

Victor da Rosa

SALÃO DE POSES:

retrato, fotografia e moda em Machado de Assis

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Literatura. Orientador: Carlos E. S. Capela.

**Florianópolis
2015**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

da Rosa, Victor

Salão de poses : retrato, fotografia e moda em Machado
de Assis / Victor da Rosa ; orientador, Carlos Eduardo S.
CAPELA - Florianópolis, SC, 2015.
103 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Machado de Assis. I. CAPELA, Carlos
Eduardo S.. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

MEMORIAL

Devo agradecer em primeiro lugar ao Carlos Eduardo Capela, orientador deste trabalho, por ter confiado nesta tese mesmo quando ainda existia só um esboço dela, assim como por ter conduzido a orientação com a dureza do rigor e, ao mesmo tempo, a leveza da conversa, duas características que fazem de sua interlocução uma experiência singular.

Aos professores Wander Melo Miranda e Lília Moritz Schwarcz, cujos pensamentos acompanho e admiro de longa data, também devo agradecer imensamente pela disposição, gentileza e confiança depositada, e por terem aceitado o convite a este diálogo.

Aos professores Jorge Wolff, Maria Lúcia de Barros Camargo e Raul Antelo, que de diferentes formas também fizeram parte desta trajetória, seja comentando versões parciais da tese ou se dispondo a ler a versão final, também sou muito grato.

Alexandre Nodari, amigo e agora também professor, com quem compartilho muitas ideias a respeito da ficção machadiana, também está presente neste percurso desde o início, sempre com interrogações desafiadoras e sugestões valiosas.

O CNPq possibilitou a dedicação exclusiva durante quatro anos ao trabalho, essencial para a realização da pesquisa.

Muitas outras pessoas foram fundamentais durante o percurso, contribuindo direta ou indiretamente para a tese, com amizade, carinho, ideias, leituras, paciência, e por isso também gostaria de agradecer-las; são elas: Fernanda Volkerling, Ronald Polito, Laura Guerra, João Guilherme Dayrell, Ana Martins Marques, Bruna Machado, André Cechinel e Leonardo d'Avila.

Enfim, são muitos os fantasmas que nos assombram, e muitos deles não têm nome.

*Tudo serão modas neste mundo,
exceto as estrelas e eu (...).*

Conselheiro Aires, *Memorial de Aires*

RESUMO

De que maneira a ficção de Machado de Assis teoriza sobre a ideia de pose? Por outro lado, quais teorias sobre a pose sua ficção solicita? Ao procurar responder estas perguntas, e por entender que a pose é uma noção central para analisar a literatura machadiana, estou sugerindo a tese de que Machado entende a própria ficção como pura exterioridade e aparência, e assim fantasmagoria, captando então, ainda no século XIX, o que Guy Debord chamou, décadas mais tarde, de “sociedade do espetáculo”. Em outras palavras, a literatura de Machado deve sugerir, solicitar ou mesmo oferecer, anacronicamente, uma teoria contemporânea para refletir sobre a imagem. Isso porque, em sua ficção, a pose mobiliza uma verdadeira constelação de conceitos; ela pode ser refletida no retrato, na fotografia e também na moda, exigindo portanto posições analíticas variadas. Em suma, Machado parece nos dizer que a passagem pela noção de pose é não apenas indispensável para refletir sobre sua ficção; mais do que isso, tal passagem apresenta consequências determinantes para repensar o lugar de sua ficção na sociedade contemporânea e, dessa maneira, relativizar grande parte das conclusões feitas a respeito de sua obra nos últimos anos.

Palavras-chave: Machado de Assis. Imagem. Pose.

ABSTRACT

How does Machado de Assis' fiction theorizes about the idea of pose? On the other hand, which theories his fiction requests in relation to a concept of pose? In seeking to answer these questions, and assuming that the pose is a central notion to analyze Machado's literature, I am suggesting the thesis that Machado understands his own fiction as both pure externality and appearance, and so phantasmagoria, then capturing in the nineteenth century what Guy Debord would call the "society of the spectacle" decades later. In other words, Machado's literature could suggest, ask or even offer, anachronistically, a contemporary theory to reflect about the concept of image. This is because, in his fiction, the pose mobilizes a real constellation of concepts; it may be reflected in picture, photography and also in fashion and costumes, therefore requiring different analytical positions. In short, Machado seems to tell us that the passage through the notion of pose is not only indispensable to reflect about his fiction: more than that, such a passage has major implications for rethinking the place of his fiction in contemporary society and, thus, for a large relativization of many conclusions made about his work in recent years.

Keywords: Machado de Assis. Image. Pose.

SUMÁRIO

1. GALERIA DE RETRATOS	15
2. BAILE DE MÁSCARAS	24
2.1 Um mau retratista	31
2.2 Almas exteriores	40
2.3 Um retrato oficial e decorativo	52
2.4 Atrás da máscara	57
2.5 Retrato e história	63
3. SALA DE ESPELHOS	75
3.1 Fisionomias, semblantes	80
3.2 Outras semelhanças	88
3.3 Primeiros retratos	101
3.4 Últimas semelhanças	108
3.5 A máscara e o incógnito	114
4. SALÃO DE POSES	120
4.1 Cenários	123
4.2 Vários truques	132
4.3 Poses, posições	138
4.4 Fantasmas	149
4.5 Cadáveres	159
5. DESFILE DE MODAS	167
5.1 Moda e diferenciação	173
5.2 Morte e moda	180
5.3 Moda e volubilidade	186
5.4 A vida sensível	191
5.5 Metafísica do chapéu	196
6. O ÚLTIMO BAILE	206
BIBLIOGRAFIA	212

1. GALERIA DE RETRATOS

Tornou-se célebre, sobretudo entre os estudiosos do século XIX, a história de que d. Pedro II teria se casado, na verdade, com um retrato de Teresa Cristina. Por procuração, o casamento foi realizado na própria cidade da futura imperatriz, em Nápoles, no ano de 1843, e só alguns meses depois Teresa Cristina chegou ao porto brasileiro. A celebridade da história se deve, no entanto, não pelas condições particulares do casamento, e sim pela extrema frustração do imperador, que ficou desapontado no momento em que viu a imperatriz pessoalmente. A diferença entre o retrato – feito por um pintor da própria Corte, José Correia de Lima, aluno de Debret, artista dedicado às pinturas históricas – e as primeiras impressões de d. Pedro II, conforme foram amplamente registradas, é flagrante. Realmente, a reação do imperador, acentuada pelos seus dezessete anos e também pela suntuosidade da ocasião, já que canhões eram disparados entre gritos e aplausos de uma multidão ansiosa, não teve mesmo como ser escondida. Conforme descreve Lilia Moritz Schwarcz, uma carruagem esperava Teresa Cristina para “um minucioso roteiro que incluía folgedos, jantar de gala no Paço de São Cristóvão e bailes nas paróquias em que os escravos estavam autorizados a exhibir suas danças em homenagem a S. M. Imperial, ‘mãe dos brasileiros’”.¹ O desapontamento, no entanto, não se resumiu ao dia da recepção, e chegou a durar alguns dias, talvez semanas.

O retrato feito por Correia de Lima, ao apresentar “uma jovem com belo penteado, um leve sorriso e cachinhos emoldurando um rosto gorducho”, mas apenas levemente gorducho, com a paisagem do Vesúvio ao fundo, realçando as suas supostas qualidades físicas, propõe uma visão bastante idealista da modelo, o que causou, naturalmente, boa impressão no monarca – apesar de sua habitual discricção, chegou a afirmar ter gostado da imagem. Conforme o relato de José Murilo de Carvalho, um dos biógrafos do imperador, a “mulher que lhe tinham arrumado era quase quatro anos mais velha, de cultura modesta, baixinha, sem beleza, e manca”.² Há quem vá mais longe, como o historiador James McMurtry Longo, ao argumentar que a pessoa do retrato, definitivamente, não era Teresa Cristina.³ Por sua vez, Lilia Moritz, além de destacar os defeitos mais habituais, lembra que a moça era “gorda” também, como se pode concluir dos retratos feitos já no Brasil: “Custa-se a descobrir que é a mesma pessoa que está na primeira pintura recebida pelo imperador e nas demais – feitas após o desembarque da imperatriz”, diz a historiadora.⁴ Enfim, o conhecimento de uma boa teoria do retrato talvez fizesse o imperador ter pensado duas vezes antes de casar. Seja como for, podemos argumentar que o pintor sequer teve a delicadeza de perguntar, como sempre fazia outro artista, Paolino da Nola, no início do século V, quando alguém lhe pedia um retrato: “Que retrato quer que lhe mande, do homem terreno ou do homem celeste?”.⁵

O crítico Enrico Castelnuovo procura mostrar como a história do retrato foi sempre motivada pelo debate entre a naturalidade e o artifício, a singularidade e o tipo social, ou ainda a tendência à idealização e a ênfase nos aspectos mais naturalistas do modelo, debate acompanhado quase sempre de duas perguntas essenciais: “quem é digno de ser retratado, e como deve sê-lo?”. Afinal, se o problema do modelo é grave, também é grave a questão do decoro na maneira de representar. Vejamos um caso específico, que é a polêmica em torno do retrato no século XVI italiano, principal objeto de estudo de Castelnuovo. Em reação à moda de pintar artesãos, como alfaiates, sapateiros e outras figuras de camadas sociais não muito elevadas, o retratista Gian Paolo Lomazzo, logo no começo do século, lamenta que “a arte de pintar ao natural” tenha se difundido de tal modo que “perdeu quase toda a dignidade”.⁶ Para Lomazzo, é preciso que um retrato tenha “majestade e uma aparência conforme a sua condição; eles devem aspirar nobreza e gravidade, mesmo que assim não fossem”. Em outras palavras, caberia ao pintor “cobrir os defeitos da natureza”.⁷ Em linhas gerais, segundo tal concepção, o bom retrato seria aquele capaz de manifestar os melhores atributos de um personagem, passando por uma idealização que “permita ocultar seus defeitos físicos, e, quando o sujeito exigir, permita conferir-lhe uma aura que o eleve acima do vulgo”.⁸ Sem dúvida esta é a concepção seguida por José Correia de Lima, autor do célebre retrato de Teresa Cristina.

¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, p. 94.

² CARVALHO, José Murilo. *D. Pedro II: ser ou não ser*, p. 52.

³ LONGO, James McMurtry. *Isabel Orleans-Bragança: The Brazilian Princess Who Freed the Slaves*, p. 79.

⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, p. 96.

⁵ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*, p. 16.

⁶ Idem, p. 66.

⁷ O discurso de Lomazzo segue nestes termos: “O decoro artificial surge quando o pintor prudente, excetuando o retrato de um imperador ou de um rei, dá-lhe um ar grave e cheio de majestade, ainda que porventura naturalmente não o tivessem. Ou quando, pintando um soldado, mostra-o cheio de furor e audácia, mais do que teve realmente na escaramuça. Muitos pintores de valor observaram com muita razão este preceito, que é dever da arte: representar o papa, o imperador, o soldado de modo que cada qual tenha um aspecto razoavelmente conforme a seu estado; e o pintor se mostra perito em sua arte quando representa não o ato que porventura realizava esse papa ou esse rei, mas aquele que deveria realizar, considerando-se a majestade e o prestígio de sua função” (Idem, p. 67).

⁸ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*, p. 67.

Castelnuevo também nos diz, por outro lado, que “as exigências da religião renovada”, ou seja, a Contrarreforma, ainda no século XVI, levaram à interrogação sobre “a moralidade e a própria legitimidade do gênero”. Desse modo, uma figura como o cardeal Paleotti, em seu *Discurso acerca das imagens*, importante tratado sobre o assunto, dedica vários capítulos ao retrato, indicando modos de representar permitidos e recusando outros. Para Paleotti, o retrato precisa ter “finalidades honestas”, e isso implica em pelo menos duas consequências. A primeira diz respeito a quem retratar: na opinião do cardeal, “só se deveriam fazer os retratos das pessoas cuja bondade moral ou santidade cristã poderiam incitar à virtude”, ou então como “lembrança de um parente longínquo (...) ou testemunho do aspecto dos noivos num matrimônio distante”, quer dizer, imagens que fortaleçam o laço familiar ou a própria moral. A outra das consequências consiste na maneira como o retrato é pintado. Não é recomendado, por exemplo, portar “flores e leques”, posar em companhia de “cãeszinhos ou cercadas de pássaros, papagaios ou macacos”, e muito menos participando “de diversões e, em geral, situações poucas dignas de pessoas maduras e exemplares”. Outro elemento importante para o cardeal é a vestimenta, mas nesse caso ele resume a questão em poucas palavras: não é permitido que pessoas posem para retratos vestidas de “modo pouco correto”.⁹

Dessa maneira, como argumenta o historiador, os últimos anos do século XVI são cruciais para a história do retrato, já que a representação passa a tender ao naturalismo, saindo da “estagnação do retrato de corte”. Os preceitos da Contrarreforma, na medida em que privilegiam “a regra do historiador que narra o fato como ele é, e não a do orador, que com frequência engrandece ou diminui as coisas”, são um auxílio nesse sentido, já que condenam explicitamente a idealização do modelo: “É preciso atentar ainda para que o rosto ou qualquer outra parte do corpo não seja feita mais bela ou mais grave que aquela que a natureza concedeu-lhe naquela idade; e mesmo as deformidades graves, quer naturais, quer acidentais, deveriam ser reproduzidas, a menos que a arte, sem alterar a verdade, permita dissimulá-las”, argumenta o cardeal. Um artista como Ludovico Carracci, autor de uma série de obras religiosas, quando se dedica à arte do retrato, como no caso da pintura *A família Tacconi*, leva à risca as recomendações de Paleotti; trata-se de uma execução modesta, “quase sem estilo”, em que a família em questão, humana, vestida da melhor maneira, é como “uma família de todos os tempos”, ou seja, despersonalizada, típica. Veremos que um crítico como John Gledson, de todos os críticos machadianos, é o que melhor se adequa a estes valores, na medida em que estabelece uma associação intrínseca entre retrato e verdade.

