

O ESCRITOR INTEMPESTIVO: MACHADO DE ASSIS E O (SEU) TEMPO¹

Ettore Finazzi-Agrò

Sapienza Università di Roma

Quoi qu'elle donne à voir et quelle que
soit sa manière, une photo est toujours
invisible: ce n'est pas elle qu'on voit.
Roland Barthes, *La chambre claire*

Se te lembras bem da Capitu menina, hás
de reconhecer que uma estava dentro da
outra, como a fruta dentro da casca.
Machado de Assis, *Dom Casmurro*

Devo, enfim, falar de Machado de Assis e da sua obra: é, por um lado, a minha obrigação e, pelo outro, o meu contentamento, me permitindo preencher uma lacuna. É incrível, de fato, que, entre os muitos autores com que lidei na minha longa carreira de estudioso de literaturas de língua portuguesa, eu nunca tenha realmente tratado da sua produção multiforme ou escrito nada de relevante sobre um autor tão importante – eu que já escrevi livros e ensaios sobre Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, só para mencionar alguns escritores nada fáceis.

Meu constrangimento e meu pudor se devem ao fato que a sua obra me pareceu, desde o início, uma montanha muito impérvia para ser escalada, e não apenas por causa da imensa bibliografia sobre ele, mas sobretudo por causa daquilo que se poderia definir a sua “irrepreensibilidade”, ou seja, o fato dele se furtar a qualquer preensão com outros escritores da sua geração – assim como, talvez, das anteriores ou das sucessivas –; o fato, em suma, dele ser refratário a qualquer definição unívoca e abrangente. Por

¹ Eu devo, antes de tudo, agradecer a Élide Valarini Oliver o honroso convite que me deu a oportunidade de participar do colóquio “Um Machado de Assis para o século XXI” (UCSB, 30 e 31 de outubro de 2023), no âmbito do qual apresentei este texto. Agradeço também a Nicola Gavioli que fez a intermediação com a Universidade de Santa Barbara.

isso, decidi começar hoje de forma enviesada ou lateral, analisando – mas não é uma escolha totalmente original –² algumas imagens dele, para tentar chegar a um sentido possível da sua obra, sem aprisioná-lo, todavia, nessa leitura, mas tentando entender, através das representações coevas de Machado em carne e osso, sua atitude em relação ao Tempo em geral e ao seu próprio tempo.

De fato, o meu ponto de saída, assim como, às vezes, o ponto de chegada, poderiam ser as figuras que olhamos sendo olhados por elas – ou melhor: que tentamos interpretar sendo por elas interpretados, assim como as palavras escritas são, afinal, capazes de nos ler.³ Observamos então, criticamente ou apenas de relance, as várias fotografias que retratam o Machado de Assis maduro (da sua meninice não temos, obviamente, imagens). Vemos um homem de pele morena, de barba e bigode, com óculos pincenê e gravata borboleta ou *à la lavallière*, vestindo trajes muito formais, até requintados. Temos, portanto, a figura de um membro da elite brasileira, agasalhado à moda europeia da época: homem bem dentro do sistema social do seu tempo, integrado na classe dominante, apesar da cor da sua pele denunciando a sua origem mestiça.

E agora tentamos confrontar essa imagem com as imagens que o próprio escritor inventou, com os personagens que ele, por assim dizer, fotografou. Nada mais distante do formalismo do seu traje de alto funcionário antes do Império e depois da Primeira República, da sua farda ideal de fundador da Academia Brasileira de Letras, porque toda a gama de figuras pertencentes às classes sociais mais elevadas – aqueles que poderíamos denominar, no fundo, os donos do poder – são quase todos representados pelo viés irônico (se a ironia é – como de fato é – uma aproximação no distanciamento, quase uma fotografia intencionalmente desfocada) de quem olhava para a sociedade do seu tempo como a uma cova de víboras ou a uma massa de ineptos, zombando da sua prosopopeia e da sua imagem pública.

² Cf. em particular Sträter (2009), Carvalho (2011) e Turazzi (2014)

³ Estou aqui parafraseando, evidentemente, o título do conhecido livro de Hélio Seixas Guimarães Machado de Assis, o escritor que nos lê (2017).

Temos, em suma, uma contradição evidente entre a representação ou a ostentação de si mesmo e a sua verdadeira natureza de observador pessimista e antissistema da realidade econômica e sociocultural “horrendamente dividida”⁴ que o rodeava.

A propósito dessa dicotomia entre pessoa e personagem no âmbito fotográfico, Roland Barthes escreveu:

A Foto-retrato e um campo cerrado de formas. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotografo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro.⁵

É sobre essa dicotomia entre sujeito que fotografa de modo amargo e zombeteiro a sociedade à sua volta e sujeito-objeto fotografado na sua veste de alto representante daquela mesma sociedade, é sobre essa separação entre refiguração e realidade, entre imagem e pessoa, que acho seja importante se deter para decifrar, pelo menos em parte, o polimorfo mundo machadiano.

Porque é justamente esse conflito entre o ser e o parecer-ser o nó em volta do qual se enrosca a prosa do grande escritor fluminense, se tornando o assunto privilegiado dos seus textos. Basta pensar em contos como “O espelho” ou como a “Teoria do Medalhão” onde o embate entre essência e aparência se apresenta de forma extremamente clara, sabendo, todavia, que quase toda a obra machadiana se pode ler como uma longa reflexão sobre a distância entre a realidade e a sua representação. E eu diria melhor: graças às fotografias desse homem que se tornou “célebre” aquilo que se detecta é a discrepância – que é também temporal – entre a fantasia do autor, construindo imagens públicas, incluindo a sua própria, e o fantasma em que ele realmente se identifica e que o leva a uma “microexperiência da morte”.

Acho que apenas considerando a consciência de ser, atrás da sua máscara social, apenas um “espectro” dentro de uma sociedade composta só por mortos ou por fantasmas pode ajudar a entender

⁴ Schwarz 2000, p. 11.

⁵ Barthes 1984, p. 27 (Barthes 1980, pp. 29-30).

a gênese de uma obra “fantasmagórica” como *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou a compreender a experiência de Jacobina se olhando no espelho e vendo apenas uma figura “vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”,⁶ antes de vestir a sua farda de alferes e rever finalmente a sua “figura integral”.⁷ Se um autor é também os seus personagens, então o Machado das fotografias pode bem se identificar no protagonista de “O espelho”: homem duplicado, ciente da diferença fundamental entre o ser-se (mulato, filho de pobres lavradores, nascido numa favela) e o existir na sua veste pública (alto funcionário do Estado, intelectual consagrado, membro da alta burguesia carioca).

Na fresta que se abre entre a realidade, em certa medida recalcada, e a aparência ostentada, passa, a meu ver, toda a História: a história pessoal, certo, mas também a coletiva. Nesse sentido, os dois tempos, o da juventude e o da maturidade de Machado, se encontram e se suspendem na imagem fotográfica, na qual se espelha, todavia, o tempo da comunidade (carioca, mas mais em geral brasileira). Porque se é verdade que o grande escritor “na periferia do capitalismo” criticou “as ideias fora do lugar”⁸ adotadas pelos seus compatriotas, não é menos verdade que ele conseguiu, no seu próprio corpo e na imagem dele, materializar o tempo da Nação com todas as suas contradições, tornando-se, por um lado, sujeito e, pelo outro, objeto da história, se colocando, todavia, num limiar que é dentro e fora do presente.

Mulato e neto de escravos, observou o processo abolicionista até a promulgação da Lei Aurea; pobre na infância, participou de todos os estádios que levaram à modernização forçada do Rio de Janeiro e ao surgimento daquela burguesia na qual ele, por fim, se incluiu; analfabeta no Morro do Livramento, como a esmagadora maioria da população brasileira da época, ele conseguiu chegar a um grau de instrução que o tornou um dos intelectuais de ponta do seu tempo. De certo modo, ele *incorporou* assim a história do Brasil no seu ser não excluído e sim *excetuado* por ela – isto é, por via etimológica, “preso” no seu estar fora –; percorreu e descreveu, a partir dessa posição “excepcional”, o caminho levando a Nação, no plano político, do Império à República e, no plano cultural, do Romantismo ao Positivismo.

⁶ Machado de Assis 1998, I, p. 409.

⁷ *Ibid.*, p. 410.

⁸ Schwarz 1992, pp. 13-28.

Sidney Chalhoub chegou, de fato, a escrever um livro importante salientando, justamente, o papel de historiador de Machado, mas eu quero aqui tentar definir que tipo de representação histórica ele nos deixou. Uma história “a contrapelo”,⁹ certamente, mas marcada, a meu ver, sobretudo pela intempestividade da sua visão, tanto no âmbito narrativo quanto naquele da crônica. Quando falo em intempestivo penso, obviamente, na definição que desse relacionamento com o tempo histórico deu Friedrich Nietzsche, negando valor àquilo que ele denominou de “história monumental” e que, como escreveu na *Segunda consideração intempestiva*:

sempre aproximará o desigual, generalizando-o e, por fim, equiparando-o; ela sempre enfraquecerá novamente a diversidade dos motivos e ensejos a fim de apresentar o effectus monumental como modelo e digno de imitação, à custa das causas: de maneira que se poderia denominar este efeito, uma vez que ele abstrai o máximo possível das causas, com um pouco de exagero, como urna coletânea dos “efeitos em si”, como acontecimentos que se tornam efeito para todos os tempos.¹⁰

Percorrendo a obra de Machado nunca iremos encontrar, a meu ver, esse tipo de abordagem aos fatos, mas, pelo contrário, um constante distanciamento do fático e da concatenação causal dos eventos, determinando uma recusa dos “efeitos em si”. Em certo sentido, nos seus textos a história real não tem peso, ou pelo menos, o peso da história é sempre contrabalançado por uma atenção divagante e extemporânea ao cotidiano, funcionando como contrapeso ao fato histórico – sem nunca se afastar da realidade, repare-se, mas a reinventando de forma ficcional ou a mergulhando numa atmosfera, mais uma vez, fantasmagórica, onde o efeito parece não corresponder quase nunca à causa.

Esse olhar esguio e sempre inatural torna-se particularmente evidente nas suas crônicas, mas se estende também à sua produção narrativa. Para ter uma ideia dessa postura machadiana diante do presente, basta escolher, quase ao acaso, um dos textos que ele escreveu no período turbulento da passagem do Império para a República. A crônica datada de 24 de setembro de 1893, por exemplo, se abre com a citação de alguns versos de uma cantiga andaluza, sobre um sapateiro que vai à missa, mas não para rezar e sim para procurar clientes aos quais remendar os sapatos. O escritor se identifica nesse remendão que “ao pé dos altares” pergunta “por tacões corroídos e solas rotas”.¹¹

⁹ Chalhoub 2003, pp. 23-35.

¹⁰ Nietzsche 2003, pp. 21-22.

¹¹ Machado de Assis 1996, p.104.

Depois dessa imagem aparentemente incongruente, Machado fala de bombardeios e tiroteios que aconteceram e continuam acontecendo na Capital e somente a esta altura conseguimos compreender que estamos no meio da Revolta da Armada. Em vez de falar daqueles fatos dramáticos que afetam a população do Rio, o escritor alude ao seu acordar “assombrado” por causa do barulho e começa logo a descrever um sonho que, embora interrompido pelos gritos que vinham da rua e pelo intenso “bombardeamento”, guarda a sua estranha continuidade, visto que, voltando a dormir após ter sido acordado pelo rumor, ele retoma o mesmo sonho.

