Livro como organizador e revelador de um sentido teleológico para a vida de Genoveva. O romance de Marcondes assume a força simbólica do Livro religioso e do Livro da lei, condicionando-a a uma norma singular, ao mesmo tempo moral e passível de condenação caso essa seja infringida. Os passos de Genoveva como aquela que permanece viva - aquela que herda a falta não restituível de Nhonhô - são condicionados, modulados e, nesse

---

<sup>97</sup> Aproveito para agradecer ao professor Eduardo Sterzi, em cujo texto "Diante da lei - da gramática - da história" presente em seu recente livro *Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia*, retorna à parábola kafkiana e dela retira produtivas possibilidades para se pensar nas relações entre lei, política e a poética oswaldiana. Independentemente da especificidade do artigo, as ideias ali trabalhadas foram de grande contribuição para que relesse e reimaginasse a parábola de Kafka, o que, por sua vez, me permitiu reler e, igualmente, reimaginar esse e alguns outros contos de Machado.



sentido expandido, pautados e editados por quem já partiu, ou pelo resíduo espectral que apenas pega emprestado a imagem do morto, como forma de personalizar sua forças menos prontamente visíveis - referimo-nos aos condicionadores socioculturais e teológicos que incorporam a figura de autoridade que é o patriarca e, a partir daí, cristalizam as possibilidades para o comportamento esperado de uma viúva brasileira abastada da segunda metade do século XIX.

Um evento ocorrido entre Genoveva e Oliveira, anterior ao sonho, por sua vez, ilumina-se como alavanca catalisadora para a ameaça de Nhonhô, mas também como a potencial chave para a salvação da viúva. Durante a ida ao teatro, Oliveira revela que, quando criança, chegara a cogitar seguir o sacerdócio, mas logo desistira - a única condição para que o advogado acabasse num convento seria caso enviuvasse. À princípio, a viúva interpreta a fala de Oliveira como reprimenda por ela própria não ter se enclausurado em um convento; depois, percebe que o desejo de Oliveira também pode ser lido como a manifestação de suas crenças, coincidentes com a lógica do dedicado esposo romanesco de *A bela do Sepulcro* - que se subordina à ideia metafísica de amor, de eternidade e de compromisso eterno - condição favorável para que passe a enxergá-lo não apenas como pretendente, mas como substituto de Nhonhô.

De início, a reflexão de Genoveva sobre a afirmação de Oliveira parece ser o que desencadeia no nível consciente a possibilidade de substituição de quem pode ocupar a posição de seu marido, o que ocasiona, como "reação" interna, seu sonho castrador. O efeito do pesadelo retrai os passos da viúva, sem que saiba que Oliveira também age cuidadosamente, certificando-se que não dará passos em falso. Por trás dos interditos da trama, a fala de Oliveira sobre o convento, anteriormente catalisadora de fortes reações de Genoveva, é também a responsável por elaborar a possibilidade de libertação da viúva: não se trata, afinal, de abolir a Lei, mas de editá-la. Oliveira pode ocupar o lugar de Nhonhô, desde que cumpra com a norma romanesca amorosa com a qual Genoveva está comprometida.

Como inscrição sutil a esse movimento, é particularmente sugestivo que a confissão de Oliveira a sua pretendente se dê num momento em que "Genoveva abria as folhas de um romance francês que Oliveira lhe trouxera", espécie de rima com o encontro amoroso de Genoveva e Marcondes por intermédio da linha terna do romance que ambos teriam lido e os teria unido transcendentemente. A mediação para efetivação interlocutória que os legitimaria como amantes se realiza de maneira truncada: num repente, Oliveira expõe seus sentimentos e, escondida do outro lado do livro, Genoveva permanece com a cabeça baixa, enquanto corta as páginas coladas do romance. A tensão potencial do instante, não por acaso, se dá *entre* e pelo artefato simbólico do livro: a viúva ainda se sente aprisionada à demanda de Nhonhô, mas

sabe conscientemente que deseja Oliveira. Os olhos colados no romance, por um lado, lembram a Geneveva de seu compromisso enclausurado pela eternidade romanesca com o falecido marido - lembram-na da memória coletiva que a faz ver no livro, o Livro Sagrado e o Livro Penal. Por outro lado, exhibe outra obviedade: frente à repetição que a condiciona ao passado, inclui-se a diferença de que não se trata, afinal, do mesmo romance, e os sentidos do Livro também podem muito bem ser exercidos sobre novo compromisso. Por fim, o fato deste ser um presente de Oliveira encerra o gesto repetidor entre as duas narrativas amorosas -distantes no tempo, sobrepostas pela cena do encontro e da revelação do amor mediadas pelo livro - que inclui, ao que há de *imitatio*, uma diferença fundamental - quem agora ocupa a posição de amante.

Ainda que a resposta por parte de Geneveva demore a ser proferida, o esperado acontece: ela aceita a nova proposta de casamento e sonha uma segunda vez - dessa vez o pesadelo atinge níveis mais grotescos:

Não era a valsa do outro sonho, posto que, ao longe, na penumbra, via uns contornos cinzentos de vultos que andavam à roda. Viu, porém, o marido, a princípio severo, depois triste, perguntando-lhe como é que esquecera a promessa. Geneveva não respondeu nada; tinha a boca tapada por um carrasco, que era não menos que Oliveira.

— Responde, Geneveva!

— Ah! Ah!

— Tu esqueceste tudo. Estás condenada ao inferno!

Uma língua de fogo lambeu a parte do céu, que se conservava azul, porque todo o resto era um amontoado de nuvens carregadas de tempestade. Do meio delas saiu um vento furioso, que pegou da moça, do defunto marido e do noivo e os levou por uma estrada fora, estreita, lamacenta, cheia de cobras.

— O inferno! sim! o inferno!

E o carrasco tapava-lhe a boca, e ela mal podia gemer uns gritos abafados.

— Ah! ah!

Parou o vento, as cobras ergueram-se do chão e dispersaram-se no ar, entrando cada uma pelo céu dentro; algumas ficaram com a cauda de fora. Geneveva sentiu-se livre; desaparecera o carrasco, e o defunto esposo, de pé, pôs-lhe a mão na cabeça, e disse com voz profética:

— Morrerás se casares!

Novamente, o momento decisivo de decisão de Geneveva se dá no espaço do não-identificável, ou, até mais evidentemente no caso do segundo sonho, no espaço-limite estruturante de seu paradigma romanesco. A sentença do marido falecido sobre o nada parece configurar-se como a barreira final, ou o capítulo final de um livro que organizava a lei e a condição de possibilidade de sua existência até aquele ponto. O que se segue é a continuidade da lógica romanesca pela inscrição de um novo livro, com igual estrutura, mas com diferentes personagens e distinto final.

Dessa forma, a profecia de Nhonhô seria a versão "em ato de fala" coincidente com o final de *A bela do Sepulcro*. Em contraste, o fechamento do conto encerra abrupta e

ironicamente a reverberação de Nhonhô: a ex-viúva e agora noiva “casou e não morreu”. A pontualidade com que se descreve a não realização da profecia funciona como exibição da descontinuidade entre a nova vida de Genoveva e a estrutura romanesca que tivera fim em seu pesadelo final. O manuscrito de Marcondes domesticava e editava as possibilidades de sua esposa sob a lógica da estrutura romanesca, do eterno amor metafísico ao castigo lúgubre pela infração. Diferentemente de Benjamim, no entanto, Genoveva se liberta da herança do manuscrito póstumo, que edita aqueles que ficam, ao reconhecer a inescusabilidade da lei estruturante de seu mundo e, com isso, dar uma distinta volta sobre a própria lei, reeditando-a apenas no termo que tange a diferença essencial: a ocupação de Oliveira no lugar de Nhonhô.

Com a análise dupla dos contos, percebe-se que os sentidos de edição ganham escopo renovado como condicionadores de imaginários de mundo atravessados pela figura do livro e suas extensões, como o romance e o manuscrito. Os limites entre controle externo e autenticidade interna (no caso do diário de Fidélis) tornam-se pouco evidentes, ou mesmo dissolvem-se, indistinguíveis, à medida que não se torna possível reconhecer uma linha definidora entre matéria original e versão editada. A fronteira da imprecisão, no segundo caso, se dá na indistinção entre a perspectiva de mundo de Genoveva e a lei, invisível e interna, que se confunde temática e estruturalmente com o manuscrito romanesco que organiza o paradigma de seu mundo segundo as dimensões do romance. A viúva Genoveva, contudo, é a prova machadiana viva de que o controle da edição, seja externo ou internamente introjetado pela cultura e pela ideologia, não controla tudo: há algo que escapa e que pode, ainda que em vetores mínimos, editar a estrutura a que se está submetido, por meio da germinação de uma diferença de dentro da lacuna de suas estruturas rígidas (por exemplo, não desmontar a norma legitimadora do casamento eterno, mas trocar de marido, como no caso anterior). "O Dicionário", conto analisado a seguir, é exemplo dessa volta da dissidência sobre o controle: quando a edição organizadora das arbitrariedades do real se choca com sua própria limitação em definir e ocupar a legibilidade do mundo.

### **3.4 A definição absoluta e o dicionário de exceção**

Em "O Dicionário"<sup>98</sup>, lemos a síntese alegórica precisa, em Machado, sobre as arbitrariedades da lei e do poder: acompanhamos a breve trajetória de Bernardino/Bernardão, tanoeiro demagogo que agita a multidão para depor o rei que os governava, com o objetivo de

---

<sup>98</sup> Consultado em: <<https://machadodeassis.net/texto/o-dicionario/31816>> Data de acesso: 20 de novembro de 2022.

partilhar a soberania política com o povo, mas, "entrando no paço, vencedor e aclamado, viu que o trono só dava para uma pessoa, e cortou a dificuldade sentando-se em cima." Logo de início, o movimento do até então Bernardino parece-nos corresponder à constituição de uma legibilidade arbitrária.

Antes de sua tomada ao poder, o tanoeiro, a princípio, professava duas ideias, uma no plano "cosmográfico", a outra no âmbito político. A primeira correspondia a sua contribuição aos estudos sobre a descrição do Universo: para ele, nosso mundo corresponderia "a um imenso tonel de marmelada". A segunda, que já adiantamos, é a de que o trono pertence à multidão. A singularidade da primeira ideia ilumina a forma como a segunda se deu na prática: o princípio cosmológico de Bernardino corresponde a uma tentativa de subordinar a imagem definidora dos contornos do mundo à forma do tonel - o tanoeiro produz, desse modo, uma genealogia cosmogônica, de fundo similar à narrativa teológica, que naturaliza seu direito de soberania. Parece-nos sugestivo, portanto, que o termo utilizado pela narrativa para inscrever a ideia cósmica de Bernardão em um campo de estudos específico seja a "cosmografia", que, em seu sentido etimológico, busca descrever a natureza do Cosmos, ou, ainda, produzir uma "escrita" que dê conta de decifrar o Cosmos: lê-lo como se lê um livro.

Se o Universo tem seus contornos decifrados - e são coincidentes à forma do tonel - a mão do tanoeiro é aquela que, simbolicamente, detém o direito de controlar a escrita do mundo. Mais que apenas direito garantido, o tanoeiro tem a autoridade legitimada que o permite sentar-se em um trono pequeno demais para todos. É notável, nesse caso, o jogo de contiguidades entre a expansão do Cosmos, circunscrita à forma do tonel, e a circunscrição do trono, espaços cujos limites são justificados por, analogamente, pertencerem a quem tem o direito de os delimitar - quem pode escrever, ou reescrever o livro do mundo.

O decorrer do conto, até quase sua totalidade, corresponde às descrições das ações de Bernardino em se apropriar do espírito da Lei como instrumento de consolidação de seus interesses centralizadores: de início, o novo rei privilegia a classe dos tanoeiros para evitar quaisquer insatisfações desses com sua subida ao poder e altera o próprio nome para Bernardão, uma nomeação a altura da importância do cargo (e outro exemplo de *reescrita* como maneira de reimaginar a natureza do ser renomeado). Dentre seus primeiros gestos como déspota, talvez o mais sugestivo seja a genealogia que encomenda a "um grande doutor dessas matérias" - a um historiador - que lhe associasse como descendente de um suposto "general romano do século IV, Bernardus Tanoarius". Pela metáfora da adulteração familiar, exhibe-se a arbitrariedade da herança legitimadora do poder - genealogia tão falsa quanto a que concilia o tanoeiro à governança do tonel cósmico do mundo, ou, a rigor, tão falso quanto qualquer

genealogia que justifique a herança de algum poder, unidas por uma mesma raiz de fundo teológico por trás de toda forma de governança soberana centralizadora.

Outro aspecto que nos parece relevante diz respeito à figura do historiador, que, subordinado aos caprichos do monarca, vale-se da legitimidade de sua posição para inventar heranças nobres para Bernardão. A sua posição em contradição pode ser lida como um vislumbre da própria crise historiográfica e do lugar da história na leitura que decifra o mundo: subordinado à centralidade das forças externas, o historiador passa a ser aquele revela no passado um germe fictício que opacifica o presente, sobretudo como maneira de legitimar o mito do presente.

O "doutor" realiza essa arqueologia do contra (fingir descobrir, enquanto encobre mais subterraneamente a inteligibilidade da história) por criar, no passado, as chaves, antes de mais nada, simbólicas, que servem como analogias legitimadoras de uma quase profecia do futuro: inventar um "Bernardes Tanoarius" não apenas corresponde a inventar uma herança clássica a Bernardão, mas também a inventar um duplo seu em tempo longínquo, um fantasma do passado que, como espécie de presença reduplicadora do monarca, estende sua imagem de agora tal qual reflexo, revelação ou repetição daquele que já havia sido escrito como imagem de autoridade no livro da história - em suma, um falso retorno. Em alguma medida, o recurso do historiador exibido para os leitores é tanto a exposição do princípio hermenêutico característico da leitura alegórica religiosa, quanto a exposição da arbitrariedade por trás das movimentações causais e teleológicas que dão à história sua forma como o livro linear da humanidade. O problema da história, ou das formas da história, é questão relevante em Machado de Assis e procuramos pensar nela de maneira mais consequente ao fim do trabalho. Por hora, a breve cena do "grande doutor" explicita a chave do livro da história como construção, forma de edição a serviço de quem controla as formas sobre o real. Em resposta, o conto lança para a sua superfície o ridículo por trás da empreitada criadora do mito Tanuarius-Tanoeiro, explicitando, para isso, sua natureza de montagem, que não deixa de ser, por sua vez, a natureza do próprio conto-apólogo.

O próximo gesto de poder do déspota é instituir a obrigatoriedade da calvície, "natural ou por navalha", a todos os homens, decreto que vem acompanhado de uma justificativa política: a "unidade moral do Estado pedia a conformidade exterior das cabeças", enquanto o soberano "esconde", de maneira evidente a quem lê o seu espetáculo de bufão, a motivação particular da sua própria calvície ser a verdadeira justificativa operante. A descrição satírica do "ato de lei" explicita, a partir do hiperbólico, a extensão do tanoeiro não apenas como rei que se confunde com o Estado, mas como centro corporal cuja extensão subordinada corresponde

ao próprio corpo social. Logo, não há dissidências possíveis frente à lei cuja única norma corresponde à manutenção dos desejos centrais de um mesmo corpo - consequência do próprio desejo legitimador de Bernardão como substituto equivalente ao povo para ocupar o trono. O desejo desse mesmo corpo equivale ao desejo de seu centro, o soberano Bernardão, que se confunde, dessa forma, com o próprio Livro da Lei, impregna-se, via genealogia falsa, como Livro da História e, enfim, se estabelece como espécie de clausura que totaliza seu mundo como repetição de si - de maneira que a dissidência dos demais corpos, das singularidades que compõem o povo, recalca-se em nome de uma conformidade corporal, tal qual a excentricidade de cada cabeça masculina do reino.