Para complicar, é também no século XVI, mais especificamente na passagem para o XVII, no ateliê de Annibale Carracci, em Bolonha, que nasce o “retrato caricato”.¹⁰ Alguns anos depois, em uma enciclopédia do desenho italiano, caricatura já era definida como a “maneira que têm pintores e escultores de fazer retratos tão semelhantes ao modelo quanto possível; mas, por brincadeira e às vezes por zombaria, agravando ou aumentando desproporcionalmente os defeitos da pessoa representada, de modo que no todo aparecem como são, mas não nas partes”. Para Castelnuevo, a invenção da caricatura leva a pensar em uma “mudança profunda” no próprio conceito de retrato, assim como nas funções que lhe eram atribuídas. Isso porque “caricaturar o retrato” significa tomar uma posição “polêmica e chistosa” contra a despersonalização. Em outras palavras, se ao despersonalizar o retrato o que contava era privilegiar os “traços públicos” da pessoa representada, justamente o que marcava sua posição na sociedade, adaptando “aquilo que era” ao que “deveria ser”, a caricatura procura, precisamente, realizar o movimento contrário, ou seja, “privilegiar o privado, o peculiar, o irrepetível, acentuando ‘aquilo que é’ para assinalar, ridicularizando-a, a vaidade da pretensão ‘aquilo que deveria ser’”.¹¹ Nesse sentido, o traço improvisado, feito geralmente em um papel cheio de esboços semelhantes, e destinado a desaparecer em seguida, também se opõe às telas suntuosas, lentamente elaboradas, “concebidas para despertar sentimentos de respeito, obediência, admiração”.

Por fim, existe um último aspecto deste debate que atravessa todas estas concepções de retrato, afinal, para Castelnuevo, “seria falso reduzir a questão do retrato nesse período a uma renovação naturalista”. De acordo com sua reflexão, estava em jogo também uma tentativa de “atingir uma verdade mais profunda”, que “ultrapasse o registro do dado natural”, recordando então o discurso de outro artista, Gian Lorenzo Bernini, dessa vez um escultor, que, a propósito do busto de Luís XIV, relata que pretendia fazer “um original, não uma cópia”. Para Bernini, arte já não significa imitação da natureza, e sim penetração “na essência íntima da realidade”. Desse modo, o que distingue um artista não é a técnica e a habilidade, mas “o dom visionário que lhe permite descobrir o princípio ativo por trás das aparências”. Em suma, entendida nesses termos, a tarefa do retratista fica sendo “revelar o caráter, a essência do homem em seu significado heroico, e a do caricaturista representa sua

⁹ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*, p. 71.

¹⁰ Glória Vianna, em um estudo sobre a biblioteca de Machado de Assis, comenta sobre a presença de um livro, em francês, sobre a história da caricatura na arte e na literatura, a *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, de autoria do escritor e antiquário inglês Thomas Wright, e datada de 1867 (VIANNA, Glória. “Revendo a biblioteca de Machado de Assis”. In: JOBIM, José Luis. *A biblioteca de Machado de Assis*).

¹¹ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*, p. 74-75.

contrapartida natural: revelar o homem verdadeiro sob a máscara da presunção, ‘tornar manifestas’ sua pequenez e deformidade essenciais”.¹²

Machado de Assis conhecia estas discussões em torno do retrato, como é possível concluir de um leitura atenta de sua ficção. Partindo do pressuposto de que a sua ficção toma o retrato – e não a paisagem, por exemplo – como paradigma de construção, veremos a maneira como tais debates sobrevivem e movimentam a sua obra. De resto, sabemos também que o próprio escritor posou para pintores e fotógrafos, sendo que seus retratos trazem outros mal-entendidos. Uma de suas imagens mais conhecidas, feita em 1890 pelo fotógrafo Marc Ferrez¹³, se é marcada pelo despojamento e pela ausência de pose, e não apenas de pose, mas também de qualquer fundo e dos tradicionais objetos auxiliares – além de uma boa casaca, Machado se limita à utilização do tradicional *pince-nez*, moda entre os intelectuais da época –, por outro lado o excesso de luz em seu rosto, em oposição a certas regiões de sombra em sua roupa, parece dissimular uma paternidade mulata, tema de inúmeros debates em torno da obra do escritor, como se sabe.¹⁴ A luz nesse sentido, talvez pelo excesso, acaba sendo ambígua: ela revela e simultaneamente esconde. Assim, também pela ausência de gesto e mesmo de expressão, o tom é de austeridade e falta de empatia, mesmo porque o retrato seria estampado em uma revista que daria legitimidade ao escritor, a *Galeria Contemporânea do Brasil*, publicação cujo objetivo era apresentar a cada número uma “alta personalidade nacional, seguindo-se um estudo crítico-biográfico e, na última página, o clichê de um autógrafa reproduzindo trechos de trabalho do retratado”, de acordo com R. Magalhães Júnior.¹⁵

Mas o retrato em questão não chega a ser oficial, como acontece com outro, a pintura feita por Henrique Bernardelli no ano de 1905. Conforme dizem os historiadores, a tela foi encomendada para decorar uma sala da Academia Brasileira de Letras, tendo efeito de publicidade, portanto; e sendo assim, o retrato é austero, impecável, seja pelo mobiliário e a roupa sofisticada, pela postura firme do escritor ou pela própria linguagem clássica da pintura. Dessa vez Machado aparece não mais como o escritor em ascensão, como no retrato anterior, quando a recente publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* mudaria o seu patamar na literatura nacional, e sim como um verdadeiro burocrata das letras, canonizado pelas instituições, alguém que subiu todos os degraus possíveis no processo de legitimação dentro do sistema literário. Nesse caso, a iniciativa da encomenda, uma “conspiração amável”, segundo Magalhães Júnior, partiu de alguns amigos de Machado e membros da Academia, mas liderados por Joaquim Nabuco, o mesmo que, após a morte do escritor, em carta a José Veríssimo, diria que a palavra mulato “não é literária, é pejorativa, basta ver-lhe a etimologia. De mais, o ser mulato em nada afetava sua caracterização caucásica. Eu pelo menos vi nele o grego”.¹⁶ A distância que separa o *ser* mulato e a *caracterização* caucásica, flagrante na própria escolha lexical de Nabuco, explicaria inclusive a representação de Machado na pintura de Bernardelli.

Finalmente, em um retrato fotográfico de 1864, quando Machado tinha apenas 25 anos de idade e o apelido de “Machadinho”, ou seja, quando ainda estava longe de ser um escritor reconhecido, embora fosse atuante principalmente no meio jornalístico, vemos uma figura pouco à vontade com um traje que talvez nem fosse seu – a casaca é visivelmente maior do que seu corpo. No retrato, é possível notar certo esforço da composição no sentido de fazer de Machado um escritor: além da pose mais estudada, relaxada só em aparência, dois livros sobre a escrivania querem indicar erudição; e Turazzi lembra ainda que, na mesma sessão de poses, foi obtido outro retrato, que no entanto só recentemente veio a ser publicado e exposto, e nele o escritor aparece

¹² CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*, p. 76.

¹³ Maria Inez Turazzi recentemente escreveu um artigo defendendo que tal retrato na verdade é da autoria de Joaquim Insley Pacheco, e foi tirado dez anos antes: “Voltando então à imagem de Machado que serviu de ilustração para a Galeria Contemporânea do Brasil, trata-se de um retrato obtido também por Pacheco, autor do clichê (negativo), posteriormente impresso em platinotipia por Ferrez, responsável pela introdução no Brasil de diversas inovações no mundo das imagens. O emprego de papéis de platina no processamento fotográfico foi uma dessas inovações, apresentada por Ferrez na exposição geral da Academia Imperial de Belas Artes de 1884” (TURAZZI, Maria Inez. “A ‘criatura’ e o ‘espelho’: o retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez”. In: *Revista Aletria*, p. 9. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6938>>. Acesso em: 5 jan. 2015).

¹⁴ Joaquim Nabuco, por exemplo, após a morte de Machado, em carta a José Veríssimo, dizia que a palavra “mulato”, em referência ao escritor, não era literária, e sim pejorativa, bastando “ver-lhe a etimologia”, ou seja, “o ser mulato em nada afetava sua caracterização caucásica”, e arremata: “Eu pelo menos vi nele o grego” (BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil*, p. 158). Já o atestado de óbito de Machado, como lembra Magalhães Júnior, possui duas falsificações: a doença que o matou e a “cor branca” que lhe foi atribuída (JUNIOR, Magalhães. *Machado de Assis: vida e obra*, v.4, p. 397). Mas tal debate chega também à sua própria ficção, segundo as crítica de Lima Barreto e Gilberto Freyre, para ficar nos dois exemplos mais emblemáticos.

¹⁵ JUNIOR, Raimundo Magalhães. *Vida e obra de Machado de Assis*, v.3, p. 81.

¹⁶ NABUCO, Joaquim apud BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil*, p. 158. Em outra carta, enviada de Londres, em 17 de agosto de 1905, Nabuco explicaria melhor as condições em que o retrato foi pintado: “Muito prazer deu-me há dias sua carta relativa à Academia e ao Machado. Peço ao Banco do Comércio que lhe entregue 200\$000. É a minha modesta contribuição para o retrato do nosso grande escritor nacional. O retrato foi feito por Henrique Bernardelli. Eu levei Machado três vezes para pousar (sic) no atelier, então à Rua da Relação, canto do Lavradio, num grande barracão em que também tinha atelier Rodolfo” (Idem, p. 256).

lendo. Para a historiadora, em comentário específico sobre esta imagem, trata-se de um gênero de retrato no qual se constrói uma “identidade padronizada que desafia, não raro, o conceito de individualidade, permitindo forjar as mais variadas tipologias”.¹⁷ Por sua vez, em um livro sobre o retrato de negros e mulatos no século XIX, a pesquisadora Sandra Sofia Machado Koutsoukos diz que era comum o negro se representar nos retratos através dos “itens do padrão europeu da moda então vigente”, bem como distante do mundo do trabalho, pois “a apresentação do instrumento de trabalho ligava a pessoa aos setores livres mais pobres, ou à classe escrava”, lembrando ainda de Pierre Bourdieu, para quem “fazer uma pose é respeitar-se e exigir respeito”.¹⁸

Todos os mal-entendidos em torno destas imagens forjadas, digamos que eles ilustram – seja por seus efeitos trágicos ou cômicos, e mágicos talvez, ou ainda pelos debates que evoca – os principais interesses desta tese. A partir da noção central do “salão de poses”, que é o nome que se deu aos estúdios fotográficos logo que eles surgiram, procuramos mostrar a maneira como Machado de Assis, através de sua ficção, mostrou-se atento para o debate em torno de outras três noções: retrato, fotografia e moda. Tais noções, tomadas separadamente, já se mostram complexas e a seu modo promissoras, como procurei sugerir com o caso exemplar do retrato italiano; mas em muitos momentos elas também se confundem e se influenciam. Como em uma sala de espelhos, um conceito deve realmente se refletir no outro, para então se refletir na obra de Machado, mas a reflexão deve acontecer como os próprios espelhos da ficção machadiana sugerem: de maneira obtusa, vaga, esfumada, às vezes ambígua, em outras fantasmagórica. Seja como for, discutir tais noções nos parece agora fundamental para entender a obra do escritor brasileiro. Em conjunto, elas exploram aquilo que Walter Benjamin, em seu célebre ensaio sobre a obra de arte na era moderna, chamou de “valor de exposição”.¹⁹

Como ficou dito, cada conceito (retrato, fotografia e moda) organiza um dos capítulos da tese. O conceito de retrato é analisado principalmente em *Dom Casmurro*, romance que, no conjunto da obra de Machado, explícita e utiliza o retrato de maneira mais contundente, segundo a nossa hipótese. Mais do que isso, pela maneira como os retratos aparecem ligados à trama, associados também a um debate sobre a noção de semelhança, noção não menos complexa e equívoca, diríamos que o romance estabelece e solicita uma teoria do retrato. No capítulo seguinte, através da ideia central desta tese, a de salão de poses, analisamos a ficção de Machado em contato com a história da fotografia do século XIX, desde sua prática até os conceitos que ela mobiliza. Finalmente, no último capítulo, aceitando a ideia de que o traje muitas vezes é o que há de mais definitivo em um retrato, moldando assim a pose, a reflexão recai sobre a moda, que, como se verá, diz respeito tanto ao traje quanto ao próprio tempo histórico volúvel. Na conclusão, lembramos do baile na ilha Fiscal, este grande salão de poses, sobretudo pela maneira como tal festa é apropriada por Machado em *Esau e Jacó*. O movimento geral, no entanto, será duplo, e nem poderia ser diferente: se tais conceitos abrem a possibilidade de uma nova leitura da obra de Machado, o escritor também cria suas próprias teorias e hipóteses, solicitando, na verdade, novas maneiras de pensar a imagem, a pose e seus aspectos fantasmagóricos.