Na verdade, mais de que de um sonho, trata-se de um verdadeiro delírio, visto que Machado – sonhando de dormir, isto é, mergulhado no sonho de um sonho – descreve como ele seja levado, por meio de um raio, para a lua onde ele assiste à “restituição das ideias”, ou seja, a uma operação pela qual “todas as pessoas que tinham vivido de ideias alheias” as entregavam “a um coletor, que as restituía aos seus donos”.¹² Na segunda parte deste sonho sonhado, o escritor diz se reencontrar novamente na lua, mas, cavalgando o mesmo raio do sonho anterior, ele chega “à porta do céu”, onde há uma multidão que quer entrar. São Pedro dá acesso às pessoas “por classes” e o autor é repellido várias vezes por ser “pedante”. Quando, enfim, ele entra no paraíso assiste à missa rezada por São Paulo diante do “próprio Jesus ressuscitado”, mas em vez do missal o escritor descobre ter nas mãos um dicionário, “o breviário dos pedantes”.¹³

Finalmente, depois da longa celebração, ele fica ajoelhado, mas é atravessado por uma “ideia ruim”: “preferi a terra com os seus pecados ao céu e suas bem-aventuranças”. Corrompido por este desejo, ele ouve um “clamor enorme”: “senti faltar-me o chão, achei-me solto no ar; para não rolar cavalguei o livro, e vim por ali abaixo, até cair na cama, com os olhos abertos e uma zoada nos ouvidos. [...] Recomeçava o bombardeamento”.¹⁴

Esta longa digressão é, a meu ver, necessária para entender o modo em que Machado se põe em relação ao presente: ele alude, a partir de uma aparente distância, ao drama que o povo carioca e ele

¹² Ibid., p. 305.

¹³ Ibid., p. 307.

¹⁴ Ibid.

mesmo estão a viver naquele momento, montando, todavia, uma cena onírica onde tudo parece deslocado em relação à realidade. “Aparente” porque o afastar-se daquilo que está acontecendo resulta, na verdade, numa aproximação ao acontecido; o colocar-se fora (na ficção e no sonho) ou longe do seu tempo esconde e revela o seu cuidado com um Tempo não medido pelo relógio (para se expressar em termos heideggerianos) – um Tempo não cronológico, enfim, e sim assincrônico, como assincrônica, *out of joint* é a realidade que o cerca.

A metáfora do sapateiro que remenda tacões corroídos e solas rotas, remete, nesse sentido, para a dificuldade do autor em enfrentar uma laceração histórica, dependente de uma situação de guerra civil: a violência e contundência do real é contrabalançada pelo seu refugiar-se nos pequenos remendos que a literatura permite. E ele assim se justifica, chamando em causa como sempre o leitor:

Sentei-me na cama, e fiquei como o leitor há de ter ficado durante os primeiros segundos. Os tiros continuaram, levantei-me e fui à janela. Qualquer pessoa acharia naquele rumor tremendo as ideias de combate que ele trazia em si; eu, em todo esse tumulto bélico, achei uma ideia literária. Zapatos que remendar.¹⁵

Este modo de encarar o presente, traduzindo a situação ouvida e vista numa imagem literária, é típico de Machado que percebe o tempo histórico como uma série de fotogramas desfocados e inconsequentes, onde vige a loucura dos homens embaciando a clara percepção dos acontecimentos e obrigando o escritor a uma fuga rumo ao fantástico, que se resolve, de fato, numa anti-fuga, num modo de encarar a realidade de outra forma – de forma, eu diria, plenamente intempestiva.

O delírio se torna assim uma soleira permitindo entrar numa dimensão irracional que nos diz muito sobre uma realidade ensandecida, justamente pelo seu caráter magmático e irreal. E, mais uma vez, penetrar nessa dimensão confusa comporta uma imagem de morte, comporta o acesso a um *além* no qual mover-se à vontade, fugindo à evidência e à angústia do real. Trata-se, no fundo, do mesmo mecanismo que ele já tinha experimentado nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* onde o delírio é, de fato, um meio para se aproximar do sentido do tempo que passa se afastando dele, num turbilhão que acaba na imobilidade

¹⁵ Ibid., p. 305.

de um centro fixo, num vendaval de séculos que vai dar apenas na morte e na aniquilação de tudo aquilo que existe.

Já ali, de fato, no delírio de Brás Cubas, encontramos a mesma visão de um Tempo absoluto onde a história se apresenta como sucessão incontrolável de experiências sempre iguais, num eterno retorno que expõe o homem à sua miséria e à sua insignificância:

Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos Impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da Terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, – flagelos e delícias, – desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade.¹⁶

Estar solto no *além*, como se vê, não comporta uma atenção diminuta ao que fica *aquém* (as paixões e as misérias, o ódio e a destruição, o tumulto e a glória, os flagelos e as delícias) assim como o redemoinho cronológico, com a aparente rasura dos tempos, vem acompanhado, antes e depois, por uma lógica temporal atenta aos fatos. Se na crônica mencionada, o delírio se coloca entre duas referências ao presente do bombardeio, nas *Memórias* a intemporalidade do devaneio é precedida primeiro pela menção do dia da morte do protagonista, depois por uma excursão pela genealogia, atenta às datas, da família Cubas e, enfim, por uma série de alusões a personagens históricos contemporâneos como Cavour e Bismarck, da antiguidade romana como os imperadores Cláudio e Tito ou a figuras femininas como Messalina e Lucrecia Borgia. Tudo isso advertindo que “a natureza (*que vai ser, daí a pouco, personagem importante e motor do delírio*) é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira”,¹⁷ salvo declarar pouco depois (no capítulo nove) a data exata e “histórica” do seu nascimento: 20 de outubro de 1805.

Nesse sentido, devemos sempre levar em conta que lidamos com um personagem pelo menos duplicado (morto e vivo, ao mesmo tempo) senão multiplicado, no qual se espelha e do qual se distancia um escritor dado ao arbítrio, inconfiável atrás das máscaras que escondiam e escondem a verdadeira

¹⁶ Machado de Assis 1960, p. 123.

¹⁷ *Ibid.*, p.115.

identidade ou cuja identidade se encontra justamente apenas no trânsito, na volubilidade e no disfarce. Aquilo que resta é o tornar-se agente de uma leitura da história que leve em conta a dualidade ou pluralidade das instâncias reais, as amalgamando num imaginário “sem data”.

Como mostrou magistralmente Roberto Schwarz,¹⁸ a verdadeira cifra da escrita machadiana consiste justamente nesse arbítrio e nessa falta de fiabilidade de um autor movediço, interpretando os fatos históricos e as relações sociais do seu tempo, marcadas pelo favor e pelo cordialismo, não de forma direta ou realista, mas se valendo de mesmo princípio de arbitrariedade e incongruência que rege a sociedade e que impõe um estilo e uma forma do conteúdo peculiares – singularmente machadianos.

Num quadro histórico confuso, onde a importação das ideias de outros contextos socioculturais se sobrepõe, sem as apagar, a uma ideologia senhorial e a uma economia baseada no trabalho escravo, o único meio de representar de forma crítica esta situação profundamente injusta e anacrônica é, portanto, aquela de incorporar, na escrita, o mesmo princípio de deslocação e de intempestividade que vigem na realidade política e social brasileira. Diante, em suma, da insensatez de uma guerra civil em ato (a Revolta da Armada) Machado não pode senão se valer da insensatez de um sonho, intercalado entre o estalar das bombas, assim como para definir o arbítrio da classe dominante decide inventar um membro desta classe solto na irresponsabilidade de um além-mundo e representando, a partir desse além, o aquém de uma realidade histórica onde ninguém se responsabiliza por nada.

A importação dos modelos estrangeiros, aliás, comporta uma defasagem evidente entre o arcaísmo da situação brasileira e a vontade de assimilar costumes, ideologias, formas de convivência oriundas de outros horizontes – como sublinhou, muito bem, Sérgio Buarque do Holanda.¹⁹ Cria-se, em suma, aquela situação que Ernst Bloch definiu como “contemporaneidade do não-contemporâneo”, ou seja, o fato de viver num presente que não é presente a si mesmo, mas é apenas uma imitação ou uma macaqueação do presente vivido por outros.²⁰ Esta condição comporta evidentemente um anacronismo que Machado registra na sua prosa que é, também ela, anacrônica. Basta pensar, por exemplo, na inversão

¹⁸ Schwarz 2000, pp. 40-44 e passim.

¹⁹ Holanda 1978, pp. 3-5.

²⁰ Bloch 1992, p. 82.

temporal de obras que começam pelo fim, como *As memórias póstumas* ou *Dom Casmurro*, nas quais, aliás, o escritor alude a modelos estrangeiros do passado (respectivamente Sterne e Shakespeare, sobretudo, mas junto com eles inúmeros outros que seria impossível elencar), os traduzindo, porém, em salsa brasileira – apontando, ao mesmo tempo, para o desarranjo entre a intenção e o ato, entre desejo e experiência. A sua intempestividade depende justamente do seu olhar crítico sobre esse tempo não-contemporâneo em que vive a sociedade a ele contemporânea e o anacronismo dos seus textos, tão negativamente sublinhado por Sílvia Romero,²¹ depende, por contra, da genial intenção de representar sincronicamente aquela defasagem entre tempos diacrônicos.

Mais uma vez, o fato de ter vivido *in corpore vili*, por assim dizer, a injustiça e o arbítrio das relações sociais e humanas, permite a Machado fotografar uma realidade injusta e arbitrária se valendo do filtro do disfarce e da inconfiabilidade. Ele é, enfim, o produto da teoria do medalhão, ele é o Jacobina se identificando apenas na farda que veste, sabendo, todavia, que atrás da máscara de alto funcionário do Estado e do intelectual refinado, sobrevive o moleque do Morro do Livramento: espectro que as fotografias não conseguem tornar visível, mas que está sempre atrás da sua aparência de homem de bem, de alto-burguês feliz da vida.

O famoso cinismo machadiano é, no fundo, o produto dessa visão lateral e relativa onde nada é estável, onde tudo sobrevive na corda-bamba das aparências e das dúvidas: na fraude que leva ao enlouquecimento de Rubião assim como na convicção de Bento Santiago de ter sido traído – confiando apenas na feição e no portamento do filho Ezequiel e confirmando as suspeitas graças, justamente, a uma fotografia –²² se oculta a desconfiança e, talvez, o rancor por tudo aquilo que lhe parece e não é ou que é apenas no seu parecer-ser.

E é significativo que as duas últimas obras de Machado levem em primeiro plano a figura do próprio narrador, passando, de certo modo, do seu ser retratado a uma forma de autorretrato. Na

²¹ Romero 1897, p. 210. Cf., a respeito dessa crítica a Machado por parte de Sílvia Romero, o parágrafo “O anacrônico” em Guimarães 2017, pp. 31-38.

²² Cf. o capítulo 139, intitulado, justamente “A fotografia” de *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 2019, p. 189).

exposição velada de si mesmo que o autor nos deixa através do personagem, ou melhor, do alter-ego Aires entra em cena finalmente o sujeito que escreve, que se mostra a escrever e que, ao mesmo tempo, se vê escrevendo. Trata-se, no fundo, da sublimação final do disfarce e da duplicidade que tinham acompanhado Machado desde a sua juventude: não por acaso *Esauí e Jacó* enfrenta, pela primeira vez de forma explícita, o tema do *Doppelgänger*, e não por acaso, no *Memorial*, atrás da máscara senil do Conselheiro, se esconde a realidade, ainda pujante, do desejo disfarçado – se poderia dizer, do jovem morador da favela dentro do velho e respeitado cavalheiro.