É notável como as duas primeiras ideias professadas por Bernardão, antes mesmo de se tornar rei, correspondem às “leis reais”, ou seja, aos mecanismos em funcionamento para toda lei que o monarca institui: a primeira sendo a ficção cartográfica que delinea uma totalidade e a segunda, a lei de poder ao povo, com o qual o tanoeiro finge equivaler: as tentativas de conformidade, de modelação da matéria da história e do mundo reaparecem, como moldes constituídos por dispositivos de escrita que grafam, cortam e naturalizam o recorte do mundo tonel, ou a forma linear das genealogias históricas, ou, ainda mais radicalmente, os moldes físicos de seus subordinados - modelação que já se faz presente, antes de mais nada, na própria ficção de unidade por trás da ideia de povo - sendo, em todos os casos, postos direta ou indiretamente em atividade pela escrita da Lei. A metáfora esgarçada da materialidade do livro e da rasura que não se percebe na superfície do livro, constituindo para o papel ficções de legibilidade e de legitimidade, reaparece insistentemente nesse conto, que não deixa de ser uma caricatura ao poder soberano, mas também à burocracia como forma de legitimação do controle pelo poder moderno.

Posto isso, é curioso como “O Dicionário”, escrito em 1885, nos últimos anos da Monarquia, mas reeditado para compor a antologia “Páginas Recolhidas” em 1899, uma década após a instauração da primeira República, pode ser lido como narrativa alegórica atravessada pelas transformações e manutenções de práticas de poder: Bernardão ao mesmo tempo incorpora o arquétipo do soberano absoluto, ridicularizado como espécie de palhaço no poder, e, contudo, tem seu verdadeiro poder consolidado pelo uso arbitrário, mas oficializado, de decretos seguidos de justificativas que, a todo momento, procuram legitimar, pela via do papel legal - a qual se confunde também com a legitimidade mítica ou teológica - seus desmandos de controle.

Dessa maneira, O Livro da Lei e O Livro da História, bem como, veremos adiante, O Dicionário, são dispositivos fundamentais para manutenção de seus arbítrios por meio da

edição contínua e naturalizadora de sua imagem soberana. A sátira mais precisa por trás de Bernardão, assim, parece ser a que explicita a arbitrariedade absoluta por trás de um monarca não aparentemente absoluto - e que funciona para pensarmos tanto na Monarquia Constitucional do Segundo Reinado, quanto, talvez até mais assiduamente, na República Velha, que nunca se efetiva de fato e mantém - e, em certo sentido, acentua - a soberania da oligarquia nacional. Esse tempo difuso e poroso que é o processo de transição política do país, repleto de sobreposições e descontinuidades - diferentemente da ficção linear que O Livro de História de Bernardão busca legitimar - confunde-se com o próprio tempo-montagem do apólogo, que sobre põe a imagem do monarca, do oligarca e do poder da constituição em uma mesma ficção mítica.

Ainda que a presença explícita da figura do dicionário apareça apenas ao fim da narrativa, seu mecanismo de funcionamento está presente já por meio da relação entre poder e alfabeto, na passagem a seguir:

O uso dos óculos em todo o reino não se explica de outro modo, senão por uma oftalmia que afligiu a Bernardão, logo no segundo ano do reinado. A doença levou-lhe um olho, e foi aqui que se revelou a vocação poética de Bernardão, porque, tendo-lhe dito um dos seus dois ministros, chamado Alfa, que a perda de um olho o fazia igual a Aníbal - comparação que o lisonjeou muito -, o segundo ministro, Ômega, deu um passo adiante, e achou-o superior a Homero, que perdera ambos os olhos. Esta cortesia foi uma revelação; e como isto prende com o casamento, vamos ao casamento.

. A lei que subordina o alheio à sua forma é a mesma lei que permite inscrever a visão parcial de Bernardão - se quisermos, sua perspectiva míope - como elemento que torna míope a própria tradição em que é colocado: a dimensão que separa o soberano de Aníbal ou de Homero borra-se. A solicitação que a narrativa faz da imagem da escrita aqui ganha reforço semântico mais explícito: Bernardão tem como conselheiros Alfa e Ômega, isto é, a dupla de letras que metonimicamente corresponde ao alfabeto grego, ou, de maneira mais ampla, ao conjunto enclausurado de todas as letras clássicas, conjunto que não apenas organiza os nomes da tradição clássica de *Alfa* e seu Aníbal a *Ômega* e seu Homero, mas também escreve e inscreve todas as possibilidades de dentro de seu código fechado. A lei que Bernardão opera, via Alfa e Ômega, permite que o soberano se inclua entre Aníbal e Homero, ou seja, se grafie em determinada tradição legitimadora. A já evidente relação entre poder e escrita aqui se aproxima da materialidade de inscrição da letra, bem como de seu próprio código primeiro de lei.

Como consequência de sua aproximação à figura homérica, Bernardão passa a reconhecer em si uma "vocação poética": sua posição de poder lhe atribui a possibilidade de

*poiésis*, ou seja, de criação, ou produção, a mesma que já lhe conferia a possibilidade de reescrever seu nome, de escrever sua história e a de seus descendentes como narrativa épica ou mítica, de institucionalizar leis que criam ficções sobre o real, de instaurar, em si, a autoridade de se aproximar de Homero - em suma, atribui-se-lhe aquilo que, a rigor, Bernardão já usufruía, o poder da invenção pela palavra. Sua consumação, no entanto, é o que lhe dá a segurança de enfrentar o poeta - seu concorrente pela mão da bela Estrelada - em um concurso de madrigais: espaço onde o poder aparentemente totalizador do tanoeiro se chocará com as próprias limitações de seu instrumento legitimador, a linguagem.

Na primeira disputa pelo melhor madrigal, o jovem poeta leva a melhor. A partir daí, Bernardão se vale de seu poder soberano para invalidar o concurso; sucedem-se uma série de novos desafios pensados para que o rei ganhe vantagem na competição: a primeira ideia é a de que seja permitido, para composição dos madrigais, apenas o uso de palavras com mais de trezentos anos de idade, afinal, "nenhum dos concorrentes estudara os clássicos" - reativa-se a aparente integração de Bernardão à tradição, como garantia de vantagem do rei sobre o poeta - vantagem falseadora, uma vez que o anacronismo dos termos antigos concedia "singular graça aos versos" do pretendente favorito de Estrelada. Revoga-se novamente o concurso e uma nova regra é estabelecida: apenas se pode utilizar palavras da moda - e o jovem poeta novamente leva a melhor.

A progressiva reinscrição da regra do concurso como forma desavergonhada de favorecer o soberano corresponde à reiterada busca pela norma, não importando o quão arbitrária seja, que unifique e totalize as vontades do poder centralizador às dissidências que escapam do espírito modelador da lei. A estrutura organizadora que institui a definição das coisas do mundo pela linguagem corresponde à lógica do dicionário, que, não por acaso, entra na história como signo evidente na tentativa derradeira de Bernardão ganhar o concurso dos madrigais: seus ministros Alfa e Ômega, "designados pelos (seus) nomes para as cousas que respeitam à linguagem", pedem para que o monarca recolha todos os dicionários do reino e os "encarregue de compor um vocabulário novo, que lhe dará a vitória."

O dicionário é o livro da lei da linguagem por excelência: contém, em sua utopia inscrita, a tentativa desmedida de definir o mundo pela capacidade descritiva do código linguístico. Sua organização interna se vale da estratégia de classificação, ao recolocar a ordem das palavras às coisas, ao dar ao mundo a regra de uma lei, não obstante, em contínua transformação. Sua inoperância, interna em seu potencial, corresponde, portanto, à impossibilidade de definição definitiva. Dessa maneira, a redefinição incessante das regras que definiriam a disputa pelo melhor madrigal, a um passo, explicita o gesto recorrente de exceção



do soberano - que, por fim, se revela como regra operante - e a incapacidade da lei estratégica “dicionarizante” produzir uma definição precisa que não se choque com os interesses de poder. Em vista disso, o título original do conto, quando publicado, em 1885, como “Os Dicionários”, no plural, explicita, por meio da multiplicidade, a presença reincidente e, no limite, arbitrária de uma estrutura de dicionário que acompanha o gesto do soberano, ainda que, efetivamente, apenas um dicionário apareça na narrativa.

Essa mesma lógica classificadora, em constante rearranjo como forma de explicitar suas próprias arbitrariedades constitutivas, reaparece, em diferente escopo, n’*O Alienista*”. O intento de Simão Bacamarte em definir cientificamente uma definição para loucura é o que faz, submetido à lógica interna da pesquisa científica - que corresponde, de certo modo, à tentativa naturalista do século XIX de se constituir um Livro da ciência, definição irreduzível e precisa para natureza das coisas - progressivamente redefinir o princípio em comum daquilo que se constitui como dissidência. A Casa Verde, arquitetura impossível da clausura que definiria os limites da sanidade e da loucura, também funciona como estrutura arbitrária que não deixa de condicionar a vida de um corpo social desprotegido justamente porque tendo suas vidas legitimadas enquanto vivências a serem utilizadas como experimento e, por isso, desconectadas dos corpos outros, que convivem na pólis de Itaguaí. Nesse sentido, “*O Alienista*” se aproxima das discussões que permearam o século XX, no que tange a biopolítica de Foucault, repensada posteriormente por Agamben<sup>99</sup>: a Casa Verde se abriria como um campo de vidas nuas.

No entanto, a arbitrariedade da ciência não exclui o próprio Bacamarte de suas violências. Ao cabo, como bem observa Baptista<sup>100</sup>, é ao conservar a manutenção interna da lógica da ciência, que Bacamarte é levado a se considerar o único louco de Itaguaí. Se compararmos a natureza do poder de Bacamarte e de Bernardão, verificamos a diferença constitutiva entre ambos os casos. Enquanto Bernardão é o soberano absoluto e autoritário que declara a exceção, e, conseqüentemente, controla a arbitrariedade de suas leis para que essas condicionem aos seus desejos, o poder legitimado para Bacamarte, pelo contrário, não vem de si, mas de sua posição como autoridade que representa a autoridade da ciência. Isso quer dizer que o alienista está inserido no paradigma lógico científico tanto quanto os indivíduos que controla na Casa Verde e a arbitrariedade do poder da ciência é legítima para o próprio Bacamarte.

---

<sup>99</sup>AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III]*. Boitempo editorial, 2015.

<sup>100</sup> BAPTISTA, Abel Barros. O paradoxo do alienista (p.542). In: DE CASTRO ROCHA, João Cezar (Ed.). Machado de Assis: lido e relido. Editora da Unicamp, 2016.

Exemplificando a comparação, as definições cosmogônicas de ambos revelam algo do "axioma" do poder de cada um em suas similitudes e diferenças: a ideia cosmográfica de Bernardão de que o mundo se definiria como um "tonel de marmelada" e a afirmação de Bacamarte, logo no início da narrativa, de que Itaguaí é o seu universo, apresentam um sentido enclausurador em comum, a dizer, o de dar forma, desenhar um *eidos* a uma totalidade que, simultaneamente, encontra-se arbitrariamente delimitada. No caso do tanoeiro, a aproximação entre a imagem do mundo e sua profissão produz uma ficção legitimadora para sua ocupação soberana; no caso do alienista, sua definição, que, como aponta Baptista<sup>101</sup>, é uma "dupla restrição", "parte que despreza ou ignora o todo, o delírio da sinédoque", concede centralidade a Itaguaí, mas, ao fazê-lo, reconhece estar ali a centralidade de sua missão, isto é, levar a ciência à terra que venera. A limitação com a qual define o Universo, ainda que contribua para que Bacamarte passe a exercer autoridade em Itaguaí, também revela a visão parcial de quem, de dentro, enxerga os limites que lhes são permitidos enxergar. Se Bernardão é, ele próprio, o poder arbitrário que assume a lógica do dicionário, o alienista é apenas o dicionarista.

Quando os ministros do monarca tanoeiro, ao fim, compõem o novo dicionário, um "Dicionário de Babel, porque era realmente a confusão das letras", sem qualquer "locução (que) se parec(esse) com a do idioma falado", fica evidente sua constituição arbitrária, montada por determinados interesses, em suma, como livro editado, cuja ilegibilidade interna, contrária ao que se espera do livro organizador da língua, permite que enxerguemos diretamente, nessa imagem de dicionário de uma não língua, a relação entre a edição e sua força de opacidade enquanto dispositivo de controle. Curiosamente, no entanto, o título babélico escolhido para o novo dicionário evoca o caos desorganizador da nova língua do reino, enquanto, por sua vez, retoma a chave da tradição, dessa vez bíblica, como princípio originário de toda a linguagem: ocorre, nesse caso, uma curiosa simultaneidade que rasura ironicamente a função do dicionário pelo avesso (ao invés de organizar a língua, o novo dicionário a implode em caos) enquanto conserva os valores de um mito da tradição fundante, o princípio que desembocará em todas as línguas humanas, e, por conseguinte, em todos os dicionários. A performance inscrita na montagem do dicionário, a partir da escolha de seu nome, conserva algo de sua autoridade sagrada, uma sutil ornamentação editorial que garante ao "Dicionário de Babel" ser ainda dicionário.

---

<sup>101</sup> BAPTISTA, Abel Barros. O paradoxo do alienista (p.542). In: DE CASTRO ROCHA, João Cezar (Ed.). Machado de Assis: lido e relido. Editora da Unicamp, 2016.

Apesar das tentativas engenhosas, como era de se esperar, mais uma vez, o poeta consegue compor os melhores madrigais, dessa vez na língua babélica, e Bernardão, frustrado, aceita a derrota e se refugia por dias na Biblioteca de seu reino, onde se depara com o poema satírico de Pedro António Correia Garção, cujos versos encerram, com a chave da técnica literária, o conto e a sua discussão:

Parece que a última cousa que leu foi uma sátira do poeta Garção, e especialmente estes versos, que pareciam feitos de encomenda:

O raro Apeles,  
Rubens e Rafael, inimitáveis  
Não se fizeram pela cor das tintas;  
A mistura elegante os fez eternos.

A derrota do rei pelo poeta no domínio da palavra ressalta a questão de fundo que nos interessa para o trabalho, além, evidentemente, do óbvio, a dizer, a de que o triunfo do artista sobre a língua se dá por este melhor conhecer o terreno onde a força soberana do rei não impera: o que está em jogo, também, é que o controle e o poder do soberano tanoeiro atribuía-se pela institucionalização da linguagem e da escrita como legitimadora de suas ficções-leis. De frente para o poeta, contudo, a arbitrariedade de seu poder de *poiésis*, quando instituído apenas sobre o domínio da poesia, revela-se tão somente mais um artifício entre a simultaneidade de artifícios que as ficções, produtos da linguagem, possibilitam nesse infinito não governável.