Antes dos três capítulos, há outro que discute certos deslocamentos da noção de retrato – e não exatamente na obra de Machado, mas na crítica escrita sobre o autor, de Silvio Romero a Alfredo Bosi. Neste capítulo, procuro mostrar a maneira como o conceito foi, ao mesmo tempo e paradoxalmente, lembrado e negligenciado. O diagnóstico, como se verá, é ambíguo: ao mesmo tempo que a crítica identifica o conceito, mobilizando inclusive outras noções laterais, como a de máscara, pessoa e tipo, ela também se nega a discuti-lo em sua complexidade. De resto, o debate em torno de tais questões acaba por oferecer certas consequências também para a crítica em torno da obra machadiana; a principal delas consiste na relativização de alguns pontos da leitura realista e funcionalista, que posiciona Machado como modelo do escritor nacional, expressão da história do país, em suma, uma assinatura capaz de organizar uma comunidade, que impede assim a leitura de sua ficção a partir de outras perspectivas.

O interesse desta tese também persegue a lição que os próprios retratos nos deixam: a de que o leitor deve desconfiar das imagens. De certo modo, junto com a perda de valor de aura por parte do objeto, “o leitor exausto de imagens culturais perde, também, toda ingenuidade”, como sugere Raul Antelo no prefácio de *Potências da imagem*. Olhar uma imagem que está carregada de história, lembra o crítico, é um convite para pensar sobre seus erros, seus equívocos, ou seja, sua potência, pois uma imagem é também puro *nonsense*. Veremos, ademais, que o equívoco é um traço próprio da vida das imagens. Para Machado de Assis, em outro sentido, o tempo histórico se configura através da moda. Por isso, como na moda, o tempo opera de modo circular, como retorno, mas retorna sempre com outros nomes. Por outro lado, retratar não seria outra coisa senão isso: *voltar para trás, converter algo em outra coisa. Retrahere*, ou seja, trazer outra vez, trajar outra vez. Como acontece nos processos da memória, que na ficção machadiana, aliás, é sempre póstuma, a imagem sobrevive como fantasma, superstição e

¹⁷ TURAZZI, Maria Inez. “A ‘criatura’ e o ‘espelho’: o retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez”. In: *Revista Aletria*, p. 7.

¹⁸ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX*, p. 96-97.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, p. 172-174.

assombro.²⁰ A sugestão de um novo retrato de Machado, que julgamos captar a partir da própria reflexão sobre o que significa exatamente retratar, exige também que possamos nos perder nestes equívocos, nos artificios da falsidade, na pose e no salão. Mas este novo retrato pode advir também de um jeito mais simples do que parece. Bastaria, para isso, apenas trocar de roupa.

²⁰ Em um pequeno ensaio sobre Machado, o próprio Antelo, ao lembrar do livro de poemas intitulado *Falenas*, assim como a reflexão de Georges Didi-Huberman sobre a “imagem-mariposa”, sugere uma leitura nessa direção: “A imagem-borboleta. Ora, não em vão, bem antes disso, em 1870, Machado intitulou seu volume de poemas *Falenas*, aludindo às borboletas noturnas que, sugadas pela luz, aparecem e desaparecem, esplendem e se ofuscam. Falena é palavra da mesma família de *phasma*, *phantasma*, *phantasia*”, ou seja, a imagem em Machado seria, antes, uma fantasmagoria (ANTELO, Raul. “Relendo Machado de Assis”. In: *Revista Sibila*. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/relendo-de-machado-de-assis/3102>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

2. BAILE DE MÁSCARAS

Olhando em retrospectiva, é possível afirmar que grande parte da crítica sobre Machado de Assis dedicou ao debate sobre o retrato na obra do escritor. Afirmar o contrário, no entanto, também parece justo: a ideia de retrato na crítica machadiana, embora seja recorrente, não chegou a ser encarada como um conceito, como um problema em si, aparecendo antes de maneira lateral e passageira, o que acabou gerando uma espécie de naturalização da ideia. Pelo menos é esta a minha hipótese para este capítulo. Por trás do conceito, existe uma história que recoloca em jogo maneiras distintas de representar e formas variadas de pensar a própria literatura, influenciando também o modo de pensar a obra de Machado. O que pretendo fazer neste capítulo, portanto, é reler parte da crítica machadiana e olhar com certa desconfiança para o significante retrato, assim como algumas de suas variações, como é o caso das noções de máscara, tipo, roupa ou pose, também recorrentes, procurando enfatizar o que há nelas de convencional, artifício.

É verdade que Machado de Assis deixou pistas em sua obra que acabam sugerindo uma leitura naturalizada do retrato. No conto “D. Benedita”, talvez o caso mais exemplar, por ter como subtítulo justamente “um retrato”, a associação vem pronta desde o início, que não questionamos, quer dizer, em nenhum momento o leitor irá se perguntar sobre o que significa exatamente fazer um retrato da personagem. De fato, muitas dessas pistas são falsas, algumas ambíguas e outras irônicas. Podemos tomar outro caso, que faz do próprio engano a sua trama ficcional. Em “Miss Dollar”, o narrador inicia a história sugerindo certo mistério quanto à identidade da tal personagem, e assim sugere diferentes perfis para ela, que vão depender mais da perspectiva do leitor: se o leitor é “um rapaz dado ao gênio melancólico, imagina que Miss Dollar é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue”; em outro caso, talvez seja uma “robusta americana, vertendo sangue pelas faces”; para o leitor mais velho, provavelmente ela será “uma boa inglesa de cinquenta anos, dotada com algumas mil libras esterlinas”; e finalmente um leitor “mais esperto que os outros” dirá que a heroína do romance “não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome de Miss Dollar quer dizer simplesmente que a rapariga é rica”.²¹

Na verdade, não se trata exatamente de um mistério, e sim de uma clara ironia aos estereótipos femininos construídos principalmente pela literatura romântica, já que depois de poucos parágrafos o leitor descobrirá que Miss Dollar não passa de uma cadelinha desajeitada que havia fugido na noite anterior. Mas isso por ora é o de menos. Nesse caso, o interessante é a maneira como Machado descreve certos retratos, através de estereótipos, tipos reconhecíveis, imagens prontas, enfim, não para reiterá-los, e sim para logo em seguida se desfazer deles. Em resumo, o que está dito no conto é que “a moça vaporosa e ideal como uma criação de Shakespeare” ou a senhora de “luvas de renda branca e chapéu de linho em forma de cuia”, a rigor, não existem, isto é, não são equivalentes à imagem que o nome de Miss Dollar parece prometer. Ao quebrar a hipotética e artificial expectativa dos leitores, que é também o vínculo entre as palavras e as coisas, o narrador diz que as imagens não são exatas e, antes ainda de revelar a identidade de Miss Dollar, em uma curiosa construção em negativo, que parece afinal nos lembrar que a linguagem falha em sua função mimética, ele nos diz quem *não é* a personagem: “A descoberta seria excelente, se fosse exata; infelizmente nem esta nem as outras são exatas. A Miss Dollar do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica”.²²

Depois, que o nome da cadelinha e por consequência do título do conto faça explícita alusão ao dinheiro, que é a principal forma de mediação das relações sociais na literatura machadiana, parece sugerir justamente certa associação entre moeda e imagem. Vejamos um aspecto disso no conto. Em sua trama, a cadelinha foge e é encontrada por Mendonça, médico que fazia “coleção de cães” e que, ao ler o anúncio, no dia seguinte, de que Miss Dollar era procurada pela dona, resolve restituí-la, mesmo “com bastante mágoa no coração”.²³ A cortesia não é paga com dinheiro, no caso os duzentos mil-réis anunciados, mas “com um sorriso”, já que o médico não aceita a primeira recompensa: “As duas senhoras compreenderam a intenção de Mendonça; a moça pagou-lhe a cortesia com um sorriso; e a velha, reunindo no pulso quantas forças ainda lhe restavam pelo corpo todo, apertou *com amizade* a mão do rapaz”.²⁴ Em outras palavras, se o sorriso da moça não deixa de ser um gesto natural, o mesmo não se pode dizer da atribuição monetária que recebe na própria narrativa, que por sua vez sugere uma espécie de definição machadiana de retrato: imagem onde – nesse caso – o sorriso é dinheiro, moeda de troca.

²¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Miss Dollar”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 11.

²² Idem, p. 12. O procedimento de descrever um personagem através da negação de suas características é um recurso bastante comum de Machado. Em “Ernesto de Tal”, o conto começa da seguinte maneira: “Aquele moço que ali está parado na rua Nova do Conde esquina do campo da Aclamação, às dez horas da noite, *não é nenhum ladrão, não é sequer um filósofo*. Tem um ar misterioso, é verdade; de quando em quando leva a mão ao peito, bate uma palmada na coxa, ou atira fora um charuto apenas encetado. *Filósofo já se vê que não era. Ratoneiro também não*; se algum sujeito acerta de passar pelo mesmo lado, o vulto afasta-se cauteloso, como se tivesse medo de ser conhecido” (MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Ernesto de Tal”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 186-187). (Os grifos são meus)

²³ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Miss Dollar”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 13.

²⁴ Idem, p. 15.

Em sua teoria do dinheiro, Georg Simmel fala da prevalência da cultura monetária no século XIX como uma espécie de *segunda natureza*, que nada mais seria do que uma construção histórica mediada pelo esquecimento. Para Simmel, a peculiaridade da cultura do dinheiro consiste em um “ponto de passagem” que é fundamental em sua análise: se o dinheiro é inventado para ser um *meio*, aos poucos vai se transformando um *fim* em si próprio.

É uma das peculiaridades mais ricas em consequências do espírito humano o fato de que um simples meio, em si indiferente, torna-se um fim, quando ele permanece tempo suficiente frente à consciência ou se o fim a ser obtido com ele permanece a uma grande distância, de modo que ele próprio se torna finalmente um fim definitivo. O valor que os meios possuíam originalmente apenas em função dos fins a serem alcançados autonomiza-se e gruda nos meios em uma imediatividade psicológica, ao invés de permanecer mediados.²⁵

Esta passagem, que é central para entender o pensamento de Simmel e deve nos levar à conclusão de que, conforme afirma Leopoldo Waizbort, o dinheiro torna-se uma “exigência absoluta, sem o qual a própria vida se tornaria impraticável, pois ele é a *comunicação* essencial no processo econômico”,²⁶ enfim, esta *passagem*, por isso, realiza efeitos determinantes sobre a cultura. O primeiro dos efeitos se refere à “autonomização dos meios”, ou seja, “aos indivíduos os meios aparecem não mais como mediadores, mas como se eles próprios fossem os objetivos visados”.²⁷ E o dinheiro, para Simmel, será a pedra de toque dessa transformação, um caso único e o exemplo máximo disso. Sendo assim, “quando a consciência dos fins estaca”, conforme a imagem sugerida por Waizbort, também a série teleológica é interrompida, de maneira que – para uma filosofia do dinheiro – o que vai interessar é “a metamorfose psicológica através do qual o dinheiro transforma-se em um fim em si mesmo”.²⁸ Quer dizer, é somente porque o dinheiro tornou-se um fim, influenciando assim as outras esferas da vida, que ele se iguala aos próprios objetos – afinal agora todos os objetos, seja uma cadelinha ou um retrato, podem ser pura e simplesmente trocados por moeda. “(...) a Época Moderna autonomizou sujeito e objeto entre si, de modo que cada um deles encontrasse de modo puro e pleno o seu próprio desenvolvimento”, escreve Simmel.²⁹ E é por isso, finalmente, que a personagem do conto “Miss Dollar” pode pagar uma dívida não com o dinheiro, mas com um sorriso, já que o sorriso tornou-se ele também moeda autônoma. Uma das moedas mais recorrentes na ficção machadiana será, por exemplo, o matrimônio.