Esse jogar com a realidade da vida e da história, se distanciando dela através do sonho e da ficção, é uma característica do Machado maduro, em obras onde tudo parece declinar sob o signo de um “fazer de conta”: fazer de conta que um morto possa escrever uma autobiografia; fazer de conta que uma pessoa possa decidir interromper a composição de um texto sobre a “história dos subúrbios” para narrar a sua relação amorosa com uma mulher enganadora com “os olhos de ressaca”; fazer de conta de ter composto um memorial onde primeiro descreve os amores turbulentos de dois gêmeos, para depois entrar em cena dialogando consigo mesmo sobre a possibilidade de que tudo – a relação amorosa como a abolição da escravidão – seja apenas ilusão irrealizada e irrealizável; fazer de conta, enfim, que o autor seja também leitor de si mesmo e que, por sua vez, o leitor seja autor da história que está a ler, se despindo, ambos, de qualquer autoridade e denunciando assim, de forma ainda enviesada, o autoritarismo que os rodeia.

No *Memorial de Aires*, aliás, encontramos um trecho que parece resumir esta ficção que gira em falso, este engano ou auto-engano constante, quando quase no início o protagonista escreve:

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor.

Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso. Comigo, o mais que podes achar é esquecimento, que é muito, mas não é tudo; primeiro que ele chegue, virá a troça dos malévolos ou simplesmente vadios.

Escuta, papel. O que naquela dama Fidélia me atrai é principalmente certa feição de espírito, algo parecida com o sorriso fugitivo, que já lhe vi algumas vezes. Quero estudá-la se tiver ocasião. Tempo sobra-me, mas tu sabes que é ainda pouco para mim mesmo, para o meu criado José, e para ti, se tenho vagar e quê — e pouco mais.²³

²³ Machado de Assis 1908, p. 49-50.

Esta distinção entre papel e escrita, assinalando, como foi notado, “a diferença inacessível entre o Memorial de Aires (*enquanto texto que o autor está escrevendo, esclareço eu*) e o Memorial de Aires (*enquanto texto escrito*)” (Baptista et al. 2020, p. 5), volta a repropor a questão do distanciamento e, ao mesmo tempo, do conluio impossível entre o livro que se faz e o livro que é feito (mais um anacronismo), entre *causa* e *effectus* (para reutilizar os termos latinos de Nietzsche), entre, enfim, o que é e o que se dá a ver ou a ler que percorre toda a obra de Machado. O convite ao papel de não recolher “tudo o que escrever esta pena vadia” soa, de fato, como aparente recalque ou auto-censura de uma verdade inconfessada e inconfessável, ou seja, que também o autor, por um lado, não é quem aparenta ser e que, pelo outro, é quem finge ser, parodiando a verdade histórica e instituindo assim, foucaultianamente, uma espécie “de grande carnaval do tempo onde as máscaras reaparecem constantemente” (Foucault 2001, p. 50).

Voltamos assim às imagens e ao disfarce, a tudo aquilo que as foto-retratos nos dizem e àquilo que, no seu não dizer, elas mostram como verdade recalcada ou mascarada. Viver nesse hiato e refletir sobre o vácuo entreaberto entre o ato de representar e a verdade representada, entre a reprodução da realidade e a produção de figuras ao mesmo tempo fiéis e inconfiáveis: é esta, no fundo, a tarefa que Machado de Assis escolheu para si mesmo, enquanto observador ou fotógrafo de uma ideologia discriminatória e inconsequente de que ele era vítima e da qual se tornou, de certo modo, carrasco. Escritor intempestivo, percebendo fisicamente e idealmente a não-contemporaneidade da sociedade a ele contemporânea, ele conseguiu enfim, através da sua constante inatualidade, fornecer uma fotografia plástica e verossímil, na sua aparente inverossimilhança, das mazelas de um presente não presente a si mesmo.

E é esta, ainda, a tarefa difícil que ele deixou para os seus leitores: compreender o anacronismo da sua escrita se espelhando na cronologia incongruente do seu tempo e, a partir desse caráter intempestivo, tentar surpreender, na sua obra vasta e multiforme e nos retratos que dele nos restam, o segredo que neles se revela, no seu obstinado subtrair-se à nossa vista.

Referências Bibliográficas

- BAPTISTA, A. BARROS, ROWLAND, C., MONTEIRO, P. MEIRA (orgs.), *Esse Aires*, E-book, Peixe Elétrico Ensaios.
- BARTHES, R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, Paris.
- BARTHES, R. (1984), *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- BLOCH, E. (1992), *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano.
- CARVALHO, C. SÁ (2011), *Fotografia e fantasmagoria em Dom Casmurro*, in “Machado de Assis linha”, v. 4, n. 8, pp. 56-73.
- CHALHOUB, S. (2003), *Machado de Assis historiador*, Companhia das Letras, São Paulo.
- FOUCAULT, M. (2001), *Microfísica do poder*, Graal, Porto Alegre.
- GUIMARÃES, H. SEIXAS (2017), *Machado de Assis, o escritor que nos lê*, Ed. UNESP, São Paulo.
- HOLANDA, S. BUARQUE DE (1978), *Raízes do Brasil*, 12^a ed., José Olympio, Rio de Janeiro.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. (1908), *Memorial de Ayres*, Garnier, Rio de Janeiro-Paris.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. (1960), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Min. da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. (1996), *A Semana. Crônicas (1892-1893)*. Hucitec, São Paulo.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. (1998), *Contos*, 2 vols., Companhia das Letras, São Paulo.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. (2019), *Dom Casmurro*, Edições Câmara dos Deputados, Brasília.
- NIETZSCHE, F. (2003), *Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, Relume Dumará, Rio de Janeiro.
- ROMERO, S. (1897), *Machado de Assis. Estudo comparativo de Literatura Brasileira*, Laemmert & C., Rio de Janeiro.
- SCHWARZ, R. (1992), *Ao vencedor as batatas*, Duas Cidades, São Paulo.
- SCHWARZ, R. (2000), *Um mestre na periferia do capitalismo*, 4^a ed., Duas Cidades / Ed. 34, São Paulo.
- STRÄTER, T. (2009), *De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis*. In: B. Nunes e S. V. Motta (Orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. Ed. UNESP, São Paulo, pp. 91-128.

TURAZZI, M. I. (2014), *A “criatura” e o “espelho”. O retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez*, in “Aletria”, v. 24, n. 2, pp. 13-29.

Bio

Ettore Finazzi-Agrò é Professor Emérito de Literatura Portuguesa e Brasileira da Sapienza Universidade de Roma. Ele tem publicado livros e artigos sobre Fernando Pessoa, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa e vários ensaios sobre as obras de Manuel Bandeira, de Mário de Andrade e de outros grandes autores portugueses e brasileiros do séc. XX. Autor de mais de 200 artigos, ele organizou (junto com outros) duas coletâneas sobre o “trágico moderno” e, sozinho, outro livro de ensaios em inglês intitulado *Toward a Linguistic and Literary Revision of Cultural Paradigms*. Ele é ainda autor do livro *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira* (Ed. Unesp, 2013). Ele tem sido professor visitante em várias universidades portuguesas e brasileiras e recebeu, em 2014, o título de Doutor honoris causa pela Universidade Estadual de Campinas.

FIGURAS DA QUEDA NO DESERTO DO “REAL”: OS ROMANCES DO CONSELHEIRO E AS RUÍNAS DO TEMPO

Roberto Vecchi

Università di Bologna

Resumo: O artigo procura articular um mapeamento, dos muitos possíveis, do assim chamado “último Machado”, autor do “ciclo do Conselheiro Aires” concebido e realizado como apogeu de um incontornável projeto literário. Apesar de ter contado com relevantes esforços interpretativos, também em tempos recentes, o desafio que Machado de Assis lança pelos dois romances, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, sobretudo o denso emaranhado de relações que uma arquitetura romanesca calculada e agudamente pensada institui (onde se destaca a forte metáfora do xadrez) permite formular hipóteses de trabalho ainda por trilhar que valorizam o inesgotável manancial de problemas críticos implicados pelo conjunto das duas obras. A justaposição entre os dois romances e um ensaio quase contemporâneo de Georg Simmel sobre a ruína - figura constitutiva da obra machadiana como um todo, em relação a uma investida destrutiva da modernização - possibilita abrir o campo para uma atenta estratégia de reuso de passados e salvatagem de figuras e mundos que patrimonializam um Brasil do passado ao ocaso.

Palavras-chave: Ciclo Conselheiro Aires, Último Machado, Estéticas das ruínas, *Esau e Jacó*, *Memorial de Aires*

Abstract: The article seeks to articulate a mapping, among the many possible ones, of the so-called “last Machado”, author of the “Conselheiro Aires cycle”, conceived and realized as the culmination of an incredible literary project. Despite many relevant interpretative efforts, also in recent times, the challenge that Machado de Assis launches through the two novels, *Esau e Jacó* and *Memorial de Aires*, especially the dense entangle of relationships that in a calculated and acutely thought out novelistic architecture establishes (where the strong metaphor of chess stands out) allows us to formulate other interpretative hypotheses to be explored, valorizing the inexhaustible source of critical problems implied by the novels. The juxtaposition between the two books and an almost contemporary essay by Georg Simmel on ruins - a constitutive figure of Machado's work as a whole, referred to the destructive onslaught of modernization – creates the conditions to open a

new field for an attentive strategy of reusing pasts and save figures and worlds of an old Brazil at sunset.

Keywords: Conselheiro Aires' Cycle, Last Machado, Aesthetics of the ruins, *Esau e Jacó*, *Memorial de Aires*.

O que tentarei esboçar aqui é um pequeno mapa de “questões” (mapa de pronto uso, sem respostas absolutas garantidas) que possa anteceder um projeto mais sistemático (necessariamente plural) do assim chamado “último Machado”, aquele que se concentra em particular na denominação - a meu ver só prática e instrumental, mais uma distorsão ótica voluntária- de “ciclo do Conselheiro”, os dois últimos romances que têm como flutuante figura e eixo das narrações o Conselheiro Aires. Âmbito tradicionalmente menos debatido, sobretudo pela diluição dos outros “dois Machados” do universo do romance.

No entanto, em particular em tempos mais próximos, a atenção pelo Machado do “tempo do fim” (tempo por sua natureza escorregadio e plural) se acentuou, com algumas obras que relançaram a importância desse Machado, como por exemplo o volume de ensaios organizado por Abel Barros Baptista, Clara Rowland e Pedro Meira Monteiro, *Esse Aires* (Lisboa, 2017).

Os últimos romances de Machado, do ponto de vista do esboço do mapa de que falei, são significativos por uma dupla razão. Por um lado, dos “vários Machados” esse é aquele de um apuro estético consagrado. Por outro lado, porque talvez o último Machado proporcione uma plataforma para repensar na obra como um todo, onde não só as continuidades, mas inclusive as rupturas estão implicadas na construção romanesca: como se, parafraseando, abusivamente, *Dom Casmurro*, no resto dos restos de Capitu, “o resto é saber se a Capitu (Machado) de Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente” (Assis, 1992, p.944).

Corpus e corpo

Há uma espécie de química num romance como *Esauí e Jacó* (1904). O livro “mais histórico” de Machado (Gledson, 1986, p.161; Brito Broca, 1983, p.72) que flagra a complicadíssima transição do Império para a República, com o ante-fato implicado da Abolição, aquele que desempenha nitidamente o papel central, na verdade promove de modo irrefutável a emersão sistemática da centralidade da forma literária. Como se sabe, o romance pertence ao extremo ciclo romanescos elaborado por Machado de Assis, o assim chamado, como dizíamos, “ciclo do Conselheiro Aires”, junto com outra obra sinuosa e surpreendente, o *Memorial de Aires* (1908). Sem esquecer que no meio, Machado publica um outro volume de contos, *Relíquias da casa velha* (1906) contendo um dos contos mais glosados e usados hoje nas salas de aula, sintomático de um “outro” Machado, “Pai contra Mãe”, exibindo indiciariamente a permanência de um interesse -uma isotopia - como o do resíduo, das ruínas ou da sua especialização sagrada.