Desse modo, o pretendente favorito de Estrelada, assim como os eternos pintores de que fala Garção, menos que tentar instituir atos de criação (ou seja, gestos de autoridade sobre a norma da língua, como fez Bernardão), soube misturar suas possibilidades, recortá-las e reintegrá-las, por reconhecer que essas compunham uma mesma superfície em comum sobre a matéria-prima da linguagem: dessa forma, como na primeira alteração institucional feita por Bernardão ao concurso, referente ao uso restrito de palavras com mais de trezentos anos, o poeta compôs seus madrigais utilizando a seu favor a estranheza arcaizante que as palavras possíveis, disponíveis para a disputa, traziam como história de sentido. Se o resultado de seu madrigal foi positivo, uma vez que "as locuções antigas davam singular graça aos versos", esse efeito se dá porque o poeta, mesmo não dominando o paradigma clássico, ou talvez justamente por não dominá-lo, inscreveu distinta tensão poética no espaço *entre* as articulações das formulações arcaicas e as suas próprias: essa consciência sobre a materialidade da língua atribuiu à sua produção a "singularidade" e a "graça"<sup>102</sup> da performance anacrônica reimaginada.

---

<sup>102</sup> Vale frisar que a tradição religiosa cristã, sobretudo nas epístolas de Paulo e no Novo Testamento, estabelece uma interessante contraposição entre Lei e Graça: "Porque a Lei foi dada por meio de Moisés; a Graça e a verdade

Quanto ao desafio derradeiro em compor novo madrigal partindo da recém-institucionalizada língua babélica, a língua que explicita o que há de arbitrário na representação da própria linguagem - "Os farsolas cumprimentavam-se na rua pela novas locuções: diziam, por exemplo, em vez de: Bom dia, como passou? - Pflerrgpxx, rough, aa?" - a receita para a vitória do poeta fica ainda mais sugestiva. Se a opacidade do código ganha relevo e se sobrepõe ao sentido, o seu trabalho poético consistiu em se valer das regras composicionais esperadas para o madrigal, adaptando-as para o que havia de materialidade sonora aos significantes arbitrariamente distribuídos sobre a superfície do papel do dicionário. A volta por cima do poeta, a despeito das condições desfavoráveis de disputa, exemplifica a força "inoperosa" da poética sobre a lei, isto é, a capacidade da produção poética, restringindo-se às delimitações da lei que lhe foram impostas (políticas, legislativas, linguísticas), produzir pequenas aberturas de diferença que escapem ao controle, retirando a efetividade operacional da lei e a substituindo pela possibilidade que abre suas significações: há, por isso, uma curiosa aproximação entre as saídas encontradas pelo poeta e por Genoveva, em "Um sonho e outro sonho", para seus respectivos impasses. Outra contraposição curiosa se dá entre a autoridade da Lei, que se confunde com a autoria do Soberano, e a autoria do poeta a partir da autoridade da Lei: a capacidade de invenção do poeta se dá mais como capacidade de produção, que, longe de criar ou instituir princípios, vale-se da simultaneidade de possibilidades da língua - reinvenção do passado, composição do presente, produção sobre a materialidade significativa - a depender do que lhe impuserem. Exibe-se, enfim, a condição radicalmente material da autoria moderna, que é, em alguma medida, sempre o encontro tenso, que possibilita uma "retradução" ou "reedição" inventiva das possibilidades múltiplas - e em crise - com a tradição.

A dupla lição dada a Bernardão, por sua vez, também está no gesto deste recolher-se à biblioteca, o lugar da recolha dos livros por excelência. A imagem do monarca que se põe a refletir de dentro da instituição simbólica do saber preservado - o ideal da biblioteca conserva a possibilidade da enciclopédia e do museu - sugere a procura pelo espaço intervalar que sua autoria/autoridade não alcança e controla. É quando encontra os versos citados de Garção, a última coisa que lê nesse espaço de oito dias de reflexão, que a resposta se esclarece. O esclarecimento se dá pelos versos responderem, para ele, o resultado de sua derrota para o poeta, como já discutimos, mas também porque tal resposta se materializa pela própria maneira como esse esclarecimento chega às mãos de Bernardão: a sensação de encontrar, dentro das

---

vieram por Jesus Cristo" João 1.17. Se a Lei é punitiva e controladora, a graça, a boa nova redentora, não apaga a lei, mas ajuda a reescrevê-la: é o estado de graça que escapa à forma da lei sem contradizê-la.

infinitas possibilidades de resposta que a biblioteca pode conter em tantos livros, aquela que parece ser feita sobre "encomenda" para ele, corresponde à manifestação desse diálogo contingente de endereçamento anacrônico, em que uma voz da tradição, deslocada e reapropriada de seu lugar histórico, pode responder ao soberano naquele momento. Trata-se de um encontro, vale frisar, não mediado pelo controle ou pela autoridade do monarca, mas pela coincidência - pelo extravio - que permite encontros de distintos produtos históricos postos em diálogo - em especial, no espaço temporalmente distinto da biblioteca- como simultaneidades produtoras de ressignificações.

Essa dupla e irônica moral inscreve-se composicionalmente no próprio encerramento do conto, em que se cita de maneira direta os versos de Garção, retirados do livro que Bernardão lê na biblioteca. Reproduz-se, dessa maneira, a inserção desses "versos alheios" pela via da montagem, a qual rearticula um trecho de uma poética específica, oriunda de uma autoria real, originalmente inserida em uma historicidade distante e em um livro alheio, de modo a ressignificar esse "material estrangeiro" como elemento possível para compor o apólogo e dialogar com Bernardão e com o leitor.

A antologia em que encontramos o conto, *Páginas Recolhidas*, por fim, reforça a lição interna dos versos apropriados, e, se pensarmos mais detidamente, tensiona com a própria narrativa: o seu título explicita o gesto, sempre algo arbitrário, da recolha, em contraposição à ficção de neutralidade do dicionário, ao mesmo tempo em que solicita a explicitação dessa mesma recolha (ainda mais evidente por se tratar de um livro de contos), destacando o caráter da montagem ao final da narrativa em específico e da sua própria constituição alegórica como um todo, enquanto montagem ficcional em si mesma. A um só tempo, a defesa pela apropriação e pela montagem - a superioridade da mistura à criação na composição - ensina a Bernardão enquanto exhibe para o leitor a potencialidade daquilo que escapa, mesmo que parcialmente, dos limites da lei, do espírito da letra, ou das páginas do dicionário.

#### **4. Edição e diferença - montagem e recriação às margens do livro**

Valendo-se do gancho deixado pela última análise do capítulo anterior, esta parte final da dissertação apresenta uma análise menos detalhada - abertura prenunciada para uma continuação futura deste trabalho em progresso - em que incidimos nossa atenção para a dimensão apropriadora da técnica explícita da edição para composição ficcional. Como esperamos ter ficado evidente no decorrer dessas investigações, a tensão dialética entre exposição do controle do dispositivo de edição e sua apropriação "produtiva" não são polos

verdadeiramente separáveis, de modo que dividimos a análise dos contos entre terceiro e quarto capítulos apenas como forma de pensarmos mais detidamente nas incidências maiores ou menores dessas condições, sempre de alguma forma sobrepostas. Isso posto, destacamos, nessa parte derradeira, a relação produtiva que há entre a técnica ficcional da edição e a composição dos ditos contos alegóricos de Machado de Assis.

Como nos lembra Hansen<sup>103</sup>, a alegoria (do grego antigo, *allós* + *agourein* = falar por outro), recurso retórico-estilístico subordinado à noção de *tropos*, constitui-se como a "modalidade da elocução" de se dizer *b* quando se quer dizer *a*: em outras palavras, trata-se do funcionamento retórico próprio da metáfora, ou da comparação, por meio da aproximação ou da oposição via transposição entre elemento presente e ausente. A especificidade, no caso da alegoria e no sentido que tratamos, é a de que o referido recurso metafórico se dá de maneira estendida e contínua, a partir do encadeamento de diversos elementos que pressupõem um constante salto interpretativo de leitura - o "salto contínuo" descrito por Hansen - substituindo, aludindo ou produzindo enigmas sob a superfície do discurso retórico poético.

Vale destacar, muito simplificada, três dos momentos históricos, descritos pelo pesquisador brasileiro, em que o conceito da alegoria ganha distintos contornos e, como consequência, específicas formulações práticas: a "alegoria retórica da Antiguidade greco-latina", em que o referido recurso textual restringe-se à noção de ornamento que encadeia em sua totalidade a "tradução figurada de um sentido próprio"; a "alegoria da hermenêutica medieval", "que sob a letra da *Escritura* revelava a voz do Autor das coisas" (p.140), ou seja, recurso reconhecido como conjunto de sinais perceptíveis nas Escrituras, cujo Autor, Deus, permite a lermos e enxergarmos suas reincidências como dispositivo que tornava legível e interpretável as revelações contidas nas Escrituras; e, enfim, a alegoria que se institui nas artes dos humanistas do final do século XV, em especial a partir da leitura de textos gregos e latinos feita pela intelectualidade florentina do período, a qual restabelece a forma alegórica como prova de competência do engenho artístico, "dispositivo de invenção", aberta para implicação de um sentido inefável, não específico ou subordinado como prova da criação divina.

Quando se pensa em alegoria, sobretudo entre os séculos XIX e XX, é importante frisar que a prática retórica, designada pela tradição florentina moderna como referência de engenhosidade para o processo de invenção artística, perde espaço na literatura romântica novecentista, em especial, a partir da crítica de Goethe e Schelling, que, como indica Hansen,

---

<sup>103</sup> HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 1986.

simplificam a multiplicidade de práticas alegóricas do passado "à alegoria", ou seja, a uma ideia singular e limitada do recurso, a qual seria, segundo a perspectiva romântica e classicista, inferior ao símbolo, recurso que, por sua vez, teria como valor potencial a capacidade de apontar para a universalidade. Ou seja, por sua pretensa capacidade do símbolo funcionar como "espécie de paradigma ou classe da qual ele é o único elemento, [...] sua significação é sempre imediata; em sua particularidade, ele contém ou expressa o geral. Por exemplo, a cruz e o Cristianismo" (Idem,p.15). A discussão, desse modo, inscreve-se, também, no terreno da arbitrariedade, em que a concentração universal do ponto particular do símbolo carregaria, nesses termos, algo como uma identificação motivada entre significante e sentido, reforço à ideia de perenidade e imutabilidade que, no limite, revela suas raízes idealistas teológicas como procura do signo não arbitrário, aquilo que Walter Benjamin chama de *nome* anterior à queda profanadora da linguagem adâmica.<sup>104</sup>

Por sua vez, Benjamin reabilita a alegoria para o século XX, ao compreender em sua autoexposição de artifício o valor do arbitrário em toda obra de arte produzida pelo valor de mercado industrial, tal qual explica Lauro Junkes: "depreende-se que a alegoria busca seu sentido no mundo histórico, após separar-se natureza e linguagem, tendo emudecido a natureza e necessitando o homem atribui-lhe sentido" (1994,p. 04). A alegoria benjaminiana, portanto, ilumina dialeticamente as mãos do alegorista e os olhos da recepção: a subjetividade torna-se aspecto fundamental para se compreender na prática alegórica a reorganização de elementos descontextualizados de seus lugares de tradição e realocados de acordo com a sensibilidade do alegorista, profundamente pessoal, mas, uma vez rearticulada a um novo contexto, dependente da recepção desse novo público, circunscritos pragmaticamente ao alegorista em um tempo histórico distinto. Justamente por isso, a alegoria moderna solicita radicalmente a sua arbitrariedade constitutiva, como aponta Gagnebin:

A alegoria não visa um sentido pleno e eterno, mas evidencia a ilusão das figurações históricas de ordem e de paz, corroídas pelo desejo de poder e pela voracidade. Assim, a alegoria denuncia a pretensão de uma totalidade de sentido e constrói significações provisórias, cruéis ou jubilosas, que vão se tecendo e destecendo segundo o ritmo de sua desagregação.<sup>105</sup>

A alegoria benjaminiana possibilita uma nova leitura sobre a história, em oposição, como indica Ana Amélia da Silva (2010), à "ideologia do 'progresso na história', como 'marcha' inelutável num tempo 'vazio, homogêneo e linear'", uma leitura e uma prática historiográfica

<sup>104</sup> JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. Anuário de literatura, n. 2, p. 125, 1994.

<sup>105</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Da "desterritorialização". Revista Limiar, v. 8, n. 15, 2021, p.92.

materialista que se vale, por sua vez, d"as cesuras, interrupções e rupturas configura(ndo) momentos em que 'o materialista histórico rompe com a 'imagem eterna do passado'" (p. 414), mas, antes, apontando para uma *agoridade*, na qual o passado torna-se presente e atual graças a imagem que o traduz. A alegoria, enfim, recebe sobrevida conceptual, quando rearticulada por Benjamin à lógica de montagem, ou seja, quando o recurso alegórico é inscrito à sensibilidade da produção sobre a materialidade imanente, passível de ser ressignificada e comunicar distintos sentidos diante das ruínas do passado e de sua memória cultural.

Uma vez levantadas algumas das questões pertinentes à alegoria, em sentido amplo, pensemos, brevemente, na maneira como podemos ler os contos alegóricos machadianos. Para melhor elucidarmos essa perspectiva, antes, atentemo-nos às palavras de Marcelo Diego, que formula uma interessante síntese sobre o que seria o recurso alegórico em Machado:

Chamando para si outros registros e outras vozes, Machado adensa sua escrita e se permite transitar em realidades que são exclusivamente ficcionais: solidificando os pactos de veracidade, penetra em inextricáveis matizes do fantástico; pastichando narrativas inaugurais, instaura uma temporalidade que se sobrepõe ao tempo; relendo o cânone, inscreve-se nele.<sup>106</sup>

A partir dessa introdução, destacamos os aspectos centrais no que tange os contos alegóricos de Machado: a intertextualidade, o cânone e a temporalidade. Ao nosso ver, é especialmente na maneira como esse tríptico se resolve e aponta para consequências na forma ficcional de Machado que a aproximação com a montagem alegórica benjaminiana parece possível, ainda que precise ser pensada cuidadosamente. Essa relação se dá na medida em que esses três aspectos fundantes subordinam-se a outro aspecto, mais amplo e determinante em sua ficção: a solicitação à materialidade.

A edição, como recurso material que explicita os dispositivos de construção de ficções de legitimidade sobre o papel, ou que opacifica suas violências, é também o recurso que possibilita a montagem e a reapropriação: a explicitação da pré-história do livro, do impresso, ou de qualquer outro documento produzido por técnicas de opacidade, desarticula os sentidos teleológicos do *tropos* do livro, em seu sentido abrangente (no sentido de que jornal é o livro do mundo no século XIX, por exemplo), iluminando-o em sua mais radical materialidade, como amontoado de papéis que circulam, sobrevivem e são continuamente lidos e relidos, apropriados e derivados, assumindo uma posição que é sempre mais que sua historicidade, mas é sempre significativamente faltante, incompleta. A vivência longa de Machado com o mundo

---

<sup>106</sup> Disponível em <<https://machadodeassis.net/texto/papeis-avulsos/27340>> data de acesso: 29 de novembro de 2022.



dos papéis, nos seus mais diferentes espaços, da sua opacidade burocrática e contratual à possibilidade imaginativa e literária, parece ter dado ao autor consciência e sofisticação em reconhecer na literatura seu caráter de documento.