O crítico Alexandre Nodari soube identificar na ficção machadiana não apenas o dinheiro sendo tematizado ou mediando as relações sociais, mas também, de acordo com as suas palavras, o movimento de “quando a linguagem se torna dinheiro”, expressão que é título de um artigo seu.³⁰ A reflexão de Nodari, que passa fundamentalmente por um debate político, afinal “a importância dos significantes vazios na esfera política não pode ser subestimada”, tem como ponto de chegada a análise da célebre teoria do humanismo, elaborada por Quincas Borda, assim como dos personagens “mediadores” na ficção de Machado de Assis. Em resumo, o crítico defende que a linguagem se tornou dinheiro na ficção de Machado não só porque o discurso funciona “como moeda de troca pelo favor”, mas também porque a própria linguagem passou a “reproduzir” o funcionamento da moeda. Quer dizer, já na abordagem de Simmel é possível pensar que o dinheiro se tornou um significante puro, e Machado soube captar, à sua maneira, tanto esse movimento quanto algumas de suas consequências. Não há mais exatamente uma relação entre imagem e o corpo, discurso verdadeiro e falso, alma interior e exterior, e sim a presença pura do dinheiro mediando tudo. O caso mais exemplar do personagem mediador é José Dias. Na análise de Nodari, o personagem funciona como uma verdadeira “imagem especular do poder” justamente por fazer uso obstinado do discurso como câmbio, valor de troca, causando uma espécie de invasão desse uso no campo simbólico, e finalmente “igualando (tornando cambiáveis) objetos e pessoas, produtos e tradição”, afinal os personagens mediadores

trocam de discursos como quem troca de roupa, mantendo-as, porém, sempre bem arrumadas, ainda que todos conheçam a farsa, todos saibam que se trata de uma roupa velha bem arrumada – e o exemplo maior deste tipo tão onipresente em Machado é José Dias, que articula os dois principais acontecimentos de *Dom Casmurro*: é ele quem lembra à D. Glória de sua promessa de colocar Bentinho no seminário e é ele que acende neste a primeira chama do ciúme,

²⁵ SIMMEL, Georg, apud WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, p. 138.

²⁶ WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, p. 137.

²⁷ Idem, p. 138.

²⁸ Idem, p. 140.

²⁹ SIMMEL, Georg, apud WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, p. 148.

³⁰ NODARI, Alexandre. “Quando a linguagem se torna dinheiro” (artigo não publicado).

sempre, todavia, terminando seus adjetivos no superlativo e agindo em interesse próprio.³¹

No caso do humanitismo, a teoria de Quincas Bordas, Nodari conclui que o que importa nela não é “a crença, que se esvai, mas a sua visibilidade” – ou então, como argumenta em outro momento, não estamos diante tanto de um aparato ideológico, mas da “suspensão semântica da linguagem”, ou seja, o que vemos é uma performance, pois “não só quem fala não acredita no que diz, como quem ouve sabe que se trata de puro *bullshit*”. É por isso também, embora em outro sentido, que “Rubião continua a repetir, até o final da vida, o mote ‘Ao vencedor as batatas’ sem entendê-lo, mesmo depois do seu empobrecimento e enlouquecimento terem feito dele um vencido”, o que seria uma réplica da falta de coincidência abissal entre “os eventos desastrosos por que passa Pangloss e a afirmação de sua filosofia”. Com isso, o enunciado passa a “girar no vazio”, fazendo da “razão humanista” não “a justificação de um *status quo*, mas o recurso discursivo que permite a justificação de todo *status quo*, porque se relaciona com este na forma da ausência de relação”. Por fim, como também percebe o crítico, o próprio nome de Pangloss, personagem caricaturesco de Voltaire que é citado por Quincas Borba em sua teoria, seria justamente uma cifra do significantes vazio: “todas as línguas”, pan-gloss.

A conclusão de Nodari possui outra consequência ainda para a crítica machadiana: não é somente o discurso liberal que parece fora do lugar quando transposto para a periferia do capitalismo, ou seja, não é apenas tal *roupa que aparece apertada*, conforme a imagem de Roberto Schwarz, mas é a própria linguagem que “parece girar no vazio e não corresponder ao Real, ou melhor, e é sobre esta inflexão que trata o conto [O espelho], *qualquer* roupa, qualquer discurso *talvez* possa servir”.³² Nesse sentido, se aceitarmos que a ficção machadiana é também uma espécie de testemunho histórico da vida nacional do fim do século XIX, o que ela parece testemunhar é o incessante confronto entre pessoa e imagem – confronto que, em nossa hipótese, digamos, não tem solução, e é por isso que Machado em sua literatura, assim como Simmel na sociologia, recorre à aleatoriedade e mesmo à ambiguidade como recursos. Para Nodari, no entanto, o confronto apresenta uma consequência política específica, que diz respeito à “privatização da esfera pública, ou melhor, a constituição privada da esfera pública”. Isso porque, de acordo com o crítico, a “inexistência da divisão empresa e lar, a sua unidade, é corolário (ou vice-versa) da produção de uma esfera pública privatizada”, sendo que isso acontece, sempre de acordo com a sua abordagem, porque “a pessoa é, antes de tudo, a visibilidade social de uma imagem” – ou seja, entre o “eu” substancial e a sua máscara pública, existe um princípio de não-coincidência que rege. Em uma fórmula, a noção de pessoa passou a se confundir com uma propriedade vazia, que é a própria vacância de sentido, “mera marca” ou mesmo moda, e pode portanto ser substituída sem que ninguém atribua importância a isso, enfim, é a própria noção de pessoa que tornou-se dinheiro.

Para Simmel, a prevalência da cultura do dinheiro estaria ligada ainda a uma espécie de passagem entre a Idade Média e o tempo moderno, este caracterizado pela destruição de uma unidade que antes vinculava os indivíduos com seus círculos sociais. Quer dizer, a economia ou a moeda suspendem os laços que ligavam as pessoas às coisas: “(...) entre umas e outras aparece agora o dinheiro, sem qualidades, completamente objetivo”, explica Leopoldo Waizbort.³³ É como se o dinheiro agora se ocupasse – através das formas de mediação, sendo que a ideia de mediação é capital para entender este movimento – dos vínculos que reuniam os indivíduos, tomando conta destes vínculos, por um lado, e liberando então os indivíduos para a construção de uma personalidade autônoma, independente. Eis aí portanto, para Simmel, outro efeito até certo ponto radical do dinheiro na vida dos sujeitos, sobretudo no século XIX, quando as sociedades passam a viver um estágio avançado do capitalismo: de acordo com Waizbort, que está lendo a obra de Simmel, o dinheiro gera um “processo de autonomização da individualidade, que é simultaneamente um processo de incremento da liberdade”.³⁴ Daí que nasce, no gesto do indivíduo de se voltar para si próprio, o sujeito blasé e o cínico, como é o caso flagrante de Brás Cubas. E por isso a ideia de separação será essencial para Simmel, e também, como tentarei mostrar, para o escritor brasileiro. Conforme veremos, o retrato e a moda terão papéis preponderantes, e bastante ambíguos, nesse debate. Por ora o que importa é sublinhar que o conceito chave para entender tal processo é o de “mobilidade”. Como a ponte ou a porta, o dinheiro une e separa porque ele é pura mediação, e também, como as duas figuras, ele solicita movimento.³⁵

³¹ NODARI, Alexandre. “Quando a linguagem se torna dinheiro” (artigo não publicado).

³² Idem.

³³ WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, p. 148.

³⁴ Idem, p. 147.

³⁵ Já que as teorias machadianas foram mencionadas, caberia lembrar, a partir da imagem da ponte e da porta, também uma das teorias de Brás Cubas, que encontra na janela, outro meio entre interior e exterior, sua explicação. No final do capítulo LI, “É minha!”, o personagem explica a teoria nos seguintes termos: “Assim eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência”. (MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 682).

Estas espécies de transições são, portanto, um rompimento com as formas “fixas, substanciais e estáveis”, e quanto a isso Simmel é bastante específico: “Caso se queira arriscar condensar em uma fórmula o caráter e a grandeza da vida nos tempos modernos, poder-se-ia formular assim: que os conteúdos do conhecimento, da ação e da formação dos ideais são transladados de sua forma sólida, substancial e estável para o estado de desenvolvimento, de movimento e de labilidade”.³⁶ Para o filósofo, tais passagens podem ser vistas nos conteúdos mais variados da vida, a saber: nas renúncias às verdades incondicionais; na suposição de que os “organismos não são para nós ideias eternas da criação, mas sim pontos de passagem de uma evolução que tende ao interminável”; no fato empírico de que a “moderna ciência da natureza nos ensina a dissolver a rigidez da matéria no redemoinho infatigável das menores partes”; e naturalmente também nos grupos sociais, em que “as demarcações rígidas são cada vez mais diluídas, a rigidez das ligações de castas e estamento e das tradições – signifique isso prosperidade ou deterioração – é quebrada, e a personalidade pode circular através de uma multiplicidade crescente de condições de vida (...)”.³⁷ A economia monetária, como está claro, será ao mesmo tempo “um símbolo e um espelho do *movimento* como um todo”.

2.1 Machado, um mau retratista

Voltemos às negativas, no entanto, e vejamos os motivos que levaram Silvio Romero a sugerir que Machado de Assis é um *mau retratista*. Em seu conhecido ensaio a respeito de Machado, em que “Miss Dollar” é um dos contos mais criticados, Silvio Romero conclui seu argumento definindo o escritor, sintomaticamente, não pelo que ele seria, e sim pelo que não é:

Machado de Assis não é um satírico; a mais superficial leitura de qualquer de suas obras mostra-o logo às primeiras páginas. Não é um cômico, nem como dizedor de pilhérias, nem como criador de tipo e situações engraçadas e equívocas. Não é também plenamente um misantropo, um *detraqué*. Não lembra, pois, nem Juvenal, nem Martins Pena, nem Molière, nem de todo Baudelaire, ou Poe, ou Dostoievski. Não é, finalmente, da raça dos humanitários propagandistas e evangelizadores de povos ao gosto de Tolstói (...).³⁸

Lendo assim, recortado de seu contexto original, o trecho pode até parecer uma tentativa mais ou menos neutra de descrever os procedimentos ou o estilo de Machado de Assis, mas trata-se, como se sabe, de uma censura. A despeito das diferenças que permearam a relação entre o polemista e o escritor³⁹, o ensaio de Silvio Romero representa com perfeição, tanto pelo fôlego quanto pela franqueza, o primeiro incômodo da crítica no que diz respeito ao “estilo indeciso e incompleto” da literatura machadiana. O crítico é bastante claro quando explicita, ainda nas primeiras páginas de seu ensaio, que seu objetivo é “definir em traços nítidos a produção literária do escritor fluminense”.⁴⁰ Por que traços nítidos? E por que, aliás, a procura por uma definição? O que está em questão neste autoelogio despretensioso da própria precisão? Daí ter sido tão lembrada a sua definição do estilo gago de Machado, que não deixava também de ser também uma ofensa pessoal: “Realmente, Machado de Assis repisa, repete, torce, retorce tanto as suas ideias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão de um perpétuo tartamudear”.⁴¹

O que está em jogo, sem dúvida, mais do que a diferença entre temperamentos, é uma espécie de incompatibilidade entre duas concepções da literatura. Afinal Silvio Romero julgava qualquer produção literária tanto a partir dos manuais de estilo clássico quanto de seus ideais nacionalistas e progressistas, reservando a Machado, nesse quesito, o incômodo lugar de “escritor absenteísta”, ou seja, alienado, tema de um debate que retornará em grande parte da crítica posterior.⁴² Na análise que faz de “Miss Dollar”, o crítico chega a contar

³⁶ SIMMEL, Georg, apud WAZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, p.165.

³⁷ WAZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, pp.165-166.

³⁸ ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, p. 345.

³⁹ Em certa medida, o livro de Silvio Romero remonta ao ano de 1879, ou seja, quase vinte anos antes, quando Machado, por sua vez, no famoso artigo intitulado “A nova geração”, escreve que “o estilo é uma grande lacuna nos escritos do sr. Silvio Romero” e que os *Cantos do fim de século*, embora possam ser tomados como “documento de aplicação”, “não dão a conhecer um poeta”. Na verdade, Machado nem sequer se dá ao trabalho de analisar a produção poética do rival, por assim dizer, não lhe citando um único verso, bastando a conclusão de que “a forma não lhe acode ou só lhe acode reversa e obscura; o que dá a impressão de um estrangeiro que apenas balbucia a língua nacional” (MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “A nova geração”. In: *Obra Completa*. V. III: Miscelânea, p. 1277-1278). Antes, ao comentar o prefácio que Romero escreveu a seu próprio volume, Machado ainda alerta sobre “um perigo na definição [de poesia] desse autor”, “o de cair na poesia científica e, por dedução, na poesia didática”, já que “tem a desvantagem de não ser uma definição estética” (Idem, p. 1261).

⁴⁰ ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, p. 13.

⁴¹ Idem, p. 83.

⁴² Em outro livro, *O naturalismo em literatura*, publicado em 1882, Silvio Romero critica o poeta catarinense Luis Delfino por motivos semelhantes, além de criticar também Machado, e isso após afirmar que a “*arte pela arte* em literatura é um velho

quantas vezes certas palavras se repetem nos primeiros parágrafos, como é o caso da palavra “leitor” e da própria “Miss Dollar”, que são repetidas sete e doze vezes, respectivamente. Diante disso, Silvio Romero comenta que o trecho é instrutivo como amostra dos “tiques do escritor”, concluindo portanto que “não há fluência na língua, nem movimento nas ideias; é alguma coisa que não vem de fonte abundante, porém que escorre lentamente como um veio pobre e tortuoso (...)”.⁴³ Em sua visão, se Machado não se distingue pela força da imaginação e a riqueza de vocabulário, suas qualidades mais eminentes são “a correção gramatical, a propriedade dos termos, a singeleza da forma”⁴⁴, ou seja, muito pouco para aquele que já era o grande escritor brasileiro.