A partir deste recorte, a polêmica crítica inexaurível que afeta Machado, aquela que poderíamos sintetizar com uma expressão de Antonio Candido (referida a *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo a às suas relações com Zola), a possível agência do “Brasil como intermediário” (Candido, 1993, p.152) passa a ser reveladora simplesmente do modo com que uma leitura é marcada como principal, a outra como secundária.

O enxerte do *corpus* textual no corpo da história parece marcar e dividir verticalmente a atenção a crítica brasileira, e não só, sobre o papel desempenhado pelo corpo histórico do corpus literário.

Sintetizando a perspectiva, com uma definição das mais conhecidas: Machado, observa Roberto Schwarz, buscava essencialmente duas coisas, formas e relações (Schwarz, 1987, p. 166), entendendo assim forma literária e relações sociais.

Difícil discordar de um traço que é mais descritivo do que interpretativo. No mundo de Machado estão *corpora* e corpos, a Literatura, nas suas ramificações mais cosmopolitas e as cenas histórica das relações pessoais e de classe do Brasil escravocrata, antes ou depois da Abolição.

O que se pode comentar de imediato é que tanto a forma como as relações de fato se inscrevem sempre na matéria literária e assumi-las num plano transcendente em relação a essa, cria o risco de abdicar do papel da crítica e cair num sociologismo um pouco de maneira e com fontes “artificiais”.

Os dois romances aqui considerados, enxertados como estão numa circunstância histórica de transformação - a “nossa Revolução” de Sérgio Buarque de Holanda (2016: 299) - talvez seja um lugar onde pensar na leitura machadiana não só situada mas também num horizonte de um “futuro Machado”, filologicamente correto, portador de outras visões. De uma “contemporaneidade” impressionante.

A ficção do xadrez e a disposição do tabuleiro pelo enxadrista

A metáfora do xadrez aparece insistentemente, tanto no *Esau e Jacó* como no *Memorial de Aires*. Já foi amplamente explorada: numa rápida bibliografia lembramos já na década de 50 Herculano Mathias, Sidney Chaloub, em particular, com um enfoque analítico, Hélio Guimarães (leitor e Introdução EJ) que aprofunda sobretudo o capítulo XIII de *Esau e Jacó* dedicado a esta alegoria não inocente, observando que “as comparações entre a narrativa ficcional e o jogo de xadrez resumem não só o assunto do romance, mas sintetizam a hipotética teoria da composição machadiana” (Guimarães, 2012, p. 17).

Ficando na figura do xadrez (onde os xadrezistas são variados, o narrador o leitor, o autor, mas os próprios personagens etc.) nos dois romances impressiona um lugar sempre visitado quando se fala do último Machado: os textos metaliterários que introduzem as obras.

O xadrez de fato é a figura que melhor expressa a estratégia machadiana: mostra um coagulo de forças em potência que depois a partir da deslocação de uma e mais peças se tornam efetivas.

Aliás podemos observar que a ideia de um “ciclo do Conselheiro” se institui a partir destes limiares dos textos. Não só o paratexto é já portador de outras ficções.

Brevemente uma fragmentaria recuperação dos pontos principais de dois textos famosíssimos, quase disponíveis se diria, que intersejam as narrativas. Na “Advertência” de *Esaú e Jacó* se afirma (pedindo desculpa pela citação longa mas crucial):

“Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, i, ii, iii, iv, v, vi, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: Último. A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do Memorial, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselheiro, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. Último por quê? A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir este caderno em seguida aos outros, não é natural, salvo se queria obrigar a leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem esta outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas. Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lazes do ofício, escreveu o Memorial, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis. Tal foi a razão de se publicar somente a narrativa. Quanto ao título, foram lembrados vários, em que o assunto se pudesse resumir, Ab ovo, por exemplo, apesar do latim; venceu, porém, a ideia de lhe dar estes dois nomes que o próprio Aires citou uma vez: Esaú e Jacó” (Assis, I, 1992, p.946)

Assim como a “Advertência” do Memorial de Aires, assinado por “MdA”, declara:

“Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazes do ofício escrevia o Memorial, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”. Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o Memorial, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, — nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia” (Assis, I, 1992, p.1096)

Percebe-se muito bem que o xadrez multiplicador de ficções está -sabiamente- montado.

As relações entre os dois romances surgem nestas anotações “filológicas”, ficcionais, sobre os manuscritos. Uma espécie de “stemma codicum”, como diriam os filólogos, que mostra as relações entre as duas obras, começa-se do fim, do “último” (um superlativo que na verdade diz e desdiz muitas coisas e sobretudo diz o que não irá fazer, ou seja, ser realmente o último da série). Surgem nestes dois textos vestibulares relações, potenciais, possíveis, impossíveis, literárias em suma. E

bastante problemas críticos -procurados e voluntários, sempre seja dito- que afetam constantemente os textos que seguem.

O ciclo parece instaurado a partir da figura que desempenhará a função de encaixe, o personagem (mas duplo do narrador, de acordo com a advertência, mas que em outros capítulos –como por exemplo “Esse Aires” - se diferencia) de *Esau e Jacó* e o narrador-autor do *Memorial*.

Abel Barros Baptista, em uma leitura atenta da assinatura no romance machadiano, sublinha a advertência como suplemento de uma dupla ficção que altera todas as relações: “o que conta a história dos dois gêmeos e de Flora entre eles, naturalmente, mas, ainda antes dessa e ao mesmo tempo que essa, acompanhando-a, a ficção que apresenta com conselheiro Aires como romancista” (Baptista, 1991, p.145). Ficção do autor e ficção do editor (e com Aires “suposto autor”) entrelaçadas incidem profundamente nas narrativas criando uma permanente instabilidade, uma vertigem como se o leitor andasse por um plano irregular, constantemente exposto a uma ameaça de se perder ou de não compreender. E a rede de recorrências se torna mais densa no *Memorial* quando na “Advertência” reaparece a figura do narrador (“Quem me leu”).

No entanto, de imediato, se notam lacunas consideráveis, *Esau e Jacó* será o sétimo caderno e o *Memorial* será uma seleção que supostamente podemos perceber como histórica, em dois anos fulcrais como 1888 e um parcial 1889. Pelo contrário não é assim.

Dentro da ficção, teremos dois objetos ficcionais que inventam a sua relação, fundam, no imaginário, uma relação funcional, inauguram um ciclo. No xadrez textual aliás, na meada de movimentos possíveis e opositivos, a variação do projeto literário é profunda: vai de uma narrativa onde Aires é ambigualmente personagem suposto autor, suspeito narrador em certos momentos, mas dentro de uma narração na 3^a pessoa e uma outra narrativa. ao *Memorial*, onde ele é o narrador intimista (pseudo) e proporciona, fora da moldura ficcional, um objeto extraordinário onde a consciência emerge plenamente na crise finissecular tornando compreensíveis cenários, como aqueles de *Esau e Jacó*, historicamente constituídos. Isso porém ocorreria se a relação fosse efetiva e não só ficcional, o que, de modo também explícito, não é. A literatura revela ocultando e,

quiasmicamente, encobre o que parece evidente. Entre o lusco e o fusco, Machado dispõe todas as suas peças literárias. Oscilando entre uma pluralidade de sentidos possíveis. O xadrez limitado, na verdade, possibilita um número praticamente ilimitado de jogadas.

Subterrâneos da modernidade e desertos do real

Límiars de xadrezista tão entrelaçados mostram a centralidade que possui o interesse de Machado pelas relações. Relações efetivas ou potenciais que predominam sobre outros aspectos aparentes da narrativa. No fundo, as enredos tanto de *Esau e Jacó* como de *Memorial de Aires* são exíguos ou até esgarçados.

A triangulação dos gémeos Pedro e Paulo com Flora de *Esau e Jacó* ou outro polígono (fantasmaticamente) triangular de Tristão e Fidélia. Aires sempre despenha a função de mediador, de artífice de relações. Se quisermos portanto encontrar um nome que em resumo expresse o núcleo íntimo das duas narrativas é um nome próprio aquele de Aires, fazedor (e desfazedor) de relações.

O tema que em particular em *Esau e Jacó* domina é aquele tópico -e quando há um tema tópico Machado sempre deixa perceber a suspeita da paródia – e carregado, como aquele do duplo. Não só pelo tema vistoso dos dois irmãos gémeos, das polarizações que existem, estilizadas por Robespierre e Luís XVI, ou por um narrador que se articula por sua vez como ambigualmente duplo. A própria obra é redondamente dualística, com uma primeira parte alegre, eufórica e a segunda com a doença de Flora melancólica e sombria. Que pode ter ressonâncias com a polarização que ocorre na cena histórica do Brasil, pelo fim de um tempo, o império e o começo de outro. Tudo na verdade não passa de um plano de superfície.

Por isso, se tivéssemos que contar em breve a história, a síntese seria imediata. Mas é só um disfarce de uma matéria (literária) espessa e complexa que pela forma questiona temas substanciais e subterrâneos da modernidade. Algo que não se poderia agarrar só por tópicos,

tematizando elementos de um contexto investido supostamente por uma crise que na verdade se constitui a partir de múltiplas crises.

Se ficássemos a nível de enredo, o que se narra produz um franco aborrecimento, ou como observa Augusto Meyer sobre o Memorial um “livro bocejado e não escrito” (Gledson, 1986, pp. 216-17). Não é por acaso que o arsenal exibido por Machado é imenso. *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* saem da pena de um escritor no esmero da carreira, habilidosíssimo, que possui um arsenal concreto de literaturas, sofisticado e variado: e tem plena consciência do seu potencial.

Talvez seja esta peculiaridade que revele a qualidade do “último” Machado. É a forma literária com que as relações são recriadas mais do que reproduzidas. No fundo, a causa secreta desta armação, é o escritor-“homem subterrâneo” (Meyer, Candido) que se acentua no ciclo do Conselheiro e é ligada a uma dupla consciência. Por um lado, o fim de século que detona qualquer projeto de realismo literário, pela quebra do que se poderia chamar do pacto mimético que unia representação e realidade garantindo uma significação da experiência e do mundo. Por outro, a percepção do momento, no meio de uma crise, onde o passado subsiste como decadência e o novo ainda não se deixa enxergar.

Condições ideais para um escritor que tece pela forma literária uma obra que vai muito além, mais profundamente, dos temas que põe em cena. Porque há muitas outras camadas de relações por baixo daquela cena.

Machado, pela literatura, mostra que o tempo da crise está presente também na demanda de novas figurações da literatura. Ele portanto se inscreve num movimento que atravessa as pontas avançadas sobretudo do campo literário como sismógrafo mais sensível da crise do sujeito e do autor, onde, lembrando Musil, “cada verdade hoje nasce com duas meias verdades” (cfr. Rella, 1978, p.26) e é preciso assim constituir um pensamento outro que seja também pensamento do outro, ou seja, na síntese que Benjamin formulará, pensar “o que ainda não foi escrito” (*ibid*).

Dita por Machado, numa frase singela -um *caveat*- mas das ressonâncias ilimitadas: “o melhor é ler com atenção” (o cap 5 é intitulado “Há contradições explicáveis”). De outro modo,

se perderia qualquer possibilidade de destacar um sentido, a não ser aquele de superfície. O Machado de *Esauí e Jacó* e *Memorial de Aires* constrói uma literatura implicada pela sua exegese (não o contrário, o que já seria um gesto do moderno) sem sair também do campo da literatura ou enveredando por formas tratadistas.