Com isso, não nos referimos à oficialidade ou ao valor histórico testemunhal do literário (posto que esse evidentemente o tenha), mas à condição de todo papel, literário ou não, restringir-se à sua natureza de opacidade, de indeterminação e de distância ao fato, mas também, por isso mesmo, abrir-se para a hesitação: parafraseando Jean-Luc Nancy, o documento nunca coincide consigo próprio<sup>107</sup>. É a partir dessa condição que reconhecemos o elo mais produtivo entre a narrativa alegórica machadiana e as ideias de Benjamin - na exposição do documento literário, tal qual qualquer outro, como documento de barbárie, fruto e causa de violências, arbitrariedades, conflitos e contingências, sem, por isso, perder sua capacidade de apontar para si como diferença que expõe tais arbitrariedades, e, conseqüentemente, abrir reflexões sobre história, cultura e literatura. É justamente a condição radical do papel que possibilita a reapropriação, a versão, a edição a contrapelo dos documentos de violência valendo-se de seus dispositivos de violência.

Retomando o tríptico fundamental da alegoria machadiana, é a partir do reconhecimento da radicalidade material absoluta do cânone, ou seja, a partir da profanação da tradição e da revelação de sua condição de papel, que a intertextualidade, ou melhor, a reapropriação toma corpo: é quando textos alheios, da forma shakespeariana às narrativas bíblicas, podem ser apropriados, recortados e reimaginados em favor da forma machadiana. A edição, em seu duplo gesto dialético de produção e barbárie, é a forma que rasura e reinventa a possibilidade das margens dos livros. A intertextualidade, em Machado, é, antes, intercâmbio tenso de montagem e rearticulação entre distintas tradições, obras, materialidades e historicidades, de maneira a, simultaneamente, desarticulá-la - como demonstramos nos casos anteriores com *O Hissope*, por exemplo - e, simultaneamente reinventá-la. Por isso, Machado não nos parece realizar intertextualidade como espécie de diálogo com a abstração de textos alheios, mas, antes de mais nada, com seus papéis, com as leituras que os sujeitos fazem desses papéis, em suma, com um aproveitamento material de apropriação do alheio que passa, enquanto dispositivo de leitura ou como figuração de um capítulo faltante (como no caso de “O Segredo do Bonzo”) pela edição, ou, de maneira mais ampla, pelo dispositivo de montagem,

---

<sup>107</sup> "A poesia é, por essência, mais e outra coisa que a própria poesia. Ou ainda: a própria poesia pode muito bem ser encontrada ali onde sequer há poesia. Ela pode até mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não coincidência, essa impropriedade substancial, seja o que faz propriamente a poesia" (Nancy, 2013, p.416-417)

oriundo, por sua vez, da transdução entre a prática material do papel e suas derivações metafóricas que acarretam em temas e procedimentos ficcionais. A tensão entre a recolha solicitadora do cânone e sua desarticulação não deixa de ser atravessada, ainda que sutilmente, por uma questão política de, no limite, complexificar a tradição cultural de colonização e modelação do território imaginativo nacional, ao mesmo tempo reforçando, pela apropriação, a continuidade da tradição e produzindo rupturas que desestabilizam a arquitetura eurocêntrica que estipula uma universalidade ao Centro e lê no localismo as margens da cultura nacional.

Dando sequência, como bem explora Eduardo Sterzi, em diálogo com Derrida, ao se referir “a dupla perspectiva que acaba por ser também aquela de todo intelectual ou, mais exatamente, de todo escritor que se criou em situação colonial ou mesmo pós-colonial”, tal qual é o caso de Machado, há sempre por parte desses autores a condição de se estar “condenado [...] a proferir ou grafar sempre uma palavra dúplice, que é ao mesmo tempo trabalho da conquista e arte da contraconquista, que é ao mesmo tempo lei e rebelião, pedagogia a serviço da metrópole ou da nação e poesia a serviço dos “povos”<sup>108</sup>. Ao produzir uma versão do “Sermão da Montanha”, mas, dessa vez, proferida pelo Diabo, do alto do Corcovado, como ocorre na crônica “O Sermão do Diabo”, ou ao se valer da tragédia shakespeariana para narrar a tragédia suburbana de Dom Casmurro, menos que legitimar o local com o universal, nos parece que Machado coloca em jogo o duplo gesto de recolha e torção do cânone, para, no limite, tensionar a própria condição de margem, e, com isso, indiferenciar a macro da micro história, reconhecendo na pretensa universalidade - no fundo, transcendental - da tradição um conjunto material de particularidades, assim como na particularidade do nacional a possibilidade de se comunicar para além das margens da nação.

Entre o cânone e a intertextualidade, entre a narrativa machadiana que, como bem o sabemos, está diretamente envolvida com seu presente histórico, e os fantasmas da tradição, o conto alegórico encontra-se em um tempo distinto, em suspensão, comumente relacionado à temporalidade mítica da Bíblia ou da mitologia pagã. Sem que isso deixe de ser verdade, parece-nos que o tempo alegórico de Machado é resultado da sobreposição, ou da lógica da edição expandida para a montagem temporal: desse modo, o duplo gesto de apontar para o tempo mítico e para o Brasil do XIX tem a ver com a ficção apontar, ao fundo, para a íntima convivência de sobreposições entre distintas temporalidades no presente histórico do Brasil da época. Quanto a esse último aspecto, viemos desenvolvendo a hipótese (apenas esboçada, ainda

---

<sup>108</sup> STERZI, Eduardo. *Diante da lei - da gramática - da história*. p.34. In: Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia. Editora Intrínseca, 2022.

em progresso), já brevemente exemplificada na análise d’"O Dicionário", de que a sensibilidade sobre esse tempo difuso na ficção machadiana, sobretudo na ficção alegórica, corresponde à percepção do autor em reconhecer a ficção por trás da ideia de avanço na história pretensamente evolutiva do país.

Logo, o passado violento da história do Brasil, a despeito de suas mudanças políticas ou constitucionais, não cessa de continuar acontecendo nesse tempo poroso, em que República se confunde com Oligarquia, em que escravização e abolição convivem simultaneamente, em que, enfim, a linearidade teleológica da história cai por terra. Por outro lado, as vivências múltiplas não alinhadas necessariamente ao controle imaginário e ideológico da dominação hegemônica, dissidências culturais - e, por que não, temporais - também convivem e interagem, de dentro do mesmo território nacional, com a cultura dominante, ou oficial, sem que se condicionem tão somente aos modelos sociais e culturais ocidentais moduladores da experiência nacional.<sup>109</sup>

A temporalidade machadiana, por sua vez, apresenta importante assimetria em relação à forma como a alegoria benjaminiana costuma ser lida e apropriada no decorrer do século XX, especialmente pelo pensamento vanguardista: a montagem como forma de ruptura com o passado, invenção que aponta para o futuro técnico-político da arte. Essa força de futuro da vanguarda, sua manifestação como discurso retórico que pretende escrever o acontecimento do que virá a ser, funciona de maneira distinta à temporalidade circunscrita pela ficção machadiana.

Isso se dá porque, no limite, o gesto machadiano da edição não corresponde a uma mesma práxis política, ou não responde a um horizonte de expectativas que enxergue no futuro

---

<sup>109</sup> Como argumenta Tavolaro (2021), a respeito da leitura sociológica atenta à multiplicidade temporal da história do Brasil, em oposição ao paradigma do "descompasso", leitura hegemônica sobre o desenvolvimento social e histórico do nacional: "Ao fim e ao cabo, essas ideias nos encorajam a reexaminar, sob nova luz, o sentimento de descompasso difuso nos retratos do Brasil [...]. É certo que ao imputar ao país uma condição tardia e reflexa, à primeira vista, as obras em tela parecem apenas atestar a valência epistemológica daquela concepção hegemônica: às decalagens, desacertos e incongruências da vida social brasileira se contraporia o tempo homogêneo, linear e progressivo de cenários modelares. Todavia, tão logo apreciados em diálogo com formulações críticas ao imaginário sociológico, esses mesmos retratos insinuam um registro analítico alternativo. Uma vez dissolvida a autossuficiência histórica das ditas sociedades "centrais" em favor de uma concepção relacional da experiência moderna (de acordo com a qual contextos modelares e não modelares seriam cooriginários e corresponsáveis pela modernidade); admitida a pertinácia hodierna de referências cognitivas e de padrões ético-morais e estéticos erigidos em circunstâncias e momentos históricos variados; e, por fim, assentida a coexistência contemporânea de uma pluralidade de conotações e ordenamentos do tempo (com suas lógicas, cadências, continuidades, interrupções, conflitos e subversões próprios), o arranjo temporal subjacente às interpretações do Brasil [...] assume outro estatuto conceitual: em vez de exclusiva ao país e a contextos congêneres, tal concepção heterogênea, compósita e sinuosa do tempo parece melhor condizer com a densidade da trama social contemporânea e com as incongruências e assimetrias inerentes à(s) sua(s) temporalidade(s). Nesse, como em outros aspectos, as alardeadas assincronias brasileiras abrem caminhos auspiciosos para uma crítica epistemológica do imaginário da modernidade." (p.1075-1076)

a possibilidade de superação do passado e da tradição. Em alguma medida, porque o passado, recalado ou retificado nas camadas do presente, permanece e se manifesta nas descontinuidades da história - e, novamente, a especificidade nacional e a permanência escravagista no cotidiano republicano em que Machado vivia são exemplos visíveis para a sustentação dessa hipótese - mas também porque todas as possibilidades de desconstrução das margens do livro, são, a rigor, alargamentos circunscritos à estrutura do livro: levá-lo além continua sendo imaginá-lo, mas não superá-lo. Dessa maneira, a tradição do cânone é reapropriada e “reimaginada”: abrem-se para um novo sentido, ou, se quisermos, para uma nova edição, que, por sua vez, estimula a multiplicidade do livro, tensionando sua clausura e autoridade -e, nesse sentido, o procedimento é profundamente político - mas pela via do alargamento das margens da ficção nacional, como discutiremos nas conclusões deste trabalho. Como exemplo evidente dessa solicitação que reabre o livro, atentemo-nos para os títulos de antologias de contos organizadas por Machado em vida, onde se encontra os principais contos alegóricos do autor: *Papéis Avulsos*, *Páginas Recolhidas*, *Várias Histórias*, *Histórias Sem Data* e *Relíquias da Casa Velha*.

Os dois primeiros títulos, já citados no decorrer da dissertação, explicitam a materialidade imanente do livro-objeto, bem como a unidade fundamental do livro que exhibe sua condição de opacidade e apropriação, o papel: suas adjetivações nos nomes das antologias expõem, por um lado, a contingência do material (papéis *avulsos*) e, por outro lado, a técnica de montagem que organiza o livro e o concede sentido (páginas *recolhidas*). Entre o avulso e a recolha, podemos ler uma tensão contaminadora que aponta, no limite, para um mesmo aspecto: há, sempre, algo de arbitrário na decisão que se pressupõe avulsa, assim como há algo de contingente naquilo que se procura recolher, e, por conseguinte, preservar. O que fica da história dos livros, entre a tentativa de controle e de resguardo, e o que é possível preservar, resume-se essencialmente a um conjunto (maior ou menor) de papéis. A tensão entre o que é avulso e o que é recolhido, entre o que não corresponde ao pensamento prévio da organização e o que corresponde, reforça a tensão dialética do documento como objeto opaco, fruto de uma pré-história de intenções e conflitos que lhe conferem sentidos específicos, sem que, ao mesmo tempo, esses sentidos e valores coincidam absolutamente com os sentidos e valores dele apreendidos. Retoma, dessa forma, a própria tensão dialética do gesto editorial como controle que condiciona e produção inventiva que reabre o livro à possibilidade renovada de leitura.

A materialidade radical do papel, exposta nas duas reuniões de contos, dialoga com a última antologia organizada por Machado em vida, *Relíquias da Casa Velha*. Este segundo título, sugestivamente, figura a imagem de artefatos variados no interior de uma antiga

habitação - referência ao hibridismo dos textos inseridos na coletânea - reminiscências de um passado preservado pelas relíquias expostas como em uma galeria, cuja coesão interna, opaca à primeira vista, encontra como ponto em comum para a miscelânea de textos (que convivem dentro da “mesma casa”) sua condição enquanto páginas, arquivos de papéis que ganham sobrevida ao serem ressignificados em uma montagem que os une e os “recontextualiza”. Com isso, a montagem da antologia figura uma distinta performance que renova os sentidos dos textos, mas evidentemente explicita as marcas do passado contidas na imagem da relíquia e na representação de arquivo.

Entre *Papéis Avulsos* e *Relíquias da Casa Velha*, temos dois títulos menos declaradamente atrelados à exposição material das articulações do livro: *Histórias sem data* e *Várias Histórias*. Essa segunda dupla parece dialogar, contudo, a outro aspecto da solicitação material de Machado, e, conseqüentemente, com a forma moderna - a fragmentação e a sobreposição temporal. No segundo caso, o título da antologia aponta para a quantidade de narrativas que compõem o volume, fator que parece ser significativo pela sugestão do número expressivo, mesmo que impreciso, de histórias ali contidas. Como nos diz a Advertência de sua primeira edição, assinada por M.de.A., o número de contos presentes na antologia, talvez excessivo para alguns, serve como modo de "passar o tempo", baseando sua justificativa em uma citação de Diderot: "Mon ami, faisons toujours des contes...Le temps se passe, et le conte de la vie s'achève sans qu'on s'en aperçoive" (Meu amigo, façamos sempre os contos... O tempo passa, e o conto da vida acaba sem que percebamos).

Se atentarmos para a citação, há outra maneira, menos óbvia, de interpretá-la: é a de que o encadeamento de breves histórias, quando contadas ou lidas, não apenas possibilitam distração suficiente para a passagem do tempo; o "fazer contos" escreve, pelo encadeamento narrativo, o próprio "conto da vida" - vida inseparável da narrativa, ou, melhor dizendo, constituída de narrativas, organizada pela sequência múltipla de breves histórias, fragmentos não lineares, mas, ainda assim, ininterruptos, que contornam a estrutura do livro da vida. Ao fim da Advertência, o elogio ao conto em detrimento do romance - "quando ambos são medíocres" - escolha concedida pela vantagem do conto ser curto, consiste no fato dessa brevidade constitutiva do conto preencher o espaço do livro com múltiplas histórias. Levando em conta o título da antologia, a contraposição parece se dar não exatamente entre o conto e o romance, mas entre o livro de contos e o livro-romance: no primeiro caso, sua condição evidente de montagem e fragmentação explicita a natureza do livro, enquanto o romance constitui-se por uma legibilidade que tende a se figurar como superfície linear e encadeada, de

maneira que sua montagem, diferentemente dos próprios romances machadianos, não é comumente explicitada.

*Histórias sem data*, por fim, também guarda uma curiosa chave interpretativa em sua Advertência: dentre os contos recolhidos, dois não apresentam data efetivamente, enquanto os demais podem ser justificados, segundo argumentação de M.de.A, por definir "estas páginas como tratando, em substância, de cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia", o que equivale a dizer que, como aponta Marcelo Diego, a partir desses contos, nos deparamos com uma "temporalidade que se sobrepõe ao tempo" - a temporalidade de "A Igreja do Diabo", do "Conto Alexandrino" e d"As Academias de Sião", por exemplo. Vale pensar, no entanto, que a antologia não se limita a contos evidentemente alegóricos, no qual o tempo mítico ou antropológico se inscreve evidentemente. De que maneira justificar narrativas pertencentes à recolha, como são os casos de "Fulano", "Galeria Póstuma", "Noite de Almirante", dentre outros que também seriam "histórias sem data"?