Há algumas restrições de Silvio Romero (algumas são verdadeiras obsessões) que interessam especialmente para uma análise do retrato na literatura machadiana. Digamos que, segundo o crítico, Machado de Assis é um mau retratista.⁴⁵ Em primeiro lugar, o estilo de Machado “não se distingue pelo colorido”.⁴⁶ A falta de colorido talvez seja a crítica mais recorrente de Romero, e isso com algumas variantes sugestivas. Ao argumentar que o escritor não possui “nem graça, nem força – as duas asas do lirismo”, o crítico assim explica o motivo do “descolorido de seus quadros, a fraqueza de suas cenas”.⁴⁷ Depois, ao comentar um poema do livro *Americanas*, diz que também o poeta é “fraco, incolor, insípido, quando escreve em verso”.⁴⁸ Ao reconhecer existir certo colorido em algumas descrições, visto que em Machado predominam as “sensações da visão”, o crítico diz que “o colorido é sem brilho, o desenho anguloso e desigual”, o que aliás seria responsável pela falta de “reproduções realistas do mundo”⁴⁹, o que sem dúvida, para Romero, era uma falha. No geral, além da falta de “força imaginativa”, também as “descrições falham, faltando completamente a paisagem”.⁵⁰

Nesse caso específico, o crítico está repercutindo uma ideia de Araripe Junior. Alguns anos antes, mais exatamente em um artigo de janeiro de 1892, feito por ocasião do lançamento de *Quincas Borba*, Araripe usou a mesma imagem para se referir, também com certa censura, às personagens femininas de Machado: “As mulheres do autor de *Quincas Borba* são em geral incolores, sem expressão”. A justificativa de tal conclusão não deixa de ser sintomática e deve se referir a uma espécie de relação causal entre experiência e essência, a saber: “Para bem retratar mulheres é indispensável senti-las ao pé de si e cheirar-lhes o pescoço, ou brigar com elas, intervindo e perturbando os seus negócios”. De acordo com o crítico, Machado não foi um mexeriqueiro, como Balzac, e menos ainda um conquistador, como Shakespeare, e sim um “asceta dos livros e retraído ao gabinete”, e por isso “suas heroínas não despendem de si esse *odor de femina*, que se aspira ainda nos tipos mais angélicos de Shakespeare”. Para Araripe, no entanto, o mesmo não acontece com os personagens masculinos, que “ganham em excentricidade o que perdem em exatidão”.⁵¹

Seja como for, parece que Araripe Junior, em outros momentos, melhor do que Silvio Romero, soube captar as nuances da literatura machadiana. Como escreve Hélio de Seixas Guimarães, provavelmente com razão, “Enquanto Romero reclama da inconsistência das personagens e da recusa do escritor de se filiar a esta ou aquela corrente do pensamento, Araripe percebe o arдил ficcional e intui a extensão da descrença machadiana de que haja algo assaz fixo neste mundo”.⁵² Por exemplo, Araripe abre sua resenha lembrando de outra crítica que fez ao primeiro livro de contos de Machado, os *Contos fluminenses*, e realiza então uma espécie de *mea culpa*: “Na época eu andava muito preocupado com a ideia do romance nacional”.⁵³ No artigo anterior, segundo sua própria

pecado romântico, é uma lepra que deve ser banida de nosso século de atividade”, “um delírio (...) nocivo e desprezível”. Ao comentar a poesia e a pessoa de Delfino, Romero diz justamente que o mérito do poeta pelas “nossas lutas” é nenhum: “Ninguém conhece as suas opiniões científicas, políticas, ou literárias”, escreve. Além de ser “falso e banal”, pois tudo indica “a tentação do efeito, o esforço de ofuscar e iludir”, Delfino “só possui as exterioridades” da arte (ROMERO, Silvio. *O naturalismo em literatura*, p. 28-49).

⁴³ ROMERO, Silvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, p. 85-86.

⁴⁴ Idem, p. 82.

⁴⁵ Na verdade, a expressão “mau retratista”, que nos é cara, não aparece diretamente na obra de Silvio Romero, e sim em ensaio de Alfredo Bosi sobre Raimundo Faoro, que por sua vez critica a concepção de Romero. De acordo com Bosi: “Silvio Romero, tachando o autor de *Quincas Borba* de ‘mau retratista’, e Labieno, defendendo-o como homem de seu tempo, teriam incorrido, segundo Faoro, no mesmo equívoco: o de julgar Machado exclusivamente pelo critério especular, como se a operação fotográfica desse a medida do valor de um ficcionista” (BOSI, Alfredo. “Raimundo Faoro leitor de Machado”. In: *Brás Cubas em três versões*, p. 120).

⁴⁶ ROMERO, Silvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, p. 82.

⁴⁷ Idem, p. 21.

⁴⁸ Idem, p. 24.

⁴⁹ Idem, p. 34.

⁵⁰ Idem, p. 82.

⁵¹ JUNIOR, Araripe. “Quincas Borba (parte II)”. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*, p. 368.

⁵² GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 51, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200019>. Acesso em: 13 out. 2014.

⁵³ JUNIOR, Araripe. “Quincas Borba (parte I)”. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*, p. 365. Conforme lembra Hélio de Seixas Guimarães, Araripe voltaria a fazer outro *mea culpa*, dessa vez por ter colocado em dúvida a virilidade de Machado. O novo artigo foi publicado no ano de 1908, ou seja, 26 anos mais tarde. Conforme Guimarães: “As

confissão, Araripe escreveu um “folhetim indignado”, classificando os contos de Machado de Assis como “completamente ociosos, vazios de interesse”, enquanto no artigo sobre *Quincas Borba*, além de valorizar “as pequenas excêntricas e os acidentes da imaginação” na obra de Machado, o crítico percebe que seus personagens não devem também ser encarados como “reflexos do mundo objetivo”, o que não deixa de significar certo avanço, já que intui, de algum modo, que a ficção machadiana é uma “arte sem fundamentos”, para usar outra expressão dele próprio.⁵⁴

No caso de Silvio Romero, além de classificar a literatura de Machado de Assis através da falta de colorido, o crítico também estranha seu traje. Se no primeiro caso Machado é avaliado como mau retratista, agora é possível concluir que não convence também como modelo. Em comentário ao referido poema das *Americanas*, Romero define sua literatura através da seguinte imagem: “Ideias triviais com a roupagem surrada de velhas figuras, de metáforas de quarta mão”.⁵⁵ O que parece apenas uma metáfora casual, retorna em muitos momentos, devendo ganhar por isso certa importância ao longo do ensaio, afinal a psicanálise segue nos ensinando que as coincidências merecem ser levadas em conta. Quando Romero lembra, por exemplo, da chegada do poeta Castro Alves ao Rio de Janeiro, volta a falar do traje: “Ali foi somente que o lirismo brasileiro começou a largar a vestimenta reles que o asfixiava e principiou a trajar com decência”⁵⁶, expressão que praticamente se repete algumas páginas depois, fazendo referência a outros poetas além de Machado: “Em Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Varella – muitas vezes o sentimento era real, mas a roupagem era pobre e descuidada”.⁵⁷ Para o crítico, antes ainda de 1868, ano em que Castro Alves chega à capital, é através de um movimento iniciado em Recife em 1862 que “o lirismo pátrio, esterilizado desde 1852 por dez anos seguidos, começou a vestir-se com mais brilho”.⁵⁸

De um lado, a roupa pobre de Machado de Assis; do outro, o traje elegante de Castro Alves, Tobias Barreto e, para falar a verdade, do próprio Silvio Romero – ao afirmar que a partir da escola de Recife a poesia brasileira começou a vestir-se com mais brilho, o crítico não está fazendo outra coisa senão pintar o próprio autorretrato. Além da alusão a um preconceito de classe, portanto, os comentários de Romero traçam certa relação de equivalência, embora involuntária, entre roupa e linguagem; voluntariamente, seus comentários dizem também que, para ser um verdadeiro escritor, é preciso se portar bem. Em todo caso, além da “vestimenta reles”, Machado lança mão também de “umas roupagens esquisitas de missionário fúnebre”⁵⁹, que é como o crítico classifica seu humor, sempre de maneira pejorativa. Ao elaborar as primeiras conclusões de seu estudo, resumida em sete teses, Romero afirma ainda que “a feição mais carregada que lhe deu nas obras recentes é uma afetação, um traje tomado de empréstimo, uma imitação inábil”.⁶⁰ E nas últimas páginas do ensaio, finalmente aconselha: “Tirem estas vestes de faquir dos ombros do autor de *Brás Cubas* e ele mostrará o traje de toda gente”.⁶¹

Como muito já se discutiu, Silvio Romero avalia a literatura brasileira do século XIX, e não só a de Machado de Assis, a partir de critérios progressistas, permeados por uma crença nas teorias científicas tão em voga no século XIX.⁶² Nesse sentido, dizer que o escritor não mostra “o traje de toda gente”, diferente de Tobias Barreto, autor de um clássico do Direito Penal, *Um discurso em mangas de camisa*, é outro modo de afirmar que a literatura de Machado não representa o “caráter nacional”, pois o escritor não “mergulhou nas fontes inesgotáveis das criações populares”.⁶³ Além de possuir uma “natureza sem turbulências, sem audácias e sem grandes lutas íntimas”, Machado de Assis, na visão de Romero, também não possui “preocupações sociais”, sendo o menos “popularista (sic) de nossos poetas”.⁶⁴ Pelo contrário, sua literatura é “eivada de um indiferentismo incurável, que

observações, que podem ser lidas como insinuação de que Machado teria pouca experiência com mulheres, lançando dúvidas sobre sua virilidade ou mesmo sobre os encantos de sua discreta esposa, D. Carolina, de fato magoaram o escritor. Vinte e seis anos mais tarde, em 1908, Araripe faria um *mea culpa* da grosseria cometida contra o autor a propósito do seu julgamento de Sofia Palha, relatando as conversas que tivera com Machado depois da publicação do artigo em que, ao tentar reparar um antigo erro, produzira uma nova ofensa” (GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 51, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200019>. Acesso em: 13 out. 2014.

⁵⁴ JUNIOR, Araripe. “Quincas Borba (parte I)”. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*, p. 367-369.

⁵⁵ ROMERO, Silvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, p. 23.

⁵⁶ Idem, p. 27.

⁵⁷ Idem, p. 40.

⁵⁸ Idem, p. 62.

⁵⁹ Idem, p. 136.

⁶⁰ Idem, p. 197.

⁶¹ Idem, p. 342.

⁶² Ver o livro de SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*, em que a historiadora se dedica em vários momentos a analisar a relação de Silvio Romero com as instituições científicas brasileiras, mostrando, afinal, o que está por trás de seus próprios elogios à mestiçagem e ao mulato, por exemplo.

⁶³ ROMERO, Silvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, p. 79.

⁶⁴ Idem, *Ibidem*.

seria olímpico, se não fosse um tanto mórbido”.⁶⁵ As únicas páginas de Machado que se salvam, embora o crítico não diga quais, são aquelas em que o escritor “foi mais nosso e mais humano”.⁶⁶ Eis aí, dentre outras coisas, a explicação para a resistência de Silvio Romero em relação ao humor machadiano, que além do mais indicaria morbidez, ilusão e falha de caráter:

Outro sinal do humor é o esquecimento do público. O autor nos declara que não se preocupa conosco, que não sente necessidade de ser compreendido nem aplaudido, que pensa e diverte-se sozinho, e que se nos desagradam seu gosto e suas opiniões, nada nos resta fazer senão levantar as tendas e sair. Ele quer ser requintado e original a seu bel prazer; está em seu livro como em sua casa, de portas fechadas, em chinelos, em trajos de dormir, às vezes sem camisa.⁶⁷

Além de não se sair muito bem como retratista e muito menos como modelo, Machado de Assis possui também uma “índole psicológica indecisa”, da qual seu estilo, no entanto, é uma “fotografia exata”.⁶⁸ Ou seja, sua literatura seria também inexpressiva, quer dizer, artificial e oca, feita sobre um fundo falso. Por isso Silvio Romero atribui tanta importância à figura da gagueira, que seria responsável por uma espécie de hipertrofia da sensibilidade, definindo o escritor como “um poeta de salão pacato e meigo, porém mudo ou completamente gago”, traço que um filósofo como Gilles Deleuze certamente daria valor.⁶⁹ Desse modo, fazendo outro diagnóstico da literatura machadiana, o crítico enfileira uma série de adjetivos que também interessam especialmente, como sintoma, a esta análise: “Machado de Assis, disse eu, é um representante do espírito brasileiro, mas num momento mórbido, indeciso, anuviado, e por um modo incompleto, indireto, e como que a medo”⁷⁰, diagnóstico que, aliás, a imagem da *falena*, título do segundo volume de poemas de Machado, resume com perfeição. E depois Romero ainda faz uso de uma metáfora da pintura para dizer o mesmo: “meio clássico, meio romântico, meio realista, (...) um homem de meias tintas, de meias palavras, de meias ideias”.⁷¹

Sem dúvida, Silvio Romero espera sinceridade, clareza, definição e certo espírito participativo da literatura brasileira, qualidades para ele não contempladas, sob nenhum aspecto, pela literatura de Machado de Assis. Mais do que isso, na visão do crítico, que se coloca na posição de quem “defende a verdade histórica e vinga a justiça obliterada”, ou seja, na posição de juiz, e tem por isso a “obrigação de ser sincero e não abrir luta com a verdade”⁷², enfim, é desse ponto de vista que Machado é julgado também como falso e pouco espontâneo. O humor machadiano é “sofrivelmente falso”, resume Romero.⁷³ Seu estilo, por sua vez, é “pouco espontâneo, não é singelo e não cativa pela naturalidade”.⁷⁴ Além de um escritor de meias tintas, Machado “leva metade apenas do coração para a sua obra (...) e tem somente meia sinceridade”.⁷⁵ Em suma, é um escritor do *entre-lugar*. A expectativa de Silvio Romero por naturalidade não deixa de ser outra versão daquele mesmo paradoxo tão presente nos manuais de retratos fotográficos do século: ao mesmo tempo em que concordam com a definição de que a pose é uma postura “estudada e artificial”, esperam dela também a naturalidade e a ausência de qualquer artifício.⁷⁶

De fato, é como se Machado de Assis escrevesse sobre um fundo artificial, que o crítico chama de “engrenagem aparente”, posando com roupas que não são suas, portando um estilo que não é seu, “imitando Sterne”, e isso Silvio Romero capta com precisão. Em outras palavras, é como se Machado escrevesse mascarado, outra imagem que não passa despercebida em sua análise: “Mas em tudo aquilo há somente a mascarada exterior do humor”.⁷⁷ Nesse caso, principalmente o humor do escritor não seria genuíno, nem verdadeiro e franco, mas

⁶⁵ ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, p. 78.