Do ponto de vista do conhecimento, o acesso ocorrerá não através de um saber sistemático, mas por sinais ou indícios, rastros dispersos e partes fragmentárias de todos desfocados. Se Machado tivesse secundado a vertente filosófica seria, só para propor um correlativo, um ensaísta, não um autor de tratados que se supõem esgotar um conhecimento.

No real como um deserto inóspito para um velho sujeito que insiste na sua ambição de identidade intata e homogênea só se capta graças a alguns (possíveis) grãos de areia. Ou num dialogo de *Esauí e Jacó* que contrapõe o eterno ao contingente marcado inexoravelmente pelo tempo: “— Fique, fique, conselheiro, disse Santos apertando a mão ao diplomata. Aprenda as verdades eternas. — Verdades eternas pedem horas eternas, ponderou este, consultando o relógio” (Assis, I, 1992, p.966).

Sinais, rastros e indícios: estratégias de escrita (e de leitura)

De modo geral, as desconexões, as não coincidências na construção dos dois romances são significativos, como -ou mais- os fatos explícitos e históricos a que se referem as obras. No “ciclo de Aires” a desconexão mais evidente é entre *Esauí e Jacó* e *Memorial de Aires*. Parecem duas narrativa laterais mais do que combinadas. Como se dizia, acompanhando as linhas da ficção, a escrita diarística de Aires em períodos coincidentes com *Esauí e Jacó* (além da macoevidência de um eixo comum, a Abolição mas também uma ruptura: o *Memorial* termina antes da proclamação a República) seria utilíssima para entrar nas engrenagens mentais do personagem.

A autonomia -a não ser por alguns elementos tangenciais- das duas obras, parece desconstituir quanto afirmado nas “Advertências” (embora se sublinhe que só uma parte, aquela mais autônoma e em nome da legibilidade, foi recortada no *Memorial*). Nas duas obras, perante os

nós opacos que exibem, o dilema se a narrativa, como John Gledson levanta quanto ao *Memorial de Aires*, o seu enredo é “paradigmático ou alegórico” com uma “mistura de realismo com oculta alegoria” (Gledson, 1976, p.247), ou perante a aporia que assinala Abel Barros Baptista: “o romance se organiza recusando constituir-se instrumento de decibilidade da leitura” (Baptista, 1991, p.158) emerge uma evidência: será uma atento trabalho de identificação de indícios e de inscrição desses indícios num quadro coerente que permitira ao leitor aprofundar os sentidos possíveis da narrativa, transformar os rastros em signos. Um paradigma indiciário (Ginzburg, 1986, p.165) proporcionará o acesso do leitor a significados outros.

O repertório dos vestígios disseminados nas duas narrativas é enorme e já atirou uma notável atenção. Nestes sinais, se increve um cuidadoso desenho do autor. O esvaziamento da possibilidade de significação é preenchido com outras estratégias discursiva e narrativas.

O nome não garante a identidade de Aires, entre *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* mas também do Aires do EJ.

Entre os mais facilmente detetáveis (mais à frente tratarei em particular de um pela sua particularidade significativa) em uma lista por defeito encontramos: as meadas das relações narratológicas internas e intertextuais entre as duas obras, nomes e sobrenomes dos personagens (Paes, 1983, 20-23), os arcaísmos, os galicismos, os coloquialismos linguísticos, outros anacronismos relevantes (um relevante é provavelmente aquele das epígrafes), os ditados, os ecos de saberes e sabedorias que se captam do mundo. O uso do tempo histórico, pense-se nas economias narrativa de 15 de Novembro de 1889 em *Esau e Jacó* (com a alegoria da “Tabuleta velha” de Custódio com a mudança de regime) ou as formas subjetivas com que se encena o 13 de Maio nos dois romances.

São os elementos que substancias o paradigma interpretativo de Gledson sobre de decritação da alegoria e dos seus sentidos históricos (com *Esau e Jacó* como único romance que vai além de 1889, 1986, p.205 e se articula na ideia de conciliação e também nas dúvidas, ou meias

verdades, que a conciliação implica, *Ibid.* p.212; ou, no caso do *Memorial*, a chegada de um “português” no Brasil pós-abolicionista, *Ibid.* p.252)

Entre as várias incoincidência, notamos referências ao *Memorial* no *Esau e Jacó*, quando o narrador se qualifica como leitor da outra obra, de que depois não encontram correspondência no *Memorial*: um indício, não uma distração.

Vertente à parte é aquela do “patrimônio” literário universal e não só de língua portuguesa que é mobilizado dentro de um plano minucioso: só um olhar de superfície poderia achar um exercício de erudição.

Na verdade, é substancial dentro da fragmentarismo do sentido e da pluralidade dos sujeitos instáveis e não constituídos, que circulam inclusive sob a mesma aparência nominal. De uma figura - explorada nas análises sobre os leitores e o público de Machado, de Sérgio de Seixas Guimarães- aquela da leitora, distinta do leitor, frequente em vários romances machadianos, e que remete para uma “maior desenvoltura e familiaridade com o universo ficcional” (p.200), é oportuno assinalar a filiação para gerir duas plateias de recetores, leitores e leitoras, se funda sobre uma tradição própria da língua portuguesa, da literatura portuguesa, como as *Viagens da minha terra* de Garrett (“belas e amáveis leitoras”, Garrett, 1983, p.135), ou seja, um dos textos mais experimentais ao mesmo tempo romântico e anti-romântico, sobretudo portador de uma crítica ao sistema conceitual do romantismo, assim como cristalizado é incorporado no romance de Machado. Além da caracterização da figura da leitora, a tradição literária serve para conotar de maneira própria uma figura plurissignificativa que se presta a mais de uma leitura. A distinção portanto entre leitores e leitoras implicados mapeia um percurso de atualização na tradição que acrescenta elementos indiciários.

A literatura é o arsenal com que Machado situa as ideias, arma suas tramas, num espaço que não se limita ao Brasil. Mas é do tamanho da modernização que investe o mundo. As leitoras são um meio que permite a Machado realizar uma intersubjetividade por assim dizer telescópica, feita por aproximações e afastamentos.

A voz esgarçada pelas novas condições da modernidade recupera alguma força (sempre insuficiente) não potencializando-se, mas pela força que decorre do diálogo entre uma instância e outra. Com os leitores é assim, mas também na obra mais constitutivamente monológica, em relação ao romance anterior, como o *Memorial*, o diálogo se realiza entre vários “tu” (segundas pessoas) convocadas: é o caso que pela recorrência mostra uma função especial do “papel” com que o narrador no diário dialoga com insistência:

“Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa do sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor. Não papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge” (Assis, I, 1992, p.1115-1116).

Construção claramente retórica (uma interrogação à procura de uma prosopopeia) mas que mostra o papel do dialogismo que desempenha a função de suplementação da voz.

Epígrafes, ruínas e usos do passado

Os restos portanto são essenciais no jogo de significação. Ao passado temos acesso por resíduos não por objetos integrais. Machado foi um fazedor (literário) de ruínas, sempre teve um culto profundo das ruínas, não só por culto da tradição mas com uma pertinência elevada. É suficiente pensar no poema “de maneira” da recolha *Falenas*, “Ruínas”:

Cobrem plantas sem flor crestados muros;
Ranço a porta anciã; o chão de pedra
Gemer parece aos pés do inquieto vate.
Ruína é tudo: a casa, a escada, o horto,
Sítios caros da infância. (Assis, III, 1992, p.47)

A imagem de escola no poema não impede o que alguns críticos, como João Adolfo Hansen ou Michael Wood (“Master among ruins”) reconheceram no fragmentarismo da prosa machadiana uma paisagem ruínosa. Mais especificamente Hansen observa, quanto ao *Dom Casmurro*, “Archaisms – like maxims, proverbs, and moral sayings, which in Machado’s time were already the ruined remains of a premodern world based on personal Relations – become suitable material (...)” (Hansen, 1999, p.28).

A citação e a ruína. Dentro de um quadro onde a alegoria, via Walter Benjamin, é no reino no pensamento, o que a ruína é no reino das coisas (Benjamin, 1980, p.184), encontra no fragmento a sua possível expressão através de uma interrogação dos restos que ativa um paradigma indiciário.

Sem poder estender muito este tópico, a meu ver fundamental, na apreensão do “ruinoso” ciclo do Conselheiro, um rápido exercício que conta já com as múltiplas abordagens que foram realizadas (J. Gledson, J. P. Paes, J. Matos Frias, etc.) dizem respeito às epígrafes das duas obras.

Como é conhecido a epígrafe do *Esau e Jacó* é um verso da Divina Comedia (“Dico, che quando l’anima mal nata...”) do canto V do Inferno (o amor clandestino proporcionado pelo livro de Paolo e Francesca etc) e em *Memorial de Aires* as duas cantigas de amigo galego-portuguesas (“Em Lixboa, sobre lo mar, Barcas novas mandey lavar...” Cantiga de Joham Zorro e “Para veer meu amigo Que talhou preyto comigo, Alá vou, madre. Para veer meu amado Que mig’a preyto talhado, Alá vou, madre.” Cantiga d’el rei Dom Denis).

Assim temos dois anacronismos que como as ruínas estabelecem uma relação de temporalidades. E parecem funcionar como um sinal do passado, mas ao mesmo tempo adiantam (como Gledson argumenta, 1986, p.248 como alegoria do contexto histórico) o movimento de Tristão (e o regresso para Lisboa com Fidélia) no enredo.

A função de ruínas de epígrafes arqueológica cria uma relação imediata, meta-literária, com o capítulo XIII de *Esau e Jacó*, justamente intitulado “A epígrafe”. Trata-se de um dos capítulos mais estudados e glosados, pela sua complexidade (Gledson, 1986, p.165) pela alegoria simétrica que estabelece entre escrita e xadrez (Guimarães, 2012, XXX). O que interessa agora é como a combinação entre epígrafes estabeleça uma modalidade de leitura que, nas palavras de Machado, “Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o espírito do leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro” (Assis, I, 1992, p.966).

A ruína então não como perda cuja contemplação produz um sentido do tempo, mas a ruína como instrumento para extrair um sentido do “verbo escuro” (que é uma descrição dos dois

romances, além da aparência banal). A ruína, a epígrafe, outros elementos textuais, representam um lugar de encontro entre autor e leitor. E a alegoria do xadrez serve para ilustrar funções e relações das peças, a esquematização (o diagrama) ajudaria (por parte do autor!) mas nada como assistir aos movimento enquanto se realizam, ao vivo entre pessoas ou, e alegoria se acentua, entre Deus e o Diabo.

Quase contemporâneo à reconceitualização das epígrafes/ruínas por Machado, investida pelo vento impetuoso ao moderno, é o gesto de radical renovação da ruína que promove Georg Simmel. No artigo “Die ruine” (1911) Simmel muda o sentido da ruína que tinha sobre de si o motivo histórico como se tinha depositado a partir do século das Luzes. Assim ela assume uma profundidade metafísica na luta entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza, entre o alto e o baixo, o vazio e o pleno, devido à ação de destruição do homem. A ruína cria “a forma presente de uma vida passada, não de acordo com os seu conteúdos ou o que dela resta, mas de acordo com o passado dessa vida enquanto tal.” (Simmel, 1981, p.126).