Ao nosso ver, porque essa temporalidade que não se limita a coisas "de um certo dia" não diz respeito às narrativas oriundas de um tempo mítico, mas de um tempo sobreposto, em que acontecimentos mais ou menos alegóricos apontam para esse espaço de diferença e de encontro entre tempos, de maneira que a particularidade social específica de "Noite de Almirante", por exemplo, convive com a temporalidade mítica da onomástica homérica<sup>110</sup>, assim como o "Conto Alexandrino" não deixa de apontar, simultaneamente, para a narrativa de Alexandria e para o discurso científico contemporâneo a Machado. Em suma, o que está em jogo é a solicitação de um "além da data", ou de um "além da linearidade que a convenção da data naturaliza", outra maneira de explicitar a temporalidade múltipla do papel, enquanto manuscrito e documento de uma singular historicidade, que, não obstante, é indefinidamente apropriado em sua circulação através da história, a qual o abre ao extravio, à potencialidade de versões em si que não coincidem com seu original.

De maneira relativamente aberta, as narrativas que integram determinada antologia machadiana poderiam compor outras, sem que houvesse prejuízo para a unidade de cada recolha. Ou seja, não se trata de imaginarmos que encontramos nos títulos em questão possíveis explicações totalizantes e que unem singularmente cada conto à sua antologia de maneira definitiva. Há, nesses nomes, pelo contrário, aberturas semânticas não específicas, que expõem, cada uma à sua maneira, a arbitrariedade por trás de qualquer recolha. No entanto, o que parece

---

<sup>110</sup> CALDAS, Tatiana Alves Soares. *Reflexões sobre a onomástica em Noite de Almirante*. Cadernos do CNLF, v. 13, n. 04.

sintomático é a forma como essa série de títulos, uma vez pensada conjuntamente, se articula com a ideia de solicitação da materialidade, e, mais especialmente, com a edição e a montagem. Dessa maneira, coloca-se o paradigma da edição em um lugar relevante para lermos a obra de Machado de forma ampla e produz-se entrecruzamentos produtivos de sentido quando levamos em conta o título da antologia para reconhecer a maneira como cada um de seus contos pode vir a estabelecer distintas articulações com o paradigma da edição. Por fim, essa constelação difusa de papéis que são os títulos antológicos de Machado se beneficia quando pensada ao lado dos contos assumidamente alegóricos do autor, por ajudarem a explicitar de que maneira a alegoria machadiana se imbrica com as questões de materialidade, montagem, temporalidade e tradição a partir do filtro da edição constitutiva do livro em seus sentidos estendidos.

Partindo das discussões entre cânone, tradição e temporalidade, escolhemos, por fim, o conto “A Igreja do Diabo” como fio condutor para a análise deste capítulo: observamos a maneira com que sua narrativa imagina um documento sacro-histórico, o manuscrito beneditino que emoldura a história, para narrar, a partir dele, o plano do Diabo de reescrever a tradição bíblica, tentativa frustrada pela contradição humana - compreendida, nessa leitura, como a incapacidade de manutenção da unidade da norma à multiplicidade daquilo que lhe escapa. Em “O Sermão do Diabo”, crônica publicada pela *Gazeta de Notícias* em 1893 e incluída em *Páginas Recolhidas*, de 1899, a alegoria anterior é retomada, reescrita e remontada como espécie de “hiperlink” derivado da “narrativa original”, mas, desta vez, incidindo sobre distintas tensões entre as posições de autoria e de edição do manuscrito, o que produz renovado diálogo entre ambos os textos. Com isso, pretendemos demonstrar, ainda que parcialmente, as imbricações entre a forma alegórica machadiana e o procedimento da edição ficcional, bem como, a partir do diálogo com alguns outros contos machadianos, tais quais “Adão e Eva”, “Na Arca” e “Evolução”, explicitar as questões de fundo a serem movimentadas pela ficção alegórica machadiana, a dizer, questionamento sintercruzados sobre temporalidade, história, tradição e origem.

#### **4.1 A mão do editor e o contra-evangelho**

Em “A Igreja do Diabo”, a narrativa, que, desde o seu título, parece querer construir uma contradição em termos - e logo veremos que a contradição existe, mas não está onde imaginamos previamente que estivesse - figura-se como história veiculada a um “velho manuscrito beneditino”, o qual descreve a tentativa do Diabo em seguir os passos do Criador e fundar uma Igreja, mas ao seu modo - ou ao seu “molde”. Por Igreja, entende-se uma religião

unificada, a arquitetura de um Livro Sagrado que estabeleceria determinados preceitos, crenças e dogmas aos seus seguidores. Reconhecemos, desde o início, portanto, a presença do signo do papel enquanto “cópia não idêntica”, documento de legitimação rasurado. Isso se dá pelo próprio molde da narrativa - a velha fonte manuscrita - remontar à imagem dos copistas beneditinos, e, por extensão, ao erro potencial da cópia, ao mesmo tempo não localizável, e à circulação material do documento através dos séculos, que chega às nossas mãos pelo extravio da ficção, por meio do conto.

Nesse sentido, a narrativa sustenta-se enquanto performance de um “documento de invenção”, figuração atrelada ao mundo editorial, de produção e de circulação do livro, mas que, ao expor sua natureza ficcional, explicita a ficção por trás de todo e qualquer documento (movimento semelhante ao que já comentamos acerca de “Uma visita de Alcibíades): nesse caso, exhibe-se a ficção por trás da legitimidade do documento histórico, fator sugestivo de que trataremos adiante. Atentemo-nos, antes, às justificativas iniciais do Diabo para realização de seu intento:

Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o **papel avulso** que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem **cânones**, sem ritual, sem nada. Vivia, por assim dizer, dos remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos. Nada fixo, nada regular. Por que não teria ele a sua igreja? Uma igreja do Diabo era o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez.<sup>111</sup> (grifos nossos)

A presença não arbitrária do sintagma “papel avulso”, como forma de caracterizar o papel à margem ocupado pelo Diabo durante séculos, solicita que relacionemos o trecho aos *Papéis Avulsos* de Machado, antologia imediatamente anterior às *Histórias sem data*, na qual se encontra o conto em questão. Essa inusitada recursividade *entre obras* de Machado funciona como autorreferenciação que delega, por sua vez, a posição da antologia à margem, tal qual o Diabo, em oposição ao “cânone”, outro signo atrelado ao universo discursivo do mundo dos livros, o qual se coloca, nesse contexto, enquanto centro eclesiástico divino, em oposição ao Diabo, e centro organizado e unificado em relação à antologia, cujo título explicita sua potencialidade inoperante como “não-livro”.

A condição avulsa do Diabo corresponde, em grande medida, ao fato de sua ocupação se constituir a partir de toda e qualquer dissidência em relação à lei divina: enquanto há apenas um Livro Sagrado, e, logo, uma aparente forma singular para se agir dentro das leis sagradas, o pecado, enquanto todo e qualquer erro que não acerta “ao alvo” do divino, corresponde a uma

---

<sup>111</sup> Disponível em: <<https://machadodeassis.net/texto/a-igreja-do-diabo/28933>>. Data do acesso: 26/01/2023



errância, na medida em que se constitui de maneira invariavelmente múltipla. A aparente contradição em termos, já mencionada, não diz respeito à figura antitética do Diabo fundar uma Igreja, mas à incapacidade da clausura religiosa comportar a dissidência infinitamente variável do erro. Desse modo, a contraposição “papel avulso” e cânone, no caso do Diabo, corresponde à tensão entre “não livro” e “livro”, ou seja, entre estrutura linear, contínua e totalizante, de um lado, e a folha em dispersão infinita, do outro (contraposição analogamente presente, de forma sutil, na imagem do “velho manuscrito beneditino”, folha desgarrada e, portanto, descontinuada de sua origem, a dizer, a clausura dos mosteiros beneditinos e de suas bibliotecas).

Quanto à contraposição, em segundo plano, estendida entre os *Papéis Avulsos* e o cânone, o que está em jogo parece não ser exatamente uma suposta posição à margem da ficção machadiana nas estruturas legitimadoras da cultura nacional, mas sim à posição de toda e qualquer cultura de margem em relação ao cânone da tradição hegemônica, legitimado pela ficção da totalidade, que, aqui, se confunde com universalidade. Dessa maneira, a reminiscência à antologia machadiana não se limita a figurá-la, mas a apontar, metonimicamente, para todo papel - obra e documento - dissidente, e, de certa maneira, contraideológico - assim como o Diabo - em oposição à clausura totalizante da tradição dominante. O desejo contraditório do Diabo também se faz contraditório se transposto como desejo de toda obra, invariável e explicitamente incompleta, se constituir como Livro absoluto.

A intersecção entre cânone e o Livro Sagrado - mecanismo que sustenta a “arquitetura” da Igreja - pode ser traduzida por “tradição”, ou seja, por princípio antigo e legitimado que se confunde com a própria ideia de origem, ou genealogia: a motivação do Diabo em fundar uma Igreja corresponde a inverter a tradição na qual foi reduzido às reminiscências do divino. A tradição da Lei Sagrada legitima-se como princípio original, genealogia que modela e reconhece como fruto de si tudo o que vem a posteriori, a medida em que, no entanto, exclui as dissidências desses frutos para o Diabo. Levando em conta o aspecto macro do conto, trata-se ele próprio de uma ficção da dissidência, que, a partir do documento de invenção, se vale da tradição fundadora que é a narrativa originária cristã para, apropriando-se desse campo alegórico, abrir fissuras sobre o tecido linear da origem teológica. Esse recurso, presentes em diversos contos alegóricos de Machado, “revela” episódios extraviados, versões jamais contadas das narrativas bíblicas ou de temática judaico-cristã, como espécie de “capítulos perdidos” que rasuram, por sua vez, a unidade do compêndio bíblico: explicita-se a condição radicalmente material de montagem, e, por extensão, também de incompletude, por trás da clausura supostamente completa da tradição sagrada canônica - a qual, ao cabo, também não

deixa de ser, como a explicitação de sua pré-história constitutiva indica, um corpo intermitente formado por “papéis avulsos”.

Dentre outros exemplos dessas narrativas bíblicas reimaginadas pelo procedimento de edição machadiana, vale destacar “Adão e Eva” e “Na Arca”. Em ambos os casos, as versões bíblicas explicitam o que há de opacidade e ficção por trás do princípio de origem: no primeiro conto, a inversão da narrativa de criação se dá pela ideia de que o mundo fora criado pelo Diabo, ainda que Deus também se pusera atrás do Tinhoso, “cuidando somente de corrigir ou atenuar a obra, a fim de que ao próprio mal não ficasse a desesperança da salvação ou do benefício”<sup>112</sup>. A criação adâmica, por sua vez, fora salva pelo Todo Poderoso, de modo que os dois primeiros seres humanos não foram capazes de se deixar encantar pelo fruto proibido, e, assim, puderam subir ao paraíso, “para a eterna bem-aventurança, que mereceram pela repulsa às instigações do Tinhoso.”

O resultado é a explicitação de um desconfortável espaço vazio, em suspensão, que borra a possível genealogia de ordem divina e cinde a posição unificada de autoria criadora em uma disputa de sobreposição de mãos entre Deus e o Diabo. Como juiz Veloso, o narrador da história, sugere, “as cousas no paraíso terrestre passaram-se de modo diferente do que está contado no primeiro livro do Pentateuco, que é apócrifo.” A denunciada apocrifia do Velho Testamento, a um só passo, reforça a desestabilização do Livro Sagrado como cópia não original, ou seja, como fruto material da recolha e do erro dessa recolha - mais uma vez, a explicitação material do procedimento de edição e montagem que profana o paradigma sagrado da tradição teológica - como coloca em questão a própria possibilidade de original, que aqui se confunde com origem e autoria: em certo sentido, a mão sobreposta como princípio indecifrável de criação para Deus e o Diabo corresponde à sobreposição da mão fantasma do editor sobre a autoria, cuja obra resultante segue indefinível.

De maneira análoga, sob diferentes moldes, o apócrifo reaparece em “Evolução”, conto publicado originalmente em 1883 pela *Gazeta de Notícias* e incluído na antologia *Relíquias da Casa Velha* em 1896, na medida em que Inácio, o narrador, reconhece uma ideia, a princípio tida como sua, sendo progressivamente apropriada por Benedito, até o momento em que a assinatura legitimadora da criação se borra completamente - ao ponto da possível autoria, ao final do conto, brilhantemente se dissipar no vão entre Benedito e Spencer, inventor do darwinismo social - nesse caso, a apropriação que a narrativa faz do discurso científico evolucionista, ao fim, funciona como exposição da natureza de ficção reconhecível em

---

<sup>112</sup> Disponível em; <<https://machadodeassis.net/texto/adao-e-eva/30980>> Data de acesso: 23/01/2023.

qualquer busca linear e totalizante de origem, seja científica ou teológica. A linha que se busca seguir até um ponto primeiro, matriz original de onde reconheceríamos o crescimento teleológico da vida e de nossas experiências, torna-se movimento a um só passo filológica e genealogicamente impraticável.

O apócrifo como elemento machadiano, portanto, sobrepõe a narrativa adâmica à narrativa spenceriana e desestabiliza as margens primeiras da origem e da originalidade; desestabilização que coincide, conseqüentemente, com as margens primeiras do livro: revela-se o espaço em suspensão que subsiste em toda assinatura autoral. Tal instabilidade, por sua vez, abre os caminhos de possibilidade para o livro, como podemos notar, por exemplo, a partir do jogo de tensão entre indiscernibilidade, coincidência e não coincidência do nome machadiano com suas autorias ficcionais, na qual a mão do autor “ele-mesmo” é a verdadeira mão fantasma, por exemplo, por trás da autoria legitimada pelo defunto Brás Cubas.

Em resposta à impossibilidade de se reconhecer o gesto primeiro e puro da criação, “Na Arca” explora a maneira como essa impossibilidade, por sua vez, desestabiliza a crença “dos escolhidos”: performado, novamente, como conjunto de capítulos inéditos do Gênesis, ou seja, como papel que desestabiliza a unidade editada do princípio teológico cristão, descobrimos uma micro-história que, longe de transformar o destino de Noé e de seus filhos, os quais continuam a ser os sobreviventes escolhidos por Deus para fundar a comunidade dos humanos pós dilúvio, explicita acontecimentos do mundo privado de dentro da Arca - e, nesse sentido, a focalização do título da narrativa é brilhante ao explicitar que o que está em jogo é a micro-história, o acontecimento mínimo como chave que ilumina o fato opacificado pela montagem arquetípica, digamos, “pública” e externa, do mito - em especial a luta mesquinha entre os três filhos de Noé, Jassé, Sem e Cam, para decidir quem ficará com qual território, apenas ainda imaginado, ao chegarem à terra prometida.