⁶⁶ Idem, p. 80.

⁶⁷ Idem, p. 137.

⁶⁸ Idem, p. 82.

⁶⁹ Idem, p. 36. Por sua vez, Deleuze discute certa linhagem de escritores (Kafka, Melville, Beckett etc.) que poderiam ser definidos como *gagos da língua*. Para o filósofo, a gagueira na língua inventa um “uso menor” da língua, e a seu modo transgressor: “São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo que é a sua língua natal (...)”. Em outro momento, Deleuze fala em termos que serão retomados mais adiante, quando define esta “nova língua” como o próprio “exterior” à linguagem (DELEUZE, Gilles. “Gaguejou...”. In: *Crítica e clínica*, p. 124-128).

⁷⁰ ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, p. 121.

⁷¹ Idem, p. 132.

⁷² Idem, p. 42.

⁷³ Idem, p. XIII.

⁷⁴ Idem, p. 86.

⁷⁵ Idem, p. 145.

⁷⁶ A questão dos manuais de fotografias será uma das discussões centrais do terceiro capítulo desta tese.

⁷⁷ ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, p. 140.

uma “imitação inábil, metáfora de quarta mão”, justamente o clichê, a frase feita, a cópia, enfim, materiais e procedimentos tão utilizados por Machado em sua literatura.⁷⁸ Não foi por acaso que “Miss Dollar”, mais do que os outros contos, desagradou especialmente a Silvio Romero: os retratos feitos logo nas primeiras linhas não passam de clichês, estereótipos femininos, ou seja, a linguagem é definida pelo *adjetivo* (a inglesa é pálida, a americana robusta e a brasileira rica). Nesse ponto, o crítico mais uma vez não se furta de ocupar também a posição de conselheiro, além da posição mais recorrente de juiz, e assim sugere a Machado: “Volte a uma arte mais de acordo com a verdade!”⁷⁹ Dois anos depois, como se sabe, *Dom Casmurro* seria publicado, uma prova definitiva de que o conselho de Romero não seria acatado pelo escritor.

Para concluir, vejamos uma última ideia em que Silvio Romero se apoia para defender que Machado não passa de um “mau retratista”. É na última parte de seu livro que Romero se dedica a apreciar o escritor como “criador de tipos”, mas avisa que para isso “poucas palavras bastarão”. São elas: “Machado de Assis não conseguiu até hoje criar um verdadeiro e completo tipo ao gosto e com a maestria dos grandes gênios inventivos das letras. Tem sim alguns esboços, quer gerais, quer brasileiros, mas não passam de esboços”.⁸⁰ A noção de esboço, sem dúvida, deve ser importante para a nossa análise, e será retomada mais adiante. Veremos como o esboço, por exemplo, será um procedimento que acaba por diluir a imagem naturalista. Segundo o crítico, de qualquer modo, foi o dramaturgo Martins Pena quem chegou mais próximo de criar um verdadeiro tipo nacional, mas mesmo assim seus tipos, como o “juiz de paz toleirão e o noviço endiabrado”, são “puramente abstratos”, o que para o crítico não serve. Por sua vez, José de Alencar conseguiu “criar três nomes, Iracema, Peri e Moacir, que se tornaram populares; mas só os nomes”.⁸¹

Para Silvio Romero, tipos são como “homens vivos a moverem-se na vida diária”, “verdadeiras figuras que se gravam na mente do público para sempre”.⁸² Já as figuras de Machado, por outro lado, são fantasmagóricas. Surge da definição do crítico, portanto, o último dos conselhos, o que faz do livro de Romero também uma experiência paternalista. Após listar uma série de personagens e trechos presentes nas *Memórias Póstumas* que poderiam ser lidos através da chave nacionalista, como é o caso da cena em que Brás Cubas lembra do professor Ludgero Barata, “uma pintura dos tempos escolares em que o traço é mais firme, posto que demasiado sóbrio”, Romero lamenta que estes são momentos raros na obra do escritor – e recomenda, pela última vez: “Era um filão que ele devia aprofundar o do carácter brasileiro com suas virtudes e defeitos. Sua obra seria talvez menos vistosa, mas seria mais profunda”.⁸³ No geral, segundo Romero, Machado não faz tipos, e sim esboços, característica que o conto “O espelho”, por exemplo, deve ser o exemplo mais eloquente. Ao se olhar no espelho, como se sabe, o personagem do conto não vê mais o seu rosto de maneira “nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”.⁸⁴ O conto é uma peça central para entender outra controvérsia importante da crítica machadiana, que retoma aliás, em outros termos, a imagem da “máscara exterior”, apresentando assim duas maneiras de conceber o retrato.

2.2 Almas exteriores

Augusto Meyer encerra seu pequeno ensaio sobre “O espelho”, de 1935, com uma célebre definição: “Machado de Assis não vestiu a farda, não achou a sua alma exterior”.⁸⁵ E mais adiante prossegue: “Sempre o veremos em frente do espelho, balbuciando umas coisas vagas, sublinhadas de sorrisos, num delírio de gestos e intenções que se fundem na mesma imagem esgarçada”.⁸⁶ Por sua vez, em um pequeno artigo publicado no mesmo ano, intitulado justamente “As almas exteriores de Machado de Assis”, Lucia Miguel Pereira sugere uma versão diferente do escritor e sua obra. Segundo a crítica, Meyer não tem razão quando afirma que Machado não achou a sua alma exterior. “Achou-a, e não uma, mas muitas”, resume.⁸⁷ Embora a definição seja também uma

⁷⁸ Mais recentemente, João Cezar de Castro Rocha publicou *Machado de Assis: por uma poética da emulação*, sugerindo a hipótese de que a virada da concepção de arte de Machado estaria ligada ao amadurecimento da noção “pré-romântica” de *emulatio*, que começa a ser melhor elaborada, na controversa visão de Rocha, depois que Machado sugeriu que Eça de Queirós teria imitado Zola, em crítica a *O crime do padre Amaro*. A meu ver, o principal mérito do livro consiste no risco de analisar a ficção machadiana através da mobilização de conceitos centrais para a crítica contemporânea, como é o caso da noção de “plágio”, que na concepção de Romero é necessariamente negativa, mas que costuma ser evocada para pensar certa literatura feita após o surgimento das vanguardas históricas.

⁷⁹ ROMERO, Silvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, p. 136.

⁸⁰ Idem, p. 329.

⁸¹ Idem, *Ibidem*.

⁸² Idem, p. 330.

⁸³ Idem, p. 339.

⁸⁴ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 327.

⁸⁵ MEYER, Augusto. “O espelho”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008, p. 54.

⁸⁶ Idem, p. 54-55.

⁸⁷ PEREIRA, Lucia Miguel. “As almas exteriores de Machado de Assis”. In: *A leitora e seus personagens*, p. 200. Apesar da restrição, o tom do artigo de Lucia Miguel é elogioso em relação ao livro de Meyer sobre Machado. Primeiro a crítica diz: “O

espécie de interpretação da biografia de Machado de Assis, e não apenas de sua literatura, característica aliás marcante em uma série de textos de Lucia Miguel, em que vida e obra aparecem cruzados, quer dizer, tal definição, tão concisa e enigmática, nos abre a possibilidade de pensar um conceito de retrato na ficção machadiana.

Apenas um ano depois, em seu grande “estudo biográfico e crítico” a respeito de Machado, Lucia Miguel Pereira retomaria a ideia com um pouco mais de fôlego e outros desdobramentos. Ao reler “O espelho”, que considera um dos melhores contos do escritor, Lucia Miguel enfatiza certo caráter fragmentário de seus personagens: “(...) sem unidade, antes várias e complexas, muitas das personagens machadianas precisam, para ter consciência de si mesmas, de se projetarem em algo de tangível, de exterior”.⁸⁸ O comentário é preciso, e suscita uma série de questões. Ao enfatizar tanto a fragmentação quanto a exterioridade, é como se a crítica recolocasse a leitura da ficção machadiana na era da reprodutibilidade técnica. Depois, a “projeção” da alma em “algo do tangível” lembra um cinematógrafo – ou, por outro caminho, a própria roupa. Aliás, Lucia Miguel comenta também, em outro artigo sobre “O espelho”, que a palavra alma só foi usada por Machado porque “sendo um escritor perfeito, gostava das expressões correntes e fáceis; se fosse pedante falaria em *psique* – e prejudicaria a narrativa”.⁸⁹ De qualquer maneira, a alma exterior, no caso a do alferes, e não a de Machado, se resume a uma farda, ou à projeção da imagem da farda no espelho, mas a exterioridade encontrará diversas formas na literatura machadiana, como veremos. A hipótese desta tese é que o retrato, a fotografia e mesmo a moda – em suma, a pose – serão as mais decisivas dessas formas.

Em “O pensamento do exterior”, Michel Foucault define exterioridade partindo de uma espécie de cisão entre o enunciado “eu falo”, que “caracteriza atualmente a ficção ocidental (porque ela não é mais uma mitologia e nem uma retórica)”, e o “eu penso”. De acordo com Foucault, se dizer “eu penso” conduz os sujeitos “à certeza indubitável do Eu e de sua existência”, o mesmo não se pode argumentar quando se diz “eu falo”, que “recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o lugar vazio”.⁹⁰ Em outras palavras, “se a linguagem só tem seu lugar na soberania solitária do ‘eu falo’, por direito nada pode limitá-la – nem aquele a quem ela se dirige, nem a verdade do que ela diz, nem os valores ou os sistemas representativos que ela utiliza”, o que leva Foucault a defender, finalmente, que a linguagem não se comporta mais como um “discurso e comunicação de um sentido, mas exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta”.⁹¹ Ora, por um lado a ficção de Machado deve se prestar, de diferentes modos, a ser imaginada como uma cena em que os sujeitos falam, seja através da insistência nos diálogos, muitos deles tematizando o próprio vazio, ou mesmo da conhecida ênfase que o autor confere à exposição dos narradores em primeira pessoa; por outro, isso nos leva a pensar justamente, com Foucault, que os sistemas representativos que a ficção machadiana utiliza (e a relação deve ser pensada em termos de uso) não podem limitar a própria ficção.

Digamos que a ideia de literatura encontrada em Foucault seja machadiana, e isso principalmente por conta de dois movimentos principais: primeiro porque o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, em um jogo autorreferencial incessante, dentro de um espaço que “ao mesmo tempo abriga e separa”, segundo as palavras do crítico. Se pensarmos nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que a todo momento o narrador tematiza ironicamente o fato de escrever um livro, no caso as próprias memórias, o que temos é um jogo especular entre narrador e narrativa que não faz outra coisa senão apagar qualquer relação com um ponto de partida fixo, que neste romance especificamente fica sendo, como se sabe, a própria morte, ou seja, um vazio, afinal “o ser da linguagem é o visível apagamento daquele que fala”.⁹² Quanto a isso, o pensamento do exterior será também “esse olhar que, no limiar oscilante da morte, vai buscar a presença desaparecida, tenta trazê-la de volta, mas dela conserva apenas o nada”, como escreve Foucault a respeito dos romances de Blanchot, mas que poderia perfeitamente ser um comentário sobre as *Memórias Póstumas*.⁹³ De resto, a ideia de um olhar no limite da morte poderia ser também uma definição de retrato. Depois, a ideia de literatura que aparece em Foucault parece machadiana porque, sendo assim, por conta justamente do primeiro motivo, a ficção passa a ser um discurso que se coloca o mais longe possível de uma origem, fazendo uma espécie de “passagem para ‘fora’” e escapando da “dinastia da representação”. Diz Foucault:

estudo de Augusto Meyer, poeta gaúcho, é, sem favor nenhum, o melhor que já se escreveu sobre a reticente, estranha e grande figura do autor de *Dom Casmurro*”. E depois ainda insiste nos elogios: “Esse ângulo da introversão parece mesmo o mais fecundo para a análise de Machado de Assis (...). À exceção de dois pontos que creio primordiais para o entendimento do maior escritor brasileiro – a sensualidade e a timidez – todos os seus aspectos foram abordados, com grande compreensão, pelo crítico rio-grandense” (Idem, p. 198-199).