A matéria mostra não o que se perdeu mas pelo contrário o que se opõe à destruição. A citação e a epígrafe como resto em Machado funcionaria, deste modo claro, como parte de um todo cujo sentido é de qualquer modo inscrito no agora, não no já ou no não ainda. Não de modo museificado, mas na sua ação, no presente. Como no jogo do xadrez sem diagrama, na dinâmica da ação.

Mais um sinal de um confronto com o moderno em que a Literatura -todas as literaturas- proporcionam pelo agenciamento da citação a possibilidade de usar o passado não nostalgicamente, mas como material ativo de construção de um discurso -uma alegoria, um conjunto de ruínas- totalmente renovado.

Esau e Jacó e *Memorial de Aires* são plataformas avançadas para enxergar o tempo do moderno, na sua turbinosa transitoriedade, nos seus apagamentos, sombras e luzes. Entende-se assim por uma técnica indiciária, micro leituras dispersas ao longos dos textos, como em *Esau e Jacó* quando Flora mostra a Aires “os desenhos que fizera, paisagens, figuras, um pedaço da estrada

da Tijuca, um chafariz antigo, um Princípio de casa. Era uma dessas casas, que alguém começou muitos anos antes, e ninguém acabou, ficando só duas ou três paredes, ruína sem história” (Assis, I, 1992, p.1072). Sendo assim, talvez se possa voltar para as Advertências iniciais do dois romances. Lidas via Simmel, vi prática residuária montada nos romances, talvez as ruínas revelem um rosto diferente, elas próprias ruínas onde as perdas são explicitadas, mas ao mesmo tempo os restos do passado mostram uma resistência tenaz contra a destruição do tempo. O conjunto ruinoso portanto é já implicado pelos limiares dos romances, num lugar chamado Advertência: uma ruína que estimula uma prática de ruínas (penso na semilidade de advertências e editores em romances como *No hospício* de Rocha Pombo ou *Vida e morte de M.J Gonzaga* de Sá de Lima Barreto).

Sobretudo, formas de uma modernidade própria e imprópria, universal e localizada, cuja crítica não teórica ou ideológica mas enxertada na forma da literatura, o último Machado, pela alegoria Aires, esboça e compartilha, deixando um espaço que talvez um dia se encontre para o “xeque mate”.

Referências Bibliográficas

Assis, Machado de. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (org.). 8^a impressão, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992 vol I “Romances”.

Idem. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (org.). 8^a impressão, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, vol III “Poesia, crítica, crônica e epistolário”.

Baptista, Abel Barros. *Em nome do apelo do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Lisboa, Litoral, 1991.

Idem; Rowland, Clara; Monteiro Pedro Meira. *Esse Aires!*. Lisboa, e-galaxia, 2020 (kindle)

Benjamin, Walter. *Il dramma barocco tedesco*. Cesare Cases (intr.), Torino, Einaudi, 1980.

Broca, Brito. *Machado de Assis e a política*. Rio de Janeiro: Polis-INL, 1983.

Candido, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1993, p.123-152.

Garrett, Almeida de. *Viagens na minha terra*. Lisboa, Estampa, 1983.

Ginzburg, Carlo. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Torino, Einaudi, 1986.

Gledson, John. *Machado de Assis. Ficção e história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

Guimarães, Hélio. Um romance em abismo. In: Assis, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Penguin Classics-Companhia das Letras, 2012, p. 9 – 20.

Idem, *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo, EDUSP, 2011.

Hansen, João Adolfo. Dom Casmurro: Simulacrum and Allegory. In: Graham, Richard. *Machado de Assis: Reflection on a Brazilian Master Writer*. Austin, University of Texas Press, 1999, p.23-50.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Edição crítica. Pedro Meira Monteiro e Lilia Moitz Schwarcz (orgs.) São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

Paes, José Paulo. Um aprendiz de morto. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p.13-36.

Rella, Franco. *Miti e figure del moderno*. Milano, Feltrinelli, 1993.

Schwarz, Roberto. Duas notas sobre Machado de Assis In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.165-178.

Simmel, Georg. La rovina. In: “Rivista di Estetica”, 8, (1981), p.121-127.

Wood, Michael, Master among the Ruins. In: *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 13-14 (2005), p. 293-303.

Bio

Roberto Vecchi é professor titular de Literatura Portuguesa e Brasileira e de História da cultura portuguesa na Universidade de Bolonha onde leciona desde 1993. É, desde 2007, coordenador da Cátedra Eduardo Lourenço (Camões-UNIBO) com Margarida Calafate Ribeiro. Em Portugal, é investigador associado do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Foi presidente de 2014 a 2021 da AIL, a Associação Internacional de Lusitanistas. É Honorary Professor (2021-2024) of Lusophone Studies na School of Cultures, Languages and Area Studies da University of Nottingham (UK). É vice-reitor da didática, desde 2021, da Universidade de Bolonha. Autor de uma bibliografia extensa sobre a teoria e a história das culturas de língua portuguesa, se assinala, em coautoria com Vincenzo Russo, o volume *A literatura Portuguesa. Modos de ler* (Lisboa, 2022).

**MEMÓRIAS DAS MEMORIE.
UMA BREVE CONTRA-HISTÓRIA EDITORIAL
DAS PRIMEIRAS TRADUÇÕES ITALIANAS DE MACHADO.**

Vincenzo Russo

*Cátedra António Lobo Antunes
Università degli Studi di Milano Statale*

Considerações preliminares

Na articulada e vasta recepção internacional das obras de Machado de Assis que, hoje em dia, mereceria estudos mais aprofundados porque provavelmente rescreveriam a *vulgata* histórica da fortuna do romancista brasileiro em outras línguas e outras culturas, pensei que o caso italiano ainda poderia reservar algumas pistas interessantes de discussão crítica. Optei, portanto, por trazer uma experiência de leitura de um Machado lateral, talvez marginal, que tem a ver com a recepção italiana da sua obra que, aliás já foi abundantemente tecida por Sonia Salomão (2023) mas também por trabalhos mais didascálicos de Francesca Barraco (2009) e Anna Palma (2012). Na verdade, o nosso intuito é de contribuir para uma proposta de análise que saiba criar um curto-circuito teórico em que a tradução se alie à história das traduções e dos tradutores, à reconstrução da história do livro e da história da edição do País de recepção, às políticas e às tecnologias editoriais e culturais que estão atrás das escolhas dos atores culturais que dizem respeito à recepção de um autor “estrangeiro” num sistema literário nacional: em suma, o que tentaremos fazer é também uma história política das mediações culturais e das perversões ou dos equívocos que esses processos implicam.

A segunda metade do século XIX coincide com a primeira grande temporada marcada por uma certa atenção dada pela cultura italiana às literaturas de língua portuguesa: atenção que foi dada, diga-se de passagem, mais à realidade portuguesa que a brasileira.

O século XIX é o século da reunificação da Itália (1861) e das grandes mudanças sociopolíticas e económicas. A capital do Reino passa de Turim (capital da monarquia e da família real dos Saboia) para Florença (capital de Cultura, até então), e mais tarde para Roma (capital política e religiosa, finalmente livre da opressão do Estado Pontifício, 1871). Do ponto de vista da leitura, há um dado sociológico para destacar: logo depois da unificação italiana, numa população que mal chegava a 22 milhões de habitantes, 14 milhões eram analfabetos. Graças às várias e profundas reformas escolares, em 1901 os italianos alfabetizados chegam a 50 por cento do total da população. Do ponto de vista da cultura editorial, remonta ao ano de 1865 a lei sobre o direito da propriedade intelectual dos autores que estabelece como os direitos literários devem vigorar até 40 anos depois da morte do autor. A indústria cultural e editorial vai-se rapidamente desenvolvendo no Norte do País: a linha Turim-Milão, pelo menos na concentração editorial, irá permanecer até hoje. Roma, a capital política da nação, representou sempre uma anomalia por não ter tido um papel relevante no panorama editorial italiano.

A atenção dada ao mundo português ou de língua portuguesa privilegia os clássicos e, em particular a obra de Camões, que como é sabido, se torna em Itália leitura obrigatória para os intelectuais nacionalistas que aspiram à Libertação da Itália da opressão dos Habsburgos no Norte, dos Borbons no Sul e da hegemonia do Vaticano no Centro da Itália. Contudo, essa atenção começa a dirigir-se também para os clássicos contemporâneos ou quase: a primeira tradução italiana de Eça de Queirós, que morreu em agosto de 1900, é por exemplo de 1903. A primeira tradução italiana em volume de Machado de Assis – excetuando a tradução de Antonio Piccarolo de *Dom Casmurro* publicada em São Paulo em 1914 no contexto da emigração intelectual italiana no Brasil –, que morreu em 1908, é de 1928. Traduções, portanto, póstumas para os dois mais importantes romancistas de língua portuguesa de Oitocentos. Para ter uma ideia de como se foi desenvolvendo a recepção das Literaturas de língua portuguesa em Itália é preciso ter em conta as especificidades do contexto nacional: estudar a recepção da Literatura Portuguesa

e Brasileira em Itália implica um levantamento cuidadoso das histórias muitas vezes subterrâneas da tradição tradutiva, crítica, e editorial que as obras dos autores portugueses e brasileiros conheceram ao longo do séculos XIX e XX.

Antes de aprofundar a análise da tradição tradutiva do primeiro Machado em Itália, seria importante por exemplo evidenciar algumas questões críticas bastante relevantes que muitas vezes escaparam a quem se interessou pela recepção italiana de autores portugueses e brasileiros. Algumas considerações preliminares poderão funcionar de memorando para uma futura história da recepção das Literaturas portuguesas e brasileiras em Itália:

a) no estudo sistemático, de amplo espectro disciplinar, das relações culturais entre Brasil/Itália, não poderá deixar de ter um papel decisivo um levantamento das relações institucionais (diplomacias, instituições, ministérios). O caso de Carlos Magalhães de Azeredo¹ – relativo ao caso de Machado – é bastante paradigmático do processo de mediação linguística, cultural e editorial.

b) Uma história das relações académicas – simbolizada pela criação da primeira Cátedra de Língua e Literatura Portuguesa em Itália constituída em Nápoles em 1946 e atribuída a Giuseppe Carlo Rossi o primeiro lusitanista académico italiano – contribuiria para fornecer não só um documento de arqueologia científica e erudita mas ajudaria também, na vertente da histórias das traduções literárias de português para italiano, a compreender o complexo funcionamento das relações entre tradutores não-académicos e tradutores académicos. Já na segunda metade do séc. XX, ao lado dos tradutores académicos, os tradutores não-académicos deixaram de ser figuras ecléticas (tradutores de várias línguas, especialmente do castelhano) para se tornarem tradutores especializados em língua portuguesa e nas suas culturas.

Que a questão de historicizar todos esses processos seja fundamental é confirmado pelo facto de a história da recepção literária portuguesa e brasileira em Itália conhecer uma mudança de paradigma a partir da segunda metade do século XX, depois da Segunda Guerra Mundial, aquando da difusão do ensino

¹ De Carlos Magalhães de Azeredo (Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1872 — Roma, 4 de novembro de 1963), advogado, jornalista, diplomata e escritor brasileiro e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras falaremos como mediador cultural e divulgador da obra de Machado de Assis em Itália nas próximas páginas.

universitário da Língua e da Literatura Portuguesa e Brasileira que vê a aparição de uma constelação de lusitanistas e brasilianistas que foram também tradutores, pelo menos no início da carreira, mas deixando ao longo de algumas décadas, várias obras traduzidas. Lusitanistas e/ou brasilianistas e ao mesmo tempo tradutores como foram, por exemplo, docentes pioneiros como Luciana Stegagno Picchio e Beppe Tavani que se dedicaram à divulgação alta e à difusão das literaturas de língua portuguesa através de um enorme esforço tradutivo.