Para além do óbvio, a dizer, a explicitação de que “os escolhidos” não são essencialmente diferentes de todos os outros que ficaram para trás e a “nova origem” possível que a renovada humanidade encontra permanece invariavelmente guiada pelo mesmo desejo de posse e de destruição, o que está em jogo, também, é que a referência à Guerra da Crimeia, na última fala de Noé do conto (“Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?”) não apenas articula o registro bíblico ao acontecimento histórico contemporâneo à narrativa - nessa sobreposição de temporalidades - como, no limite, sugere que a guerra futura já se inscreve potencialmente como herança a ser deixada por seus filhos: a montagem espaço-temporal, por sua vez, ao explicitar-se enquanto montagem, ou seja, enquanto corte e ficção, expõe a ficção por trás da

arquitetura arbitrária e não-natural que é a delimitação territorial, cartografia imaginada e estipulada como lei pelo “outro” que chega de navio, barco ou arca, e nunca deixa de chegar, através da história, simultaneamente, a um “novo mundo” (imagem que remonta à colonização, mas também a esse sempre mundo novo a se descobrir e a ser condicionado pelas regras fictícias, mas legitimadas que o delimitam violentamente) e, por isso, no limite da destruição que é, também, autodestruição: “A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo”. No naufrágio potencial que as águas do abismo podem sugerir, já está embutida, como herança de repetição e destruição, a possibilidade escatológica do dilúvio.

Em certo sentido, o germe contraditório por trás do plano do Diabo é sua resposta ao domínio apócrifo da autoria divina, e, como veremos adiante, a sua derrocada: cansado de sua “desorganização” e de seu “reinado casual e adventício”, o demônio reconhece a totalidade da Igreja convencional, que recalca toda divergência em pecado, e, de maneira responsiva, imagina um dogma mais “natural” e em consonância ao desejo pouco elevado do humano. Pretende, então, encontrar uma unidade em comum, muito mais sustentável levando em conta o histórico humano, de modo a delegar a conduta divina à dissidência:

Só agora concluí uma observação, começada desde alguns séculos, e é que as virtudes, filhas do céu, são em grande número comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão. Ora, eu proponho-me a puxá-las por essa franja, e trazê-las todas para a minha igreja; atrás delas virão as de seda pura...

Não por acaso, a Igreja do Diabo é uma versão antitética da Igreja de Deus, ou, ainda, conjunto de Leis rasuradas, que copiam a estrutura e editam o essencial, produzindo uma inoperância especular em relação às leis originais. Durante o desenvolvimento do conto, acompanhamos a maneira como o Diabo passa a promover sua boa nova invertida, valorizando os vícios humanos e denegrindo as virtudes tradicionais, mas a materialidade desse projeto se torna mais evidente, curiosamente, fora dos limites tradicionais do conto, quando lemos, de maneira comparativa, ou, mais precisamente, de maneira complementar, a crônica “O Sermão do Diabo”, escrita quase dez anos após a publicação de *Histórias sem data*, e incluída, ainda mais a frente, nas *Páginas Recolhidas*.

A breve narrativa funciona como “enxerto” - valendo-se dos termos de hoje, como espécie de *hiperlink* - que está contido, mas não explicitado textualmente na narrativa original. Em vista disso, sua figuração como página recolhida redimensiona a relação histórica e temporal do manuscrito em circulação extraviada através dos séculos e que, não obstante, apenas se rearticula com seu contexto “de origem” - o conto de 1884 - anos depois. Posto isso, a ideia por trás de recolha no título da antologia não indica apenas a solicitação e apropriação

da crônica para a sua miscelânea interior, mas também enquanto recolha entre obras, ou entre antologias: o ato de recuperar “O Sermão do Diabo” nas *Páginas Recolhidas* corresponde ao ato de recolha que ilumina uma obra anterior, “A Igreja do Diabo”, em outra antologia. Dessa forma, ambas as miscelâneas se colocam em um diálogo que aponta para a abertura da estrutura enclausurada do livro, para a possibilidade de intervenção e contaminação entre livros.

A referida crônica, de maneira consciente, joga com essa ambiguidade:

Nem sempre respondo por papéis velhos: mas aqui está um que parece autêntico; e, se o não é, vale pelo texto, que é substancial. É um pedaço do evangelho do Diabo, justamente um sermão da montanha, à maneira de São Mateus. Não se apavorem as almas católicas. Já Santo Agostinho dizia que "a igreja do Diabo imita a igreja de Deus". Daí a semelhança entre os dois evangelhos. Lá vai o do Diabo: [...].<sup>113</sup>

O que significa, aqui, responder por “papéis velhos”? O narrador da crônica, figuração de uma autoria nunca exatamente coincidente, mas invariavelmente contaminada pela imagem e pela assinatura de Machado de Assis, nega sua responsabilização por documentos do passado, para, logo em seguida, legitimar a autenticidade do manuscrito que recebera em mãos, e que contém o Sermão do Diabo, mas, ao mesmo tempo, parece também se referir ao conto, “A Igreja do Diabo”, papel velho que, na maior parte das vezes, o autor não costuma responder, mas, nesse caso, segue respondendo a ele, completando-o, lançando sua extensão ao mundo. Como pretendemos demonstrar, essa tensão mista entre solicitação e recusa autoral, questão que não é novidade na obra machadiana, aqui ganha sugestivos contornos atrelados ao gesto da edição.

O manuscrito contendo o “Sermão do Diabo”, funciona como documento que sintetiza, pela figuração da materialidade, o projeto empreendido pelo Diabo, sem que haja nele quaisquer informações para além de suas máximas. Ou seja, a pré-história do documento, as tensões, as vitórias e a derrocada do empreendimento do Diabo não aparecem na superfície do manuscrito, o que estimula, ao lermos ambos os textos conjuntamente, que a crônica não apenas completa e amplia o texto original, mas também exhibe sua incompletude na medida em que não carrega visivelmente em si a história que a constitui - outro gesto que aponta para a distância entre documento e fato, texto e produção, legibilidade e opacidade.

Quando lemos o referido Sermão, encontramos inversões antitéticas do “Sermão da Montanha”, tais quais “Bem-aventurados aqueles que embaçam, porque eles não serão embaçados”, ou “Bem-aventurados sois, quando vos injuriarem e disserem todo o mal, por meu

---

<sup>113</sup>Disponível em <<http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/MachadodeAssis/osermaododiabo.htm>>. Data de acesso: 23/01/2023.

respeito”, exemplos de edição que conserva a estrutura e altera a lei, dando o tom do projeto de edificação da Igreja do Diabo. Vale destacar, em especial, uma dessas máximas, a qual parece funcionar como relevante chave para pensarmos no funcionamento do processo de edição implicado no caso: “Não julgueis que vim destruir as obras imperfeitas, mas refazer as desfeitas.” A refacção da obra desfeita, reconstrução de uma estrutura em ruínas, joga diferente luz sobre a arquitetura da Igreja do Diabo não enquanto destruição, tão somente, da imperfeição aparentemente constitutiva das insustentáveis leis da Igreja original, mas como nova versão que se ergueria das ruínas do Livro Sagrado para, ainda que aparentemente à contramão, refazê-lo.

Está inscrito nessa montagem constitutiva do processo de edição do Diabo sobre a Igreja, ou seja, nessa articulação não-orgânica que sobrepõe uma diferente versão à estrutura em comum, o gesto apócrifo que apaga as diferenças entre a mão criadora do Diabo da mão de Deus, retomada, em ordem inversa, à sugerida criação “conjunta” do mundo em “Adão e Eva”. Dessa maneira, o Diabo, por um lado, efetiva sua estratégia de reapropriação diferenciadora do original, mas também replica o mecanismo de "cânone" por trás do compêndio sagrado. Esse efeito é o que faz substituir os preceitos bíblicos moralizantes pelos pecados que, uma vez limpos de sua superfície imoral, estariam mais próximos de uma lei geral, um mecanismo interno em conformidade ao que o ser humano teria de verdadeiro, de original, e de originário. Apostar nessa lei geral, todavia, equivale ao Diabo produzir novo centro de totalidade, o qual, por sua vez, recalca a dissidência. Como consequência, “longos anos depois, notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, às escondidas, praticavam as antigas virtudes”, verdadeiramente mais praticadas do que nunca, uma vez que passaram a se constituir enquanto dispositivo contrário, funcionando como escape, abertura da lei - comportamento, tal qual compreende Deus, ao final da narrativa, típico do humano: “Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana.”

A fala de Deus, não por acaso valendo-se da recursividade ao retomar a metáfora original do Diabo, nomeia de “eterna contradição humana” aquilo que poderia ser a única e verdadeira lei em contínua operação de dentro dos mecanismos humanos - a de contra-dicção, nunca coincidir plenamente consigo mesmo.<sup>114</sup> Essa não lei em funcionamento se revela,

---

<sup>114</sup> Em certo sentido, essa lei natural que legisla em favor da não lei, se aproxima das considerações de Eduardo Sterzi, em diálogo com Alexandre Nodari, quanto aos sentidos da Lei Antropofágica na obra oswaldiana: “Alexandre Nodari, num ensaio decisivo para a compreensão da obra de Oswald de Andrade, demonstrou como é central, no seu pensamento, a ideia de lei (455–83). O ponto de partida do crítico é o início do Manifesto antropófago, onde a Antropofagia é apresentada como a “Única lei do mundo” (Manifesto antropófago 47). O

justamente, em contraposição ao funcionamento em clausura da Lei, e, nesse contexto, estendida para a ideia de Lei de uma tradição, código legitimador porque se pressupõe como fundador e originário. A contradição humana, em tal caso, aponta, mais uma vez, para a ficção por trás do gesto em se procurar uma origem unificadora, quando o que define a experiência humana é a partilha possível de sua diferença. Com isso, a própria metáfora das franjas ganha densidade, uma vez que a imagem total do “manto de veludo” é, independentemente da “versão” - se do Diabo, ou de Deus -inevitavelmente constituído por algodão e seda, materiais não organicamente idênticos, que precisam ser costurados para que, de sua heterogeneidade interna, seja possível uma peça unificada.

Desse modo, os contos alegóricos machadianos que se valem da tradição bíblica expõem mais que a materialidade não transcendental da narrativa originária: indicam, também, a impossibilidade de se delinear uma origem em comum que responda para nós uma definição estável de identidade e universalidade. Mesmo que em “Na Arca”, haja a ideia de herança e repetição, a narrativa explicita-se, enquanto montagem que revela a ficção por trás da genealogia dos escolhidos, que a repetição funciona como dispositivo que naturaliza à força heranças modeladoras, a partir do tema da divisão imaginária de terras, por exemplo. Assim, em grande medida, essas narrativas funcionam como contra-documentos que colocam em xeque as demarcações rígidas de identidade - , dessa forma, não deixam de ser políticas e responderem ao problema da identidade nacional, caro a Machado - e de cânone, enquanto tradição fechada, mais universal que a particularidade da micro-história.

Deslocar essa aparente qualidade do cânone, no entanto, não parece ser negar a possibilidade da ficção dizer mais que sua particularidade, mas explicitar que a ficção, independentemente de seu escopo local ou alegórico, e, a rigor, independentemente de sua origem, guarda a particularidade de sua produção e a potencialidade de reapropriação, de abertura de sentidos que não se subordinam à condição primeira. Talvez seja a partir dessa chave mais material, ou seja, consciente da materialidade radical do papel e de seu modo de produção, que podemos compreender os mecanismos por trás da forma livre machadiana em se apropriar de Sterne, de Maistre ou do próprio Pentateuco, sem necessariamente subordinar

---

conteúdo desta lei, como nota Nodari, se reduz a um único preceito—“Só me interessa o que não é meu”—que parece existir sobretudo na indefinição entre universal (“Lei do homem”) e particular (“Lei do antropófago”) e que parece ter a forma, ainda segundo o mesmo crítico, de uma “sanção legal do ilegal” ou ainda de “uma lei que abole a lei” (semelhante àquela que encontraríamos na fórmula paradoxal de Maio de 68: “É proibido proibir”) (STERZI, 2022, p. 25-26)

a diferença da particularidade a essas formas oriundas de papéis alheios, que são, também, essencialmente particularidade.

Por sua vez, a forma machadiana parece estar consciente da contradição em termos que essa própria prática carrega. Tal qual o Diabo e a sua refacção que produz sobrevida ao modelo centralizador de outrora, os contos em questão não deixam de ser contra-documentos e documentos legitimadores do cânone e da tradição, mecanismo que potencializa algo da lei em funcionamento por trás da forma apropriada, ainda que desarticulada, em ruínas. Talvez seja, também, por isso, que a obra machadiana, como bem observa Baptista, se construa de silêncios em que o autor não responde pela própria obra, delegando-a, ora sim, ora não, aos seus autores ficcionais. Ao fim d’O Sermão do Diabo”, após apresentar o manuscrito em questão, o narrador-autor da crônica, como sem dizer nada, reabre o problema da responsabilidade:

Aqui acaba o manuscrito que me foi trazido pelo próprio Diabo, ou alguém por ele; mas eu creio que era o próprio. Alto, magro, barbícula ao queixo, ar de Mefistófeles. Fiz-lhe uma cruz com os dedos e ele sumiu-se. Apesar de tudo, não respondo pelo papel, nem pelas doutrinas, nem pelos erros de cópia.

A reiterada necessidade de responder que não responde pelo papel, explicita, por sua vez, uma rasura sobre o manuscrito: quais são os erros de cópia? Onde está a dissidência do original, e, portanto, qual a versão original? Negando a responsabilização, o autor se legitima como aquele que reconhece os erros de cópia - diz não ser o responsável pelo erro, mas, simultaneamente, diz saber qual o erro - e, com isso, torna-se evidente sua visão privilegiada em saber além do que o papel, em si mesmo, apresenta. Frente a esse caso, que poderia ser adicionado às muitas ocorrências da *errata machadiana* definida por Baptista<sup>115</sup>, ou seja, ao gesto de explicitar sem explicitar, produzindo, no processo, a desestabilização do próprio texto, o narrador, no entanto, também aponta para um além do texto, como se reconhecesse sua posição de autor original, não apenas do “Sermão”, mas talvez do velho manuscrito beneditino, fonte a partir da qual tudo começa. Além disso, o procedimento de dizer sem dizer, delegar um erro a outro para que esse outro “fale” pelo narrador, tal qual em “Uma excursão milagrosa”, também está presente nesse caso, como se, da negação do narrador-autor pelo erro de cópia, na verdade se explicitasse, em vez de ocultar (especialmente quando lemos ambos os textos), a consciência produtiva do erro, do extravio e, nesse sentido, da impossibilidade de se chegar a um original, de maneira que, sem se coincidirem perfeitamente entre si, edição, montagem e

---

<sup>115</sup> BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Campinas, SP, Editora Unicamp, 2003.



autoria estivessem, em sua radicalidade enquanto práticas constituídas, mais próximas do que a superfície do papel costuma aparentar.

## **5. Conclusões**

Durante a realização desta dissertação, fruto de investigações que tinham por objetivo traçar algumas observações iniciais sobre como a ficção curta de Machado de Assis se relaciona com a prática da edição, ficou evidente que o referido paradigma, para o qual buscamos dar corpo e sentido, não seria facilmente capturável, ou delineável: devido à sua plasticidade constitutiva, reconhecemos diversas sugestões - temáticas, formais ou composicionais - atreladas ao campo estendido da prática editorial nos mais improváveis contos machadianos, os quais, num primeiro momento, pouco pareceriam se conectar com as questões concernentes a esse estudo.