⁸⁸ PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, p. 234.

⁸⁹ PEREIRA, Lucia Miguel. “Da posse e do possuído”. In: *Escritos da maturidade*, p. 23.

⁹⁰ FOUCAULT, Michel. “O pensamento do exterior”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 221.

⁹¹ Idem, p. 220.

⁹² Idem, p. 240.

⁹³ Idem, p. 235.

A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação ‘fora de si’, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. O “sujeito” da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do “eu falo”.⁹⁴

Eis aí, para Foucault, talvez a consequência mais radical de um “pensamento do exterior”: ele deve abrir um espaço neutro, ambíguo, circular, “esse exterior onde desaparece o sujeito que fala”. A relação entre o pensamento do exterior e a falta de um sujeito é central no pensamento de Foucault, já que o “fora” implica também dessubjetivação. Dessa maneira, o crítico identifica alguns momentos flagrantes em que o pensamento do exterior se revela na literatura moderna: a começar pelo “monólogo repetitivo de Sabe”, que “só deixa falar, como lei sem lei do mundo, a nudez do desejo”; passando por Holderlin, quando o pensamento do exterior se enuncia na “ausência cintilante dos deuses”, ou seja, “na falha de uma linguagem em vias de se perder”; voltando na segunda metade do século XIX com Mallarmé, “quando a linguagem aparece como ordem de partida dada àquela que ela nomeia, mas ainda mais (...) o movimento no qual desaparece aquele que fala”; chegando em Bataille, quando o pensamento “se torna o do limite, da subjetividade rompida, da transgressão”; até chegar finalmente em Klossowski, que nos interessa especialmente, pois em sua obra, como na obra de Machado, aparece “a experiência do duplo, da exterioridade dos simulacros, da multiplicação teatral e demente do Eu”.⁹⁵ Na análise de *Dom Casmurro*, por exemplo, será possível detectar a maneira como o retrato funciona como uma espécie de reprodução de imagens sem controle organizado, reprodução também demente, pelo menos a seu modo, mas talvez seja *Esau e Jacó* o romance que expõe mais claramente a teoria machadiana do duplo.

No caso de Lucia Miguel, a noção de “alma exterior” valeria também para a própria vida de Machado, que na abordagem da biógrafa não deixa de ser uma ficção dele próprio: “A Academia de Letras, a compostura diplomática do Conselheiro Aires, a atitude de intelectual amável... quantas almas exteriores não teve Machado de Assis!”.⁹⁶ Se a escrita de uma biografia solicita ou mesmo exige a construção de um retrato – escrita que, aliás, no caso de Lucia Miguel, é muito mais especulativa do que documentada, conforme sugeriu Maria Helena Werneck em seu livro sobre as biografias do escritor⁹⁷ –, a biógrafa sabe também que entre as estátuas e os homens existe uma grande *distância* ou, para falar com Simmel e mesmo com Foucault, uma *separação*:

A ideia que fazemos dos grandes vultos é, quase sempre, tão diversa de sua personalidade real como as estátuas dos homens de carne e osso que foram um dia. Como a estátua, a celebridade fixa o indivíduo em atitudes que podem ter sido culminantes, ou características, mas não foram únicas, nem habituais. Uma e outra tiram-lhe o movimento, o desalinho, o calor da vida.⁹⁸

Ora, a distância torna-se ainda maior ao tratar de um escritor que, na literatura ou na vida, deleita-se com a ideia de ser mal interpretado, conforme tornou-se consenso na crítica. Por isso Lucia Miguel dedica o primeiro capítulo de seu livro justamente ao debate sobre a dificuldade de escrever uma biografia de Machado, ou seja, sobre o seu próprio método, provavelmente a parte mais importante do livro. Em sua perspectiva, o próprio Machado, refletindo a estratégia narrativa de “Miss Dollar”, “Prestou-se, como ninguém, a ser estereotipado. (...) Possui meia dúzia de gestos, hábitos e frases típicas, mantidos por uma certa tendência a se repetir. Parece ter escolhido, ele próprio, os clichês em que se perpetuaria, deformando-se”.⁹⁹ Como se pode notar, não é em vão que

⁹⁴ FOUCAULT, Michel. “O pensamento do exterior”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 221.

⁹⁵ Idem, p. 223.

⁹⁶ PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, p. 234.

⁹⁷ Mais de uma vez Lucia Miguel Pereira defende “um modo de escrever biografias” em que “não se deve perder o modelo do romance, quando esse pode se ater à tragédia da vida privada, quando percebe laços sentimentais na evolução dos homens”, valorizando assim “a coragem do biógrafo que consegue romper o decoro e a visão oficial de uma época”, de acordo com WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*, p. 117-118. Para isso, Lucia Miguel lança mão de uma série de recursos que visam suprir a carência documental, como recorrer aos próprios romances de Machado de Assis que possuem “inequívoco acento autobiográfico”, por exemplo – é através dos romances que Lucia Miguel pode especular sobre a infância do escritor. Além disso, a crítica abusa dos tempos verbais como o pretérito imperfeito, combinado ainda com perguntas que “fazem o seu papel de mover o mistério”. (Idem, p. 134-136). Por sua vez, para o biógrafo posterior de Machado, Magalhães Junior, “possuir toda a memória do mundo (...) é alargar a ilusão de acesso privilegiado à verdade”, de acordo ainda com a definição de Werneck. Com uma extensa biografia pautada principalmente pelas provas documentais, excluindo qualquer solidariedade entre vida e obra, o trabalho de Magalhães Junior poderia ser comparado à “figura do investigador policial, que reabre um caso arquivado por falta de provas de condenação” (Idem, p. 188-189).

⁹⁸ PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, p. 19.

⁹⁹ Idem, *Ibidem*.

“O espelho”, na visão de Lucia Miguel, é um dos melhores contos de toda a obra machadiana, pois é de lá que a crítica, de certo modo, retira seu método. Por um lado, o escritor deforma a própria imagem; por outro, a multiplica; e finalmente, como uma espécie de mímico, se adapta a uma imagem pronta. Daí a outra definição sugerida pela crítica, lembrando um modelo que, ao chegar em um “salão de poses”, como eram conhecidos os estúdios fotográficos no século XIX, passa a usar uma roupa que não é sua: “Com docilidade espantosa, [Machado] ajeitou-se nas formas de sua futura estátua, encolhendo aqui, esticando acolá, aparando excessos, acolchoando vazios”.¹⁰⁰

Lucia Miguel Pereira passa então, como se fosse uma galerista, a elencar uma série de retratos machadianos construídos também sobre estereótipos, adjetivos: entre o “conversador sóbrio e malicioso, hábil em pequenas frases-fórmulas”, passando pelo “homem da Academia de Letras, formalista, conservador”, até chegar ao “marido ideal” e “burocrata perfeito”, enfim, entre uns e outros há uma variedade de rótulos que algumas vezes se complementam, mas em outras vezes se negam. “Com tudo isso, com essa série de rótulos, estava fixado, catalogado, pronto para receber as reverências da posteridade”, conclui.¹⁰¹ O próprio Machado, em uma crônica famosa, outro capítulo de negativas, descreve a si próprio como *un homme entre deux âges*: “Se a velhice quer dizer cabelos brancos, se a mocidade quer dizer ilusões frescas, não sou nem moço nem velho. Realizo literalmente a expressão francesa: *un homme entre deux âges*”.¹⁰² A conclusão, no fim, é a mesma a que chegará o leitor de “Miss Dollar”: a rigor, Machado de Assis não corresponde inteiramente a nenhum dos rótulos que constrói para ele próprio, com a diferença de que a verdade não será revelada no final. Ter muitas imagens ou muitas almas exteriores, afinal, é a melhor maneira, talvez a mais eficaz, de não ter nenhuma, evidenciando assim o próprio vazio.

No entanto, embora Lucia Miguel consiga intuir e de algum modo captar a ideia de pose na obra do escritor, quer dizer, a distância entre as estátuas e os homens, a crítica também insiste na leitura de que estas poses são uma espécie de obstáculo que impediria, de acordo com suas palavras, a “revelação do verdadeiro Machado”¹⁰³, resvalando assim em uma leitura psicologizante da ficção do autor. Quer dizer, segundo Lucia Miguel, que escreve a partir da crença de que “o homem e o artista estão intimamente ligados”, Machado teve um descuido, deixou apenas uma fresta da porta aberta através de onde nós, leitores do futuro, poderíamos vê-lo supostamente nu: seus livros. O tom do lamento, em todo caso, é acompanhado de uma pergunta: “Onde, nessa figura convencional, nesse retrato próprio para inaugurações oficiais, o lugar do artista – essa incógnita, esse elemento inquietante e imprevisível?”¹⁰⁴ A pergunta poderia ser refeita da seguinte maneira, e esta é justamente uma das perguntas da tese: onde, nesse retrato, a pose acusa a artificialidade da cena? Para resumir, Lucia Miguel identifica a falta de naturalidade tão própria do retrato de Machado de Assis, mas não encara o problema como um fim em si mesmo, ou melhor, não leva o problema às últimas consequências.

De qualquer maneira, é nas reflexões de Lucia Miguel, seja em seu estudo crítico e biográfico ou mesmo nos pequenos ensaios, que ganha melhor forma o velho incômodo da crítica em relação às tantas poses do escritor. Dizer que “o homem não foi o que pareceu” tem o mérito, pelo menos, de reconhecer o caráter artificial das imagens que Machado de Assis construiu para ele próprio e também para os seus personagens. Nesse sentido, a crítica não poderia dar uma melhor definição de retrato quando diz que Machado “tratou de se esconder dentro de um tipo, [que] não era bem o seu, mas que lhe representava o ideal”.¹⁰⁵ Nota-se que estamos bem distantes da definição dada por Silvio Romero, para quem “tipos são homens vivos a moverem-se na vida diária”. A definição de Lucia Miguel quebra o vínculo entre a imagem e representação; e também recoloca a imagem sob a perspectiva de um idealismo, reconhecendo seu aspecto artificial. De resto, a crítica questiona a ideia ingênua do retrato como o meio através do qual o escritor revelaria a si próprio – ideia ingênua, mas que fez escola na crítica machadiana. Antes, Lucia Miguel sabe que, através do retrato, Machado tratou de se esconder. Para isso, teria criado uma série de “armaduras, uma casca de caramujo, peles, aparência enganosa”, enfim, duas caras, mil máscaras.¹⁰⁶

E digamos que Machado teve que se ocupar também do próprio traje. Diferente do personagem do conto “Ernesto de Tal”, que por falta de uma casaca não pode entrar no salão onde se encontra a mulher que deseja,

¹⁰⁰ PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, p. 20.

¹⁰¹ Idem, *Ibidem*.

¹⁰² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria apud PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, p. 242.

¹⁰³ PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, p. 22.

¹⁰⁴ Idem, p. 22.

¹⁰⁵ Idem, p. 25.

¹⁰⁶ Em outro artigo, “Machado de Assis e Portinari”, Lucia Miguel analisa as ilustrações que o pintor fez para uma edição comemorativa das *Memórias*, dentre as quais a personagem Marcela é desenhada com duas caras, “a bela e a feia”, imagem classificada pela crítica como “um estupendo achado de Portinari”. Lucia Miguel nota também que as personagens femininas do romance, mesmo as secundárias, são todas “semelhantes entre si”, e comenta: “(...) com essa tal uniformidade, salientou o melhor possível as características das heroínas de Machado, modeladas pelos hábitos e preconceitos da sociedade burguesa: adúlteras ou virtuosas, o culto das conveniências as irmanava interiormente, adoçava-lhes as arestas, podava-lhes a personalidade” (PEREIRA, Lucia Miguel. “Machado de Assis e Portinari”. In: *Escritos da maturidade*, p. 7-11).