No caso das traduções machadianas pelo menos até a metade do séc. XX, encontramos figuras ecléticas como o jornalista e crítico teatral Mario da Silva e o funcionário diplomático Giuseppe Alpi. Uma contra-história das primeiras traduções italianas de Machado provavelmente não vai iluminar as razões que induziam António Cândido a afirmar, ainda na década de 70 do século XX, que Machado era *invisível fora do Brasil* nem contribuirá pra explicar o enigma (se é disso que se trata) relativo à pouca penetração da obra de Machado em Itália, esse país que o autor de *Dom Casmurro* cultuou ao longo da sua vida através dos mais variados canais, aliás bem conhecidos. O teatro, a ópera, as artes do circo, os livros que circulavam na Rio de Janeiro finissecular, tal como a atenção dada à causa italiana da unificação política e territorial. A Itália de Machado de Assis foi um País-cultura que, de alguma forma, o bruxo da Cosme Velho visitou também através da correspondência com Carlos Magalhães de Azeredo, diplomata de longo curso e com funções na Santa Sé desde 1896, amigo de imperadores (Pedro II) e de Papas, e correspondente epistolar de Machado.

A primeira carta que me escreveu de Rocca di Papa (não ponho a data para não acentuar a distância desta) deu-me invejas pela descrição de Roma. Fala-me em lá ir, mas eu já agora tenho outra e única Roma, mais perto e mais eterna. Não creio já na possibilidade de ir ver o resto do mundo. Aqui nasci, aqui morrerei; terei conhecido apenas duas cidades, a de minha infância e a atual, que na verdade são bem diversas; fora destas, alguns lugares do interior, poucos. Há de adivinhar o pesar que me fica. A Itália dá-me não sei que reminiscências clássicas e românticas, que faz crescer o pesar de não haver pisado esse solo tão amassado de história e de poesia. Talvez algumas coisas não correspondam à imaginação; a mor parte delas há de excedê-la, e onde houver ruínas, quaisquer que sejam, há um mundo de coisas perenes e belas. Onde as achar, onde vir palácios, quadros, um recanto de costumes, não se esqueça de mim, que lerei as suas notas com grande prazer (17 de Novembro de 1896 in *Correspondência*, Tomo III, 188)

Todavia, a partir dessa contra-história das duas primeiras traduções das *Memorie* – porque é delas que iremos tratar - podemos tecer algumas considerações teóricas acerca de uma certa distorção com o

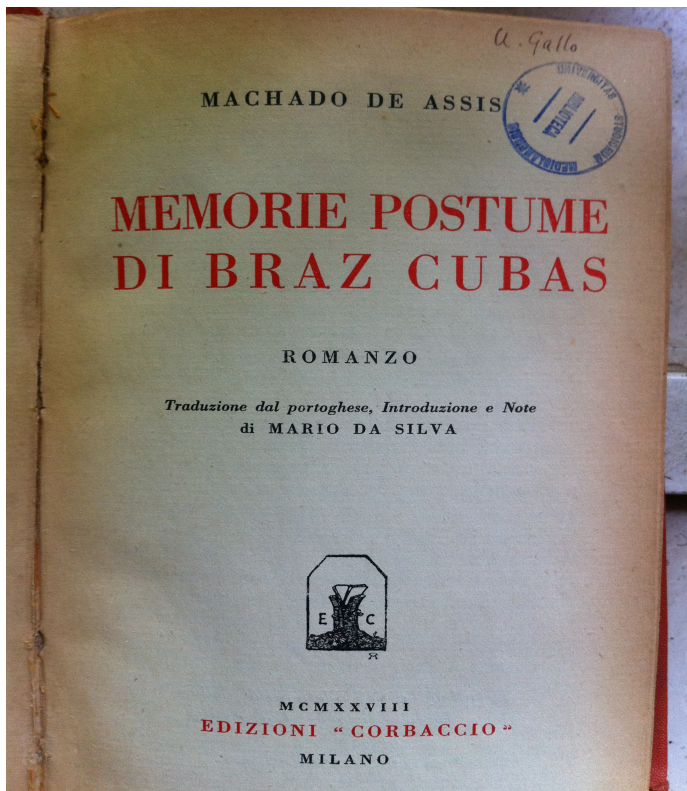
qual o sistema cultural e editorial italiano introduziu Machado no nosso País. É claro que a perspectiva vem de Yves Chevrel de *La Litterature Comparée* segundo o qual é preciso, numa dimensão de história literária comparada como história comparada das traduções, pôr a tónica sobre o grau de integração no sistema de acolhimento, que pode reforçar a obra de um autor, deixar indiferente ou mesmo contrariar a sua penetração.

A ideia – que tentarei desenvolver criticamente – é que o “primeiro Machado italiano” foi protagonista (talvez, vítima) de uma leitura equivocada e duma recepção “fora do lugar”. Dentro do âmbito da recepção de autores da *litteratura estrangeira* em Itália que tem o seu *boom* a partir da primeira década do século XX e que atravessa problemáticamente a rutura que os vinte anos de Fascismo (1922-1943) e a Segunda Guerra Mundial (1940-1945) impõem ao sistema editorial, iremos privilegiar a análise das duas editoras que publicam (com algum espanto para o historiador de hoje) no biénio 1928-1929 duas traduções italianas do romance *Memórias Póstumas de Braz Cubas*: a editora Corbaccio de Milão, cidade que desde a Unificação política da nação, foi a verdadeira capital do mundo editorial italiano, e a editora Carabba de Lanciano, uma pequena vila da região do Abruzzo, provinciana e afastada dos grandes centros de produção intelectual e editorial do País.

O projeto Corbaccio e o projeto Carabba devem ser lidos em contraponto enquanto proposta editorial, mas que, no meu parecer, podem representar, com algum grado de aproximação, uma das causas que contribuiu para marcar, desde o início, uma certa invisibilidade de Machado no panorama italiano: uma invisibilidade que perdura nos dias de hoje, apesar da retomada de traduções machadianas nas décadas de 50 e na primeira década dos anos 2000. Machado continua a ser em Itália um clássico *periférico* para um nicho de poucos leitores especializados.

Duas editoras, dois projetos, dois Machados

O Machado da Corbaccio



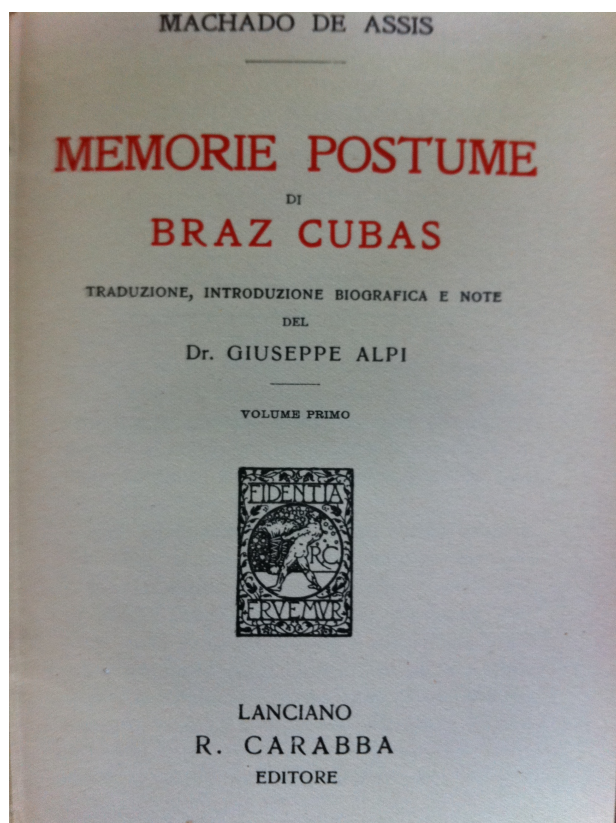
A editora Corbaccio teve várias vidas ao longo da sua existência. O primeiro ciclo da editora fundada em Milão pelo Enrico Dall'Oglio vai de 1919 até 1943 quando a editora, por várias razões (uma delas a guerra), terá de suspender as suas publicações. Já na década de Vinte, a editora é reconhecível pela sua identidade e pela orientação cultural e reconhecida como uma das editoras do futuro: «Corbaccio é uma editora fundada em 1918 cujo diretor a partir de 1923 é Enrico dall'Oglio, um jovem magro que se poderia tornar em breve o maior editor de Itália, no qual caso engordaria certamente» (Formiggini, 1928).

O Machado da Corbaccio é fruto, quase ocasional, de uma abertura consistente à Literatura Estrangeira que o editor Enrico Dall'Oglio quis orientar também pra escapar à censura fascista e ao pântano das ameaças, nem sempre veladas, que o editor recebia por parte da polícia de regime. O antifascismo - substanciado em certo socialismo (que desembocava em acusações de supostas ligações à Maçonaria italiana) de Dall'Oglio - era conhecido publicamente e orientava as escolhas editoriais com coleções de ensaios políticos declaradamente contra o Mussolini, em alguns casos, até apreendidos pela censura. Virar a política editorial importando autores como Ramón Gomez de la Serna ou Machado de

Assis atribuindo as traduções do espanhol e do português a um obscuro jornalista teatral como Mario da Silva era uma maneira de desprovincializar um certo leitor italiano. A intenção da editora Corbaccio era dirigir-se não só o leitor da media-alta burguesia letrada italiana, mas também ampliar essa plateia habitual com novos leitores e leitoras.

O primeiro tradutor em Itália de Machado, Mario da Silva, que assina uma interessante apresentação do autor brasileiro, é uma daquelas figuras ecléticas de mundo editorial italiano do século XX: traduz do castelhano e do português (nos anos 50 traduz obras também de Jorge Amado) como já foi evidenciado e tem uma breve produção também como tradutor do italiano para o português assinando, por exemplo, a edição no Brasil do livro do jornalista Paolo Monelli, *A libertação de Roma*, Rio de Janeiro, Vecchi, 1949 [tradução de *Roma 1943*, Roma, Migliaresi Editore, 1^a edizione 1945].

O Machado da Carabba



O Machado de Carabba (*Memorie Postume di Braz Cubas*, 2 volumes), publicado em 1929, isto é, apenas um ano depois da edição Corbaccio, com «traduzione, introduzione biografica e note del Dr.

Giuseppe Alpi» se apresenta, aos nossos olhos, como uma espécie de extravagância editorial: porque reeditar o mesmo romance de um autor brasileiro, de todo inédito e desconhecido em Itália, apenas um ano depois da primeira edição? Será que a edição Carabba pretendia ter a primazia cronológica tendo em conta de que no fim da *Introduzione*, o Dott. Giuseppe Alpi (tal como ele assina) aponta a seguinte datação: *Roma, febbraio 1928*. Resta a dúvida. Pensando também que em 1930, a primazia italiana da tradução de *Dom Casmurro* é reivindicada na própria capa do livro «tradotto per la prima volta in italiano da pelo Giuseppe Alpi» cujo nome agora aparece sem o título de “Dr.”.

O Machado da Carabba, sobretudo se tivermos em conta a coleção na qual foi introduzida que se intitulava *Antichi e Moderni* do intelectual siciliano Antonio Giuseppe Borgese, germanista e próximo das posições da filosofia idealista de Benedetto Croce, é um caso ainda mais complexo de uma confluência de interesses: por um lado, a tradução é atribuída a um tradutor informado sobre as coisas do Brasil e patrocinado pela Embaixada do Brasil na Santa Sé, através da amizade que Giuseppe Alpi (ou melhor, o Dr. Giuseppe Alpi) tem com Carlos Magalhães de Azeredo, cujas função de mediador entre a obra de Machado e da sua divulgação em Itália mereceria ser investigada.