É o caso, por exemplo, de “O Espelho”, um dos mais conhecidos “contos-teoria” do autor, no qual a matéria do objeto especular, outrora “página aberta” para que Jacobina se reconhecesse em seu reflexo, e, assim, constituísse sua identidade como alferes, opacifica-se à medida em que o personagem se encontra sozinho na casa de sua tia, e, conseqüentemente, sem

que encontre nos olhos alheios reforço legitimador para sua identidade, emoldurada pela farda; o momento prolongado de crise de Jacobina, até o ponto máximo de tensão e horror, quando esse encara seu reflexo diluído no espelho, é atravessado por uma série de signos que remontam diretamente à opacidade do papel: desde a passagem em que ele procura investir seu tempo sobre a tarefa da escrita, como forma desesperada de distração, mas, ao fazê-lo, não reconhece mais do que apenas os rastros materiais, desprovidos de significado, da tinta sobre o papel (“sentei-me e tracei no papel algumas palavras e frases soltas [...] Quando muito via negrejar a tinta e alvejar o papel.”<sup>116</sup>), até quando, ao fim do conto, de frente para o espelho, reconhece estar diante de sua reprodução imagética, mas a enxerga de forma “ilegível”, tal qual uma “grafia” estranha, que não mais se traduzia como representação para o sujeito (“[...] o espelho reproduziu-me **textualmente**, com os mesmos contornos e feições; [...] Mas tal não foi a minha sensação.[...] “a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos” - grifos nossos).

Assim como no caso de “O Espelho”, outras análises ficaram de fora do trabalho. Essa proliferação repleta de variações, no entanto, indicou o que parece ser o aspecto mais produtivo da dissertação: a de que o referido paradigma da edição dialoga, em distintos níveis, com algumas das principais questões que perpassam toda a obra machadiana. Ao analisarmos, por exemplo, de que forma a edição, quando exposta, se revelava como dispositivo de opacificação e controle, tropos deslocado do escopo diretamente atrelado à materialidade do livro para ser articulado às noções de lei, coerção e modelação invisíveis sobre a superfície da realidade - as quais, no entanto, têm seu interior enclausurador aberto de dentro para fora pela dissidência, sempre limitada, das personagens - percebemos estar aí uma chave para se ler com cuidado o limiar constitutivo entre externalidade e internalidade, condicionamento e diferença, tensões que perpassam a leitura da tradição crítica machadiana.

Dito de outro modo, se, por um lado, os dispositivos de controle, coerção e condicionamento cultural, ideológico e político já foram dissecados pela tradição crítica por nomes como Roberto Schwarz e John Gledson, de maneira que, assim, a superestrutura cultural dominante que sustenta a sociedade “fora do lugar” carioca, bem como os acontecimentos históricos e sociológicos fundamentais para formação do sujeito histórico do século XIX no Brasil, permitiriam que lêssemos, por meio deste entorno, a epistemologia das personagens machadianas, por outro lado, as variações internas e as particularidades dissidentes de cada um

---

<sup>116</sup> Consultado em: <<https://machadodeassis.net/texto/o-espelho/28653>> Data de acesso: 05 de dezembro de 2022.

desses sujeitos ficcionais não se limitaria à programação da unidade social - tal qual defende Chalhoub em sua leitura de *Helena*<sup>117</sup>, por exemplo. Desse modo, as sempre complexas figuras humanas da ficção de Machado, em suas teias de indecisões, escolhas, mistificações e interditos, não deixariam de ser afetadas pela forte modulação histórica e política de seus mundos, sem que se confundissem perfeitamente aos moldes a que estariam supostamente submetidas.

Levando em conta esse debate, a imagem indefinível da edição enquanto opacidade, mas também enquanto dispositivo a ser apropriado contrariamente às forças condicionadoras, ajuda a complexificar -e, de certo modo, tensionar - a indefinição porosa entre repetição e diferença, unidade e dissidência que conjuga o paradigma social, político, cultural e psicológico das redes de agentes e personagens direta ou indiretamente figurados na ficção do autor, como bem observa Rafael Meire, ao analisar “Capítulo dos chapéus”, conhecido conto machadiano presente em *Histórias sem data*:

Ao reconciliar-se com Conrado, teria a personagem (Mariana, protagonista do conto) sucumbido de maneira desavisada à força alienante das coerções sociais que, entretanto, ao início da narrativa ela havia enxergado tão bem? Não é o que nos parece. Diríamos, ao contrário, que as associações feitas entre Mariana e a cadeia de mediadores pela qual ela passa lhe permitem fazer uma espécie de operação subtrativa, deduzindo da lógica patriarcal os termos de uma ética própria; a qual, se não elimina as pressões dessa lógica sobre si, certamente as desloca, encontra em relação a elas uma saída criativa (DELEUZE, 2014, p. 15).

Neste particular, esse conto de Machado se aproxima dos termos daquilo que os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) teorizariam mais de meio século depois: a articulação do dado individual ao imediato político - uma das características de seu conceito de literatura menor (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36). Para os autores, mais do que propor críticas sociais a se darem via regime mimético, de modo que essas críticas mobilizem grandes conjuntos molares (aos quais Latour chamaria, por seu turno, de forças sociais), a literatura seria capaz de desarticular “agenciamentos maquínicos” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 89). Esses agenciamentos seriam sempre investimentos de um campo social, a se darem concomitantemente em níveis micro e macropolítico, individual e coletivo (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 86-90). [...]É nesse sentido que acreditamos que “Capítulo dos chapéus” nos oferece uma pedagogia do social e do afetivo: ao expor duas maneiras distintas de se lidar com as relações materiais e encaminhando seu enredo de modo que se arme uma tensão entre ambas, o conto redimensiona o alcance político da experiência; no caso, a experiência afetiva de Mariana, cuja capacidade de intervir nos modos de vida de que faz parte se torna, então, possível.<sup>118</sup>

É a partir do encadeamento das noções de “micro-história”, “literatura menor” e, por extensão, de “saída criativa”, que reconhecemos, por dentro da tensão dialética entre controle e recriação, o paradigma da edição como forma que atravessa a opacidade dos “agenciamentos maquínicos” e, sem que seja possível libertação completa, também se apresenta enquanto

<sup>117</sup> CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. Editora Companhia das Letras, 2003

<sup>118</sup> MEIRE, RAFAEL. *Pedagogias do social e do afetivo em "Capítulo dos chapéus", de Machado de Assis*. Machado de Assis em Linha, v. 12, 2019, p.35-36.

dispositivo particular de deslocamento, variável tal qual a multiplicidade de possibilidades como cada personagem lida em relação às suas contradições com a norma e o mundo (veja-se, por exemplo, a diferença entre a tragédia silenciosa, e, em certo sentido, quase inconsciente, de Pestana, em comparação com a maneira como Genoveva ou o poeta d’*“O Dicionário”* respondem aos agenciamentos moduladores de suas realidades).

Posto isso, as experiências com o mundo dos papéis que Machado tivera em vida, especialmente com os muitos diferentes usos de edição, devido à sua posição privilegiada que lhe permitiu enxergar de perto alguns dos funcionamentos “maquínicos” produtores da micro-história de sua sociedade e de seu tempo, articulam, a um pulo, o paradigma sociocultural e político, tão caro à crítica machadiana, a esse conjunto de singulares experiências com a materialidade do impresso. Tais experiências, por sua vez, estendem-se para além de seu campo específico de sentido, de forma a constituir importante metáfora infraestrutural que deriva a condição editável do papel para dentro do espaço ficcional, como recurso que contribui para a literatura machadiana responder criticamente a questões de seu tempo.

O dispositivo da edição, quando pensado nessa complexa rede de ocupações e apropriações materiais de Machado editor, repórter e funcionário público, dá pistas produtivas para entendermos, por exemplo, de que modo a explicitação da arbitrariedade - política, pública, ideológica - outro tema e procedimento relevante em seu projeto literário, foi, antes de ser intuída por Machado, provavelmente vista, materialmente percebida por ele enquanto agente que presencia o processo de opacificação, nos mais diversos contextos de produção, por trás da constituição de todo e qualquer documento de poder. Inclusive, essa “vista privilegiada” pode ser ponte para pensarmos de maneira mais consequente sobre a reincidência de uma “fenomenologia do olhar” (para dialogarmos com Bosi<sup>119</sup>) sobre o papel, que, como vimos em diversos dos contos aqui apresentados, aparece nos momentos decisivos em que a arbitrariedade da edição é exposta visualmente para as personagens (de Tito, a Benjamim, ao Jacobina de *“O Espelho”*), mas também para o leitor, que reconhece a própria opacidade do papel da ficção. Essa ponte entre historiografia, estudos de materialidades e investigações consequentes sobre as experiências de formação social, cultural, política e artística do autor contribui para que tracemos intersecções entre literatura - e, mais especificamente, entre os procedimentos ficcionais dessa literatura - e historiografia, as quais ajudam a dar contornos a esse mosaico de multiplicidades, repleto de intercâmbios e indefinições, que ao mesmo tempo circunda e constitui o nome Machado de Assis.

---

<sup>119</sup> BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar. Olhar. Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Com isso, encerramos esta dissertação, ciente de sua incompletude e da necessidade de sua continuidade, apontando, por fim, para uma relevante questão de fundo que perpassa toda tradição da crítica literária nacional, e, em certo sentido, toda crítica cultural, política e sociológica do país: em alguma medida, o nome Machado de Assis continua a ser ativado enquanto assinatura que contribui decisivamente para o pensamento nacional. Por isso, a presença machadiana continua sendo recorrentemente solicitada, ativada e reativada, como forma de buscarmos, no nome daquele que mais profundamente se cristalizou enquanto agente cultural de nossa história, respostas que continuam abertas e necessárias para o Brasil de hoje. É sintomático, por exemplo, que em seu último livro, um ambicioso estudo que intersecciona política, filosofia, linguística e antropologia, com o objetivo de apresentar contribuições produtivas para uma economia do futuro, Fernando Haddad<sup>120</sup>, por sua vez, retorne ao Machado de Assis cronista para de lá retirar leituras conjunturais de um passado oligárquico e opressor que segue presente - e de maneira mais profundamente aguda nesses últimos quatro anos - no país.

Solicitar Machado, tentar dar forma, organização e sentido ao todo que esse nome evoca, portanto, não deixa de ser produzir uma arqueologia, a um só tempo coletiva e particular, que procura delinear respostas, mais ou menos concretas, sobre nós mesmos, isto é, sobre o Brasil e suas (nossas) heranças, sobre as ficções do Brasil, ou, de forma mais aglutinadora, sobre os mecanismos de origem, e, nesse sentido, de identidade do Brasil. As respostas que encontramos em Machado, todavia, não são unas: costumam conter o gesto da não responsabilidade que responde, em certa medida, complicando a mensagem, repropondo o debate, produzindo um único gesto, lido dentre muitas maneiras, como comprovação de práxis política ativa, posicionamento público dúbio, crítica contraideológica, contribuição filosófica universal, sendo muitas das possibilidades interpretativas contraditórias entre si. Ao cabo, o rechaço pela resposta una, assim como a posição que indefine o próprio gesto de Machado, parece ir ao encontro com a prática, igualmente ambígua, de sua ficção solicitar a montagem e a edição como forma de explicitar as ficções genealógicas por trás de toda origem unificadora e de toda tradição. Tal qual na lição contida na “Igreja do Diabo”, a contradição permanentemente operante em cada indivíduo, a dizer, sua dissidência constitutiva, é o que impede toda homogeneização verdadeira e coletiva, posto que os modos de organização

---

<sup>120</sup> HADDAD, Fernando. *O terceiro excluído: contribuição para uma antropologia dialética*. Companhia das Letras, 2022.

centralizadores, teológicos e políticos produzam ficções legitimadas sobre a realidade, naturalizando, desse modo, não apenas sua origem e a sua tradição, mas também o seu destino.

Vale, diante disso, retomarmos o conhecido ensaio “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, publicado em 1873. O texto, comumente compreendido tal qual documento em que se verifica a opinião de um relativamente jovem Machado sobre como a ficção nacional deveria ser, ou poderia se tornar - distante de falsas representações do Brasil, capaz de conjugar características de nacionalidade e de universalidade - parece, no entanto, dizer não apenas da “atual literatura brasileira”, no sentido apenas específico de literatura como conjunto de tradições literárias de um país, mas, a partir disso, de maneira não necessariamente consciente, dar um prognóstico sobre as ficções do Brasil.

Isso se dá a começar pela maneira como Machado reconhece na figura indígena um espaço conflituoso, particularidade coincidente e totalidade não coincidente com o nacional (“Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão. [...] não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, [...]”), e, logo a frente, lê Shakespeare como fruto de particularidades, ou seja, como autor que, não obstante universal, é antes de tudo, inglês, cuja obra, contudo, não coincide necessariamente com sua identidade (“[...] e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.”).

O que está em jogo diz respeito à solicitação da dupla capacidade de coincidência e não coincidência com o nacional, o que significa negar, a rigor, toda modelação coletiva, todo mito de origem, toda naturalização orgânica de uma origem, todo “instinto” (cuja etimologia, do latim “*instinctus*” - impulso - vem da raiz “*stingere*”, “fincar, espetar”: curiosa tensão, cabível para os sentidos aqui explorados, de impulsão que se finca, salto rumo à imobilidade), pretensamente natural, que, com o objetivo de realizar “uma literatura mais independente”, produz uma totalidade que é, antes, uma caricatura de si própria. “Reimaginar” as possibilidades da literatura, para Machado, passa por se afastar de abstrações de origem, ou de ficções de natureza, para se apropriar de um conjunto sempre impróprio de particularidades: em oposição ao instinto, valer-se da técnica, da montagem. Essa posição privilegia as possibilidades imaginativas sobre a literatura, ainda que, como é recorrente em Machado, a abertura para a imaginação nunca seja total: “[...] esta tem suas regras, [...] e se há casos em que eles rompem as leis e as regras, é porque as fazem novas, é porque se chamam Shakespeare, Dante, Goethe, Camões.” - consciência machadiana, em consonância com o que demonstramos

a partir das análises do trabalho, de que a tensão com a tradição, ou com a lei, produz aberturas que são, em grande medida, a continuidade renovada da tradição.

Vale destacar, ao encontro dessa ideia, o livro de poemas de Machado intitulado *Americanas*, de temática indianista, publicado originalmente em 1875. Criticado à época por diversos intelectuais (dentre eles, Silvio Romero) que não encontraram nos poemas em questão o que se esperava do imaginário “aborígene” atrelado ao projeto nacional indianista de literatura, em cujo centro estava José de Alencar, a obra de Machado não parecia interessada em representações (pretensamente) fidedignas dos povos nativos, tampouco em reconhecer nesses mitos de origem valores de pureza, de inocência e de verdade, como descreve Hélio de Seixas Guimarães em texto fundamental sobre o tema:

Ao longo do livro, Machado faz proliferarem essas mediações entre seus escritos e a matéria indígena. Vários poemas contam com duas epígrafes [...]. Com isso, Machado enfatiza a mediação de outras fontes literárias na construção dos seus poemas de motivo indianista, inserindo-os desde o início em constelações textuais. É como se lembrasse que "os nossos aborígenes" estão sendo reduzidos, diante dos olhos do leitor de *Americanas*, aos silêncios do texto escrito. A operação (e aqui não importa se intencional ou não por parte de Machado) remete aos empreendimentos coloniais de redução das línguas selvagens à gramática latina e às línguas dos colonizadores. A diferença é que a redução agora se dá em segundo ou terceiro grau, por meio da composição do índio por meio de citação, ou da citação da citação, de textos escritos, explicitando o processo principal de representação - e sujeição, pela escrita - dos indígenas em mais de três séculos de colonização. [...] Entretanto, sua escrita não reivindica registros de oralidade nem apoia sua veracidade no estudo de outras línguas e costumes indígenas nem no recurso a fontes primárias. Com isso, tira da cena qualquer noção de originalidade, genuinidade ou pureza, liberando seus textos das amarras "da vida real" ("poema da vida real" era o ideal do romance de Alencar) e inscrevendo-o na "vida da inspiração", como aliás propõe em *Americanas*. (GUIMARÃES, 2018, p.201-210)

Alguns aspectos na análise de Guimarães nos chamam atenção: a maneira como a recusa às fontes primárias e às “amarras da vida real”, em alguma medida, indicam uma posição de Machado em não se aproximar de narrativas que representassem raízes de origem, ou que tivessem como preocupação uma representação fidedigna dessas mesmas origens. Com isso, ele deixa evidente que os seus indígenas são “personagens de papel”, oriundos de outros textos e obras literárias, de “papéis alheios” apropriados por sua escrita, o que, como o pesquisador aponta, o afasta de qualquer noção de originalidade. Ao fazer isso, Machado coloca em questão, também, a própria natureza ficcional por trás da ideia de um “avatar indígena”, dessa figura mítica constituída pelo discurso colonizador e pelas narrativas dos autores indianistas que, ainda que se preocupassem em pesquisar por fontes primárias e registros sobre os povos originários, as liam pela legibilidade dos documentos oficiais, pela ficção que unifica e recalca a diferença desses povos, explicitando-lhes uma falta – falta, essa, em relação à cultura

hegemônica dessa máquina colonizadora que subjulga a alteridade dos povos ameríndios contínua e sistematicamente, vale destacar, até hoje.

Dessa maneira, valendo-se da técnica de apropriação e intervenção sobre o alheio, Machado explicita não apenas a artificialidade de seu texto, mas também a artificialidade dos textos que pretensamente estariam mais próximos das imagens reais e fidedignas dos indígenas (mais uma vez, como já demonstramos em “Uma excursão milagrosa” e em “O Segredo do Bonzo”, Machado explicita a ficção por trás da tradição que associa “presença”, “voz” e “oralidade” à verdade e pureza), enquanto abre margem para que leiamos essa ficção de outras maneiras, inclusive aproximando-as de outras possibilidades imaginativas e textuais, como a poética dantesca (também indicada no texto de Guimarães), o que abre margem, também, para que se explicitem os vazios, os silenciamentos e as violências por trás desse apagamento étnico que funda a narrativa e a documentação colonizadora a respeito das línguas e da cultura originária do país. Está guardada nessa dinâmica entre apropriação do alheio, abertura das possibilidades imaginativas da ficção do nacional e explicitação das violências contidas nesse mesmo ato que reivindica o documento oficial e o transforma, sem apagar (pelo contrário, evidenciando) suas arbitrariedades sobre a nossa realidade, a complexidade (ou uma das complexidades) por trás do movimento ficcional de Machado e de sua tensa relação com a dialética da edição.

A abertura sobre as margens da imaginação, por consequência, também produz aberturas para o que há de particularidade sobre o Brasil: sua micro-história, e, por extensão, suas micro-particularidades culturais, sua cartografia própria, seu fluxo de sobreposições de tradições e temporalidades, tudo aquilo que é particular, uma vez não mais recalcado pela unidade, pode caber no espaço do ficcional. Cabem, também, as formas particulares de violência, as margens repletas de escravizados, as fantasmagorias do passado vivo e reificado sobre o presente machadiano: a cartografia da imaginação irriga-se de realidade e, por isso, de heterogeneidade, de imprecisão, de extravios - não à toa, o papel se figura como manuscrito ou documento e explicita, pela ficção, o realismo advindo de sua radical materialidade, subordinada ao erro de cópia, à rasura, à edição, à interrupção silenciosa, à incontornável opacidade que é, talvez, a explicitação mais exata da verdade histórica – como o silenciamento das figuras indígenas, em *Americanas*, indica.

Os contos alegóricos talvez sejam, enfim, a melhor síntese para se compreender a dupla dimensão do paradigma da edição machadiana: ao solicitarem e explicitarem a condição material do papel, da montagem, da cadeia de produção e da micro-história, por um lado, e do



mito, da tradição e do cânone, por outro, tais alegorias<sup>121</sup>, versões amplificadas de toda ficção articulada à ficcionalização da edição, ao menos nos contos de Machado, constituem-se como documentos de invenção, nos quais a tradição se revela, fundamentalmente, papel, e a montagem sobre o papel reimagina uma potencialidade de versões para a tradição, num misto de articulação e desarticulação, transformação e recolha. Consequentemente, as margens da possibilidade ficcional são tensionadas e alargadas, o que equivale a dizer que as margens de ficção sobre o Brasil também se expandem e se irrigam, não se limitando mais, portanto, às ficções legitimadas de origem e civilização que opacificam e modelam o real: ilumina-se, pelo contrário, a arbitrariedade por trás da arquitetura do nacional, isto é, por trás da arquitetura de todo território, ou, de maneira estendida, de toda clausura centralizadora, como documento de exclusão, de coerção, de barbárie. Sem negar a condição contraditória inerente ao próprio gesto ficcional, esse, por sua vez, opera de dentro de seu campo de possibilidades, ao produzir mínimas, mas múltiplas aberturas particulares de dissidência que fazem, por sua vez, com que o mundo que continuamos a tentar ler, sem deixar de ser radicalmente o que é, não coincida tão somente consigo próprio.

---

<sup>121</sup> As narrativas alegóricas machadianas, vale dizer, não são apenas, a rigor, alegorias, mas ficções sobre a alegoria, isto é, narrativas que se valem dos recursos da metáfora estendida, de se dizer *a* para se dizer *b*, enquanto pensam, elas próprias, nas condições materiais de produção, de apropriação e de circulação que possibilitam o recurso alegórico. Desse modo, por exemplo, num conto como “O Segredo do Bonzo”, a estrutura alegórica de escrever *a* para dizer *b* não está presente apenas na composição interna da narrativa, mas também no fato dela apontar para a figuração do capítulo faltante de Fernão Mendes Pinto, e, ao fazer isso, explicitar o espaço contextual a que está verdadeiramente inserida, a antologia *Papéis Avulsos*: no entanto, explicita-se, em *b*, não apenas seu contexto de produção real - narrativa articulada à antologia e à obra machadiana - mas ao fato da possibilidade desse efeito alegórico se dar através da prática editorial, que recolhe e reinsere um papel “extraviado”, heterogêneo, para uma nova cadeia de sentidos, sem que sua condição primeira seja apagada: pelo contrário, é a explicitação dessa heterogeneidade que reforça o alegórico. o brilhantismo, nesse caso, se dá por esse processo ser ficcionalizado por Machado e a nova cadeia de sentidos, no caso, a antologia *Papéis Avulsos*, apontar, a partir desse título, ela mesma para suas condições de produção: exemplo preciso de como Machado se apropria radicalmente das condições materiais que retiram os decalques superficiais da retórica de ficção, para, a partir daí, dar consequências radicais às possibilidades mais profundas que o ficcional possibilita.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: [Homo Sacer, II, I]*. Boitempo Editorial, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. Boitempo Editorial, 2015.
- \_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III]*. Boitempo editorial, 2015.
- \_\_\_\_\_. *A comunidade que vem*. Autêntica, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O que é um dispositivo?*. Outra travessia, n. 5, p. 9-16, 2005.
- BAPTISTA, Abel Barros. O paradoxo do alienista (p.542). In: DE CASTRO ROCHA, João Cezar (Ed.). Machado de Assis: lido e relido. Editora da Unicamp, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Autobiografias*. Campinas, SP, Editora Unicamp, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única-infância berlinense: 1900*. Autêntica, 2013.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. Olhar. Tradução . São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CALDAS, Tatiana Alves Soares. *Reflexões sobre a onomástica em Noite de Almirante*. Cadernos do CNLF, v. 13, n. 04.
- CARDOSO, Hélio Rebello; MIOTO, Júlio César. JORDÃO, Carlos Eduardo; MACHADO JR., Rubens; VEDDA, Miguel (Orgs.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas* São Paulo: Editora Unesp, 2015. 472 p. 2017.
- CASTRO, Vinicius Portella. *metáfora e montagem (ou: do processo metafórico como acoplagem analógica)*. Revista Água Viva ISSN, v. 1678, p. 7471.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. Editora Companhia das Letras, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schesinger. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Os desafios da escrita*. Unesp, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A ordem dos livros*. Trad de Mary Del Priori. Brasília, UNB, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A História Cultural. Entre Práticas e Representações*. 2ª ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. *Notas sobre a utopia*. Ciência e Cultura, São Paulo, vol. 60, n. 1, 2008.
- CURTIUS, E. *Literatura Européia e Idade Média Latina* (trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai). SP Hucitec/EDUSP (1996).
- DA COSTA, Alda Cristina Silva et al. *Indústria cultural: revisando Adorno e Horkheimer*. 2010.
- DA COSTA, Cristina Henrique. *Objeto versátil não identificado*. Recorte, v. 13, n. 2, p. 11, 2016.
- DA CRUZ, Claudio Celso Alano. Arte, mercadoria e As ilusões perdidas: o artista moderno vai à feira. Nonada: Letras em Revista, v. 1, n. 14, p. 163-174, 2010..
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha Instituição chamada Literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004..
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 206-219, 2012.

FERNANDES, A. (2010). *António Dinis da Cruz e Silva et Nicolas Boileau: le théâtre en contact. Máthesis*, (19), 55-76.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Da “desterritorialização”*. *Revista Limiar*, v. 8, n. 15, p. 89-93, 2021.

GLEDSON, John. *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. John. *Machado de Assis: ficção e história*. Paz e terra, 2003.

GODOI, Rodrigo Camargo de. *Crimes de imprensa nos tribunais paulistas (1859-1935)*. *Varia Historia*, v. 37, p. 155-184, 2021.

\_\_\_\_\_. *Penas afiadas, leitores ultrajados: Crimes de imprensa nas Comarcas de São Paulo, Campinas e Bragança (1850-1930)*. 2018.

GRANJA, Lúcia. Machado de Assis, papéis editoriais: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Machado de Assis: o autor, o leitor, o crítico*. Lúcia Granja, Juracy Assmann Saraiva et Regina Zilberman (orgs). São Paulo, Alameda Editorial; Editora Nankin. NO PRELO

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: relações com o mundo editorial*. In: Machado de Assis, intérprete da sociedade brasileira. Org. de Juracy Assmann Saraiva e Regina Zilberman. Porto Alegre: Zouk, 2020, p. 251-261.

\_\_\_\_\_. *Das revistas aos livros: Machado de Assis, Jules Verne e seus editores*. *Soletras 40* (2020): 373-387.

\_\_\_\_\_. *Três é demais!(ou por que Garnier não traduziu Machado de Assis?)*. *Machado de Assis em Linha*, v. 11, n. 25, p. 18-32, 2018.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis - Antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

\_\_\_\_\_. *Rio-Paris: primórdios da publicação da literatura brasileira chez Garnier*. *Letras*, n. 47, p. 81-95, 2013.

\_\_\_\_\_. *A roda dos jornais (e teatros): Machado de Assis, escritor em formação*. 1997.

GUIMARÃES, Hélio. Silenciamentos da escrita em Machado de Assis. In: *Oral por escrito. A oralidade na ordem da escrita, da retórica à literatura*. Org. Andrea Daher. Chapecó, SC: Ed. UFSC, 2018, p. 191-216.

\_\_\_\_\_. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. EdUSP, Editora Nankin. São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. Uma vocação em busca de línguas: as (não) traduções de Machado de Assis. In: *Machado de Assis, tradutor e traduzido*. Org. de Andréia Guerini, Luana Freitas e Walter Carlos Costa. Florianópolis, SC: PGET/UFSC, 2012, p. 35-43

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Editora 34, 1998.

HADDAD, Fernando. *O terceiro excluído: contribuição para uma antropologia dialética*. Companhia das Letras, 2022.

HANSEN, João Adolfo. *Dom Casmurro: simulacro & alegoria*. In: SECCHIN, Antonio Carlos; BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (Orgs.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor no centenário de sua morte*. Niterói; Rio de Janeiro: Eduff; De Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. Revista Eletrônica de Estudos Literários-REEL, n. 02, 2006.

\_\_\_\_\_. "Autor". In.: *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Org. José Luís Jobim. Imago, 1992.

\_\_\_\_\_. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 1986.

HAYNES, Christine. *Lost illusions: the politics of publishing in nineteenth-century France*. Harvard University Press, 2010.

JUNKES, Lauro. *O processo de alegorização em Walter Benjamin*. Anuário de literatura, n. 2, p. 125, 1994.

KEHL, Maria Rita. *Minha vida daria um romance. Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, p. 57-89, 2001.

KOSSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, v. 25, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade*. Revista Famecos, v. 8, n. 15, p. 74-82, 2001.

MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira. *Pasteur e a geração espontânea: uma história equivocada*. Filosofia e História da Biologia, v. 4, n. 1, p. 65-100, 2009.

MEIRE, RAFAEL. *Pedagogias do social e do afetivo em "Capítulo dos chapéus", de Machado de Assis*. Machado de Assis em Linha, v. 12, p. 25-39, 2019.

MCKENZIE, Donald F. *Bibliography and the sociology of texts*. London: British Library, 1986.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOLLIER, J-Y. *A história do livro e da edição: um observatório privilegiado do mundo mental dos homens do século XVIII ao século XX*. Varia História, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, 2009, p. 521-537.

NANCY, Jean-Luc. *Fazer, a poesia*. Alea: Estudos Neolatinos, v. 15, p. 414-422, 2013.

PINTO NETO, Moysés da Fontoura et al. *A escritura da natureza: Derrida e o materialismo experimental*. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. São Paulo: Editora 34, 2021.

\_\_\_\_\_. RANCIÈRE, Jacques. *O efeito de realidade e a política da ficção*. Novos estudos CEBRAP, p. 75-80, 2010.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. Revista Brasileira de Bioética, v. 10, n. 1-4, p. 106-109, 2014.

RIBEIRO, Marcel Lúcio Matias. *O gênero de viagem na literatura ocidental*. Encontro De Estudos Multidisciplinares de Cultura, 13., 207, Salvador, BA. Anais, Salvador, BA, 2017.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. Companhia das Letras, 2007.

SALLA, Thiago Mio; SALGADO, Lara Cammarota. *Machado de Assis editor e as suas Páginas recolhidas*. Machado de Assis em Linha, v. 13, p. 13-32, 2020.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea*. 7Letras., 2016.

\_\_\_\_\_. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Editora Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. Editora 34, 2000.

STERZI, Eduardo. *Diante da lei - da gramática - da história*. p.23-42 In: Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia. Editora Intrínseca, 2022.

TAVOLARO, Sergio Barreira de Faria. *Interpretações do Brasil e a temporalidade moderna: do sentimento de descompasso à crítica epistemológica*. Sociedade e Estado, v. 36, p. 1059-1082, 2021.

THÉRENTY, Marie-Ève; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *O Longo e o Cotidiano Sobre a Dilatação Midiática dos Romances nos Séculos XIX e XX*. **Interfaces**, v. 22, n. 1, p. 117-136, 2015.

\_\_\_\_\_. *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle: Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Média Diffusion, 2009.

WISNIK, José Miguel. *Psiquê e psichê: no encontro dos espelhos de Machado e Rosa*. Interpretações: crítica literária e psicanálise, 2014.

\_\_\_\_\_. *Machado Maxixe: O caso Pestana*. Teresa, n. 4-5, p. 13-79, 2003.