Aqui apenas concordámos com os comentários de Sérgio Rouanet acerca da ambígua relação epistolar entre Machado e Magalhães de Azeredo que é um notável documento para o crítico machadiano, mas também revelador de alguma sóbria impaciência por parte de velho Machado para com a hipertrofia - até entediante - de Carlos Magalhães de Azeredo²:

Examinando-se a distribuição dos correspondentes, nota-se uma participação desproporcional de Magalhães de Azeredo. [...] A partir de 1892, as cartas de e para Azeredo predominam de modo avassalador. Até o final de 1900, são 58 cartas de Azeredo para Machado, e 32 deste para Azeredo, ou seja, ao todo 30,1% do conjunto de documentos coligidos neste volume. O prefácio da edição preparada por Carmelo Virgillo da correspondência de Machado e Azeredo (1969) explica a razão dessa abençoada avalanche. Ao contrário das dezenas de cartas escritas e recebidas por Machado que se perderam irremediavelmente ou jazem no fundo de um velho baú de colecionador, as trocadas entre Machado e Azeredo foram guardadas até o fim pelos dois correspondentes. Sentindo-se próximo da morte, Machado pediu a Veríssimo que devolvesse a seu autor os originais das cartas dele recebidas. **Posteriormente Azeredo doou todo esse acervo epistolar à**

² Azeredo deve ter exasperado Machado por suas incontáveis exigências e reclamações, cobrando que Machado lhe escrevesse mais, encarregando-o de negociar condições com editores no Rio para a publicação das suas obras etc. Além disso, o rapaz tinha uma visão exagerada de seu brilho intelectual, o que deve ter incomodado Machado, que em seu orgulhoso pudor sempre preferiu ostentar uma sábia e calculada modéstia.

Academia Brasileira de Letras. E eis como um escritor pouco valorizado hoje em dia chegou à posteridade pelo mero fato de ter tido o dom de relacionar-se com o maior escritor do Brasil. E é bom que seja assim. Samuel Johnson é mais importante que James Boswell, mas sem Boswell não saberíamos tanto sobre o Dr. Johnson. (Rouanet, p. VIII)

O papel de Giuseppe Alpi, figura ligada ao Regime fascista através do vínculo institucional com o Instituto Cristoforo Colombo e à Revista *Colombo* (na qual teria publicado uma nota crítica sobre Machado que não conseguimos individualizar) se cruza com os interesses do responsável (a pedido do editor Rocco Carabba) da coleção, Antonio Giuseppe Borgese, de introduzir na cultura italiana um gosto e um imaginário esterófilo que flirtaria com o orientalismo (o caso da tradução de *A Relíquia* de Eça de Queirós na Carabba é paradigmático), com o misticismo, com a magia, com a teosofia, com o esoterismo, com a mística e até com o racismo confluindo numa mistura drogada e confusa que nasce à sombra dos regimes ditatoriais (Oliva, 1999). Dos 76 títulos da coleção *Antichi e Moderni*, Machado parece ser - aos nossos olhos - uma escolha totalmente bizarra se não fosse a leitura equivocada com o qual se propõe ao leitor italiano dos finais dos anos 20: Machado, como representante tropical, mas “europeizado” e “europeizável” de um pessimismo à Schopenhauer que revelava que a solução à angústia do homem moderno era apenas a fuga e um certo cinismo perante os homens e as coisas, numa zona de sombra em que o irracional dominava.

O caso do tradutor Giuseppe Alpi também merece ser analisado até porque o próprio foi alvo de um juízo pesadíssimo por parte de Agripino Grieco já em 1959 num volume clássico como *Machado de Assis*:

As primeiras traduções de Machado de Assis foram impulsionadas por um entusiasmo irrisível de admiradores que não tinham nenhuma ligação conosco. Traduções impulsionadas por brasileiros ligados a estrangeiros por algum vínculo, aqui ou em terras longínquas. O professor Adrien Delpech era um professor francês que dava aulas no Rio. O dr Giuseppe Alpi, ao insistir em trazer para Itália o escritor carioca, era amigo de Carlos Magalhães de Azeredo e um vago funcionário na nossa embaixada em Roma (Grieco 1959, agora in Barraco, 2009, p. 152).

Na verdade, Giuseppe Alpi está ligado - por razões profissionais e por amizade - a Carlos Magalhães de Azeredo a quem dedica um estudo informado mas bastante celebratório intitulado *Carlos Magalhães de Azeredo poeta e umanista americano* em 1931. Nesse estudo, o que substancialmente emerge é um perfil do diplomata através de memórias e notas que o próprio Azeredo disponibiliza num jogo de

autorrepresentação por interposta pessoa que pretende desenhar uma certa afirmação no panorama das Letras Brasileiras de Azeredo, apesar da distância geográfica, reivindicando por exemplo o legado de Machado de Assis, como mestre e fonte de inspiração do diplomata-escritor. No excerto dedicado a Machado deste volume, Giuseppe Alpi não hesita - numa nota de rodapé - a autopromover as suas traduções de Machado para italiano anunciando também que: «vedranno la luce prossimamente, speriamo: *Esau e Giacobbe e Storie da Machado de Assis*». Duas traduções que nunca virão a ser publicadas. A atividade de publicista de Giuseppe Alpi é longa e articulada: na década de 20 publica ensaios sobre a situação política da América Latina e na década de 30, está integralmente empenhado em divulgar e publicar estudos, traduções e ensaios sobre cultura e sociedade brasileiras em italiano. Giuseppe Alpi foi um representante do *Istituto Cristoforo Colombo* de Roma, instituição criada pelo Fascismo para o fortalecimento das relações ente Itália e América Latina e com os países da Península Ibérica (numa ideológica visão de Latinidade que o próprio Mussolini não hesita em elogiar) que publica uma revista semestral *Colombo* (1926-1930). Podemos dizer que Alpi, com a ajuda e a cumplicidade de Magalhães de Azeredo, realiza ao longo da década de 30 uma atividade de divulgação machadiana em Itália bastante estratificada: Alpi e Azeredo, por exemplo, assinam o verbete “Machado de Assis” no volume XXI da mais prestigiada enciclopédia italiana do século XX: a *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* fondata da Giovanni Treccani.

Alpi assina também a tradução de *Quincas Borba* (em duas edições de 1930 e 1934) pela mesma editora de Milão, Corticelli, intituladas respetivamente: *Gioachin Borba, l'uomo o il cane?* E *La fortuna di Rubiano (quincas Borba)*. Em 1930, publica a já citada tradução italiana de *Dom Casmurro*, pelas edições do Istituto Cristoforo Colombo. Remonta ao ano de 1933, a publicação de um conto machadiano *Giulietta e Romeo o le lagrime di Serse*, pela Società Editoriale Arena, de Verona que parece ser uma edição fantasma (ou de alguma forma inacessível hoje). Giovanni Alpi em 1937, publica também em volume uma espécie de pioneira (pela cultura italiana) e breve história da Literatura Brasileira: *Sommario storico della Letteratura Brasiliana* dividida em quatro capítulos: Periodo di Formazione, Periodo del contrasto all'influenza lusitana, Periodo dell'autonomia, Scrittori d'oggi. No capítulo III, Período da autonomia,

Machado é apresentado com Aluizio de Azevedo como o maior representante do naturalismo brasileiro e como «il più perfetto dei romanzieri brasiliani» (Alpi, 1937, p. 24).

Conclusão

A recepção italiana de Machado começou por ser caracterizada por dois projetos editoriais que, como já foi dito, podem ser considerados muito diferentes. Apesar do *milieu* de onde saíram e da orientação cultural que os caracterizou, o primeiro Machado italiano parece ter sido entendido parcialmente e divulgado de forma equivocada por ter que responder às exigências dos editores e, como vimos, no caso do projeto Carabba também pela dupla, ideologicamente conotada, Magalhães de Azevedo e Alpi que desenvolveram uma espécie de plano de divulgação editorial de Machado que não deu os resultados esperados.

Como por vezes acontece, nem sempre um País está pronto para receber um grande escritor. A Itália ainda hoje continua à espera do seu Machado. O próprio Machado, postumamente agradecerá esse novo e renovado reencontro possível.

Referências Bibliográficas

Giuseppe Alpi, *Carlos Magalhães de Azeredo poeta e umanista americano*, Società Tipografica Castaldi, Roma, 1931.

Giuseppe Alpi, *Sommario storico della letteratura Brasiliana*, Archetipografia di Milano, Milano, 1937.

Giuseppe Alpi e Carlos Magalhães de Azeredo, «Machado de Assis» in *Enciclopedia Italiana*, Vol. XXI, p. 777.

Chevrel, Yves, *La Littérature comparée*, PUF, Paris, 2016.

Formiggini, Angelo Fortunato, *Dizionario rompitascabile degli editori italiani compilato da uno dei suoi suddetti*, Roma, 1928.

Machado de Assis, Joaquim Maria, *Memorie Postume di Braz Cubas*, traduzione italiana di Mario da Silva, Corbaccio, Milano, 1928.

Machado de Assis, Machado de Assis, Joaquim Maria, *Memorie Postume di Braz Cubas*, 2 volumi, traduzione, introduzione biografica e note del Dr. Giuseppe Alpi, Carabba, Lanciano, 1929.

Marchetti, Ada Gigli, *Le edizioni Corbaccio: storia di libri e di libertà*, prefazione di Franco Della Peruta, Franco Angeli, Milano, 2000.

Oliva, Gianni (a cura di), *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999.

Oliva, Gianni, «Rocco e i suoi consulenti. Carabba di Lanciano dalla provincia all'avventura del Novecento», in "Pretext", n. 12, 2020, pp. 44-49

Palma, Anna, «Machado de Assis in Italia», in A. Guerini, L. Ferreira de Freitas, W.C. Costa (org.), *Machado de Assis Tradutor e Traduzido*, Ed. Copiart, Florianópolis, PGET/UFSC, 2012, pp. 109-128.

Pelleriti, Carmela, *Le edizioni Carabba di Lanciano: notizie e annali (1878-1950)*, Vecchiarelli, Manziana, 1997.

Rouanet, Sérgio Paulo, «Apresentação» in *Correspondência de Machado de Assis*, vol. III (1890-1900), ABL, Rio de Janeiro, 2011, pp. VI-XXXIII.

Salomão, Sonia Netto, *Machado de Assis e il canone occidentale. Poetica, contesto, fortuna*, Carocci, Roma, 2023.

Bio

Vincenzo Russo é professor associado de Literatura Portuguesa e Brasileira e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade de Milão onde coordena a Cátedra António Lobo Antunes (Instituto Camões). Entre os seus volumes mais recentes: *A Resistência contínua. O colonialismo português, as lutas de libertação e os intelectuais italianos* (Afrontamento, 2022); com Roberto Vecchi, *A Literatura Portuguesa. Modos de ler* (Glaciar, 2022). Em português, publicou também *A suspeita do Aveso. Barroco e neobarroco na poesia portuguesa contemporânea* (2008). É tradutor de autores portugueses (Bocage, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Eduardo Lourenço, António Ramos Rosa, José Luís Peixoto), brasileiros e africanos. De 2014 a 2021, foi Secretário Geral e Tesoureiro da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL). Organizou em 2023 com Miguel Cardina e Elisa Alberani a Exposição no Museu do Aljube e o livro *Revoluções. Guiné-Bissau, Angola e Portugal (1969-1974)* com as fotografias do repórter italiano Uliano Lucas.