Machado “penetrou na celebridade como num salão cheio de gente pronta a criticar-lhe o traje modesto”, de acordo ainda com a brilhante imagem sugerida por Lucia Miguel.¹⁰⁷ Naturalmente, a crítica recorre mais uma vez a uma série de justificativas com fundo psicológico, argumentando que Machado se escondia por conta de sua “timidez”, dos “dolorosos dramas íntimos” e da “inferioridade de sua educação”, sendo este último traço, aliás, tão lembrado por Silvio Romero, mas não é isso o que nos importa mais. Quer dizer, o que parece importante é o fato de Lucia Miguel recorrer a uma metáfora de salão, imagem tão mundana e corrente quanto as próprias cenas machadianas, para explicar a maneira que Machado encontrou para ser um escritor, quer dizer – alugando uma casaca. Ou seja, para “se impor aos brancos e bem-nascidos”, Machado tinha consciência de que devia caprichar no traje. Em resumo, sua complexidade consistiria não em uma pretensa profundidade, portanto, mas na investigação das armadilhas que estão na própria superfície, ideia que recebe outra explicação biográfica de Lucia Miguel: “Esse logicismo de superfície é a vingança do espírito que, cansado de lutar contra o mistério, como que resolve eliminá-lo e amesquinhar a vida, representando-a com uma simplificação ridícula”.¹⁰⁸

Por sua vez, embora Augusto Meyer identifique as “diversas máscaras superpostas”, o mais importante para o crítico será a “cara sombria – a cara de um homem perdido”, no caso a do próprio Machado, que acaba sendo recomposta.¹⁰⁹ Quer dizer, Meyer mobiliza a noção de máscara, tão frequente em suas análises, apenas porque ela vem acompanhada de outra, que no fim das contas se sobrepõe à primeira – a de chave. Como se pode concluir já do título de um de livros do crítico, primeiro temos a chave, e depois a máscara. Logo nas primeiras linhas do artigo intitulado “O homem subterrâneo”, por exemplo, Meyer é bastante claro em sua definição: “Em Machado, a aparência de movimento, a pirueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade – deveria dizer: uma terrível estabilidade”. Ao citar Múcio Leão, o crítico lembra ainda que “Machado se delicia em ser incompreendido”, mas apenas para insistir que, apesar disso, “os momentos reveladores se repetem como um *leitmotiv* pessoal e mostram a fisionomia íntima sob a transparência das caretas”.¹¹⁰ Em poucas palavras, a dissimulação na obra de Machado seria também, para o crítico, uma espécie de obstáculo, embora tampouco consiga esconder o homem que submerge mas jamais desaparece inteiramente, justamente “o homem subterrâneo”.

Apostando em um vínculo mais ou menos seguro entre o retrato e seu modelo, as análises de Meyer têm como meta, portanto, “surpreender o autor sob a personagem”.¹¹¹ Ao analisar o trecho das *Memórias Póstumas* em que Brás Cubas supostamente confessa que começa a se arrepender de seu próprio livro, Meyer conclui que é Machado de Assis quem “pede a palavra para dizer-se a si mesmo algumas verdades amargas, cara a cara”. E propõe: “Temos aí uma confissão, um desabafo, uma admirável autocrítica literária e um suspiro de resignação (...)”.¹¹² Em resumo, Meyer não apenas sugere se tratar de uma confissão, procedimento que, como se sabe, tornou-se bastante relativizado nas décadas seguintes pela crítica machadiana¹¹³, como também atribui a autoria da confissão ao próprio Machado, argumentando que escritores de ficção “se confessam através das encarnações imaginárias, indiretamente, com uma sinceridade mais honesta do que na correspondência ou nos cadernos íntimos”.¹¹⁴ Em outro pequeno artigo, “O delírio”, sobre o famoso capítulo também das *Memórias Póstumas*, Meyer também conclui que “(...) quem delira, e delira conscientemente, é Machado de Assis, fascinado pelo seu terror cósmico, descrevendo-se sob a máscara de Brás Cubas e reagindo contra ele pela ironia forçada”.¹¹⁵

Trata-se de uma leitura que privilegia a transparência, “a ironia transparente”, como diz o próprio Meyer, em detrimento da opacidade; a comunicação plena, muito embora cifrada, que necessita da mediação iluminada do crítico, e não a indecisão; em suma, a revelação. Nesse sentido, Meyer defende que a ironia é uma “defesa da razão, recobro de si mesmo”¹¹⁶, e não mais “morbidez”, conforme Silvio Romero. Sintomaticamente, ainda sobre o delírio de Brás, o crítico se pergunta se as feições que o personagem vê, enquanto cavalga até a origem dos séculos sobre o lombo de um hipopótamo, são *definidas* ou não. O incômodo é compreensível. Se a razão, para ser defendida, deve ser associada a uma imagem segura e fixa, tal capítulo inicia com duas estranhas transformações: primeiro o próprio Brás toma “a figura de um barbeiro chinês, bojudo, destro”, e depois se converte na “*Summa theologica* de são Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim”.¹¹⁷ Além disso, a velocidade de toda a cena não consiste simplesmente em um narrativa de ritmo febril, ressaltada aliás pelo longo trajeto

¹⁰⁷ PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, p. 26.

¹⁰⁸ Idem, p. 231.

¹⁰⁹ MEYER, Augusto. “O homem subterrâneo”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 16.

¹¹⁰ Idem, p. 15-16.

¹¹¹ Idem, p. 19.

¹¹² Idem, *Ibidem*.

¹¹³ Ver, por exemplo, SANTIAGO, Silviano. “Retórica da verossimilhança”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978; e CAWDELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

¹¹⁴ MEYER, Augusto. “O homem subterrâneo”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 20.

¹¹⁵ MEYER, Augusto. “O delírio”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 27-28.

¹¹⁶ Idem, p. 28.

¹¹⁷ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 632.

percorrido em pouquíssimas linhas, e sim na fantástica aceleração que altera inclusive, e isso talvez seja o mais importante, a natureza e a forma de todos os objetos.

Mais de uma vez o próprio narrador declara estar perdendo a clareza dos sentidos da visão. Depois que o hipopótamo ia “devorando caminho” e “a planície voava debaixo dos nossos pés”, o animal estaca e só então Brás Cubas consegue olhar em volta, mas diz: “Olhar somente; nada vi, além da imensa brancura da neve, que desta vez invadira o próprio céu, até ali azul”. Logo depois “um vulto imenso, uma figura de mulher” aparece diante de Brás. “Caiu do ar? destacou-se da terra? não sei (...)”, diz o personagem, ainda reticente, e tenta então descrever tal figura, mas novamente sem sucesso: “(...) tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano”.¹¹⁸ Seja como for, Augusto Meyer prefere interpretar “o antropomorfismo da visão” e os delírios deste capítulo como “apenas aparentes”, muito embora a questão seja exatamente esta, quer dizer, trata-se exatamente de aparências, recorrendo à leitura de que, no fundo, o que emerge é o “terror pascaliano do silêncio eterno” ou “o pirronismo niilista que forma a raiz de seu pensamento”.¹¹⁹

De certo modo, toda a crítica de Augusto Meyer sobre Machado será uma variação da mesma busca pelo “eu autêntico” do escritor, ou melhor, colocando em termos corretos, a busca de um “retrato psicológico”, conforme sua própria expressão.¹²⁰ Será a busca pelas formas nítidas e pela clareza da imagem, e não pela aceleração febril, tampouco pelo delírio *nonsense*. Quer dizer, se Meyer recorre inúmeras vezes à noção de máscara, chegando a usar a interessante expressão “máscara nua”,¹²¹ que nos faz pensar em um rosto sem nome, é só para conferir a ela o lugar secundário de obstáculo ou ornamento, e não como um fim em si. Dizendo de outro modo, a exterioridade mantém com a interioridade, segundo a perspectiva do crítico, certa relação hierárquica, já que ao fim das contas a farsa será superada – ou desmascarada – pela promessa de uma revelação. Resta saber quando chega a revelação... Por isso a comparação de Meyer é com o Carnaval, seguida da conclusão que melhor parece definir sua perspectiva: “A psicologia da máscara é justamente a de um desafogo compensador, que admite a irrupção das verdades recalçadas. Trocada a identidade, alteradas as condições de ser e parecer, o Eu autêntico se entrega à desforra sincera (...)”.¹²² Para o crítico, finalmente, como em um baile de Carnaval, Machado traz “afivelado ao rosto a máscara de Brás Cubas”.¹²³

Daí é possível entender melhor a afirmação inicial de Meyer, antes algo enigmática, segundo a qual Machado não teria encontrado sua “alma exterior”. Se o crítico soube identificar as diversas camadas de “máscaras superpostas”, assim como certa passagem do humano ao “manequim agalado e faceiro, sombra de si mesmo”, e finalmente, ao tratar de Flora, notou que a personagem foi “desenhada a esfuminho, sem caprichos demorados no traço”¹²⁴, entre outras conclusões, apesar de tudo isso o regime do visível na ficção de Machado continuaria sendo apenas, para o crítico, “uma trama deliciosa de ilusões”.¹²⁵ Sendo um pouco mais claro, a alma exterior não seria outra coisa senão uma “personalidade fictícia” e ilusória, portanto passageira, que tampouco é capaz de esconder a alma interior, que na análise de Meyer terá diversos nomes, como “retrato psicológico”, “drama”, “verdadeira alma” e até mesmo “essência da vida”¹²⁶, embora tenha sempre o mesmo paradigma. Pensando nisso, escreve o crítico: “Em ‘O espelho’, há reflexos da mesma estranha meia-luz como ambiente real e como ambiente da história contada pela personagem. Mas o valor característico de ‘O espelho’ está menos nessa arte do *chiaroscuro* do que no drama psicológico sugerido pelo tema”.¹²⁷

A verdade é que, no conto, não temos tantas evidências assim a respeito da existência de um drama; por outro lado, se aceitarmos a existência de um drama, não temos certeza de que ele nasce da necessidade de uma adequação dialética, espécie de conformação, entre as duas almas.¹²⁸ A leitura de Meyer é amparada na ideia de

¹¹⁸ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 633.

¹¹⁹ MEYER, Augusto. “O delírio”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 28.

¹²⁰ MEYER, Augusto. “Mas...”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 65.

¹²¹ MEYER, Augusto. “Uma cara estranha”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 159.

¹²² Idem, p. 165.

¹²³ Idem, p. 166.

¹²⁴ MEYER, Augusto. “Flora”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 32.

¹²⁵ MEYER, Augusto. “O espelho”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 51.

¹²⁶ Idem, p. 53-54.

¹²⁷ MEYER, Augusto. “O espelho”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 54.

¹²⁸ Alexandre Nodari, que possui uma perspectiva de imagem com a qual estamos mais de acordo, ao discutir “O espelho”, argumenta o seguinte: “(...) ainda que as ficções machadianas por vezes *ironizem* o *contraste* entre ser e aparência, elas não constituem necessariamente uma crítica (visando uma reconciliação coerente entre ambas), mas buscam lançar luz sobre o seu regime de funcionamento. Dito de outro modo: Machado de Assis sonda o poder dos costumes, das opiniões, dos rituais sociais, que operam perfeitamente *mesmo quando em flagrante contradição com as condições ditas infra-estruturais*”. Depois, ao reler “O segredo do Bonzo”, Nodari diz ainda: “Uma leitura ideológica poderia ver neste conto uma crítica ao caráter irreal das narrações de Mendes Pinto, bem como à falsificação do discurso religioso e midiático, que são (as três) aproximadas no relato de Machado. Entretanto, esta perspectiva perderia de vista que a ‘irrealidade’ da opinião, da ficção, da

que “a alma exterior foi aquela farda mágica, rutilante de ilusões e agaloada de vaidades”¹²⁹, ou seja, uma leitura necessariamente negativa da exterioridade. De resto, trata-se de uma leitura também bastante conclusiva, que tem como pressuposto justamente certo desmascaramento do personagem e não leva em consideração, entre outras coisas, o fim abrupto, e por isso mesmo aberto, do conto. Como se sabe, logo após narrar a sua história, sem esperar qualquer comentário dos ouvintes, Jacobina desce as escadas sem sequer se despedir: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas”.¹³⁰ Como se não bastasse, para enfatizar o corte, não apenas a narrativa de Jacobina chega ao fim abruptamente, mas também o próprio conto, confirmando a condição inicial do narrador de que só contaria um caso de sua vida se não precisasse fazer conjecturas nem dar (ou ouvir) opiniões. De resto, não se pode ignorar a evidência de que Jacobina passa de “autômato” a “um ente animado” (ou seja, resolve o próprio drama) só depois que lembra de vestir a farda de alferes.

Para finalizar, ainda de acordo com Meyer, a alma exterior é tudo aquilo que se forma “por influência do hábito, da imitação, das convenções sociais”¹³¹, quer dizer, a alma exterior, em uma palavra, pode ser a moda, pelo menos em seu sentido mais comum, embora não seja apenas isso. No próprio conto, há pelo menos dois indícios da pertinência de tal associação. Primeiro o narrador diz que “a alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação”, mas também há casos em que “um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa – e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas (...)”. Depois, ainda de maneira quase didática, o narrador explica que “a alma exterior não é sempre a mesma”, pois “muda de natureza e de estado”, quer dizer, a “alma exterior” é efêmera, dando como melhor exemplo uma senhora, parenta do diabo, de nome Legião, que “muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano”. Sobre o conto, é interessante enfatizar ainda que não há qualquer hierarquia entre as duas almas, já que “as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja”.¹³² Portanto, ao descrever um par de botas como *sendo* a alma exterior, e não *parecendo* ou *representando*, isto é, ao conferir à vestimenta certo caráter ontológico, o narrador não deixa dúvida a respeito da importância da imagem na descrição dos costumes – isso se aceitarmos a sua hipótese, naturalmente. Ainda assim, a despeito de suas motivações, Augusto Meyer oferece uma definição de retrato: “(...) instrumento de luta para a conquista do prestígio em sociedade”¹³³, lembrando, a seu modo, de outro importante conto de Machado de Assis, a “Teoria do Medalhão”.

2.3 Um retrato oficial e decorativo

Tanto Lucia Miguel Pereira quanto Augusto Meyer estão de algum modo respondendo criticamente à imagem oficial de Machado de Assis que foi pintada a óleo e esculpida a bronze alguns anos antes, mais exatamente entre 1915 e 1917, nas sete conferências de Alfredo Pujol.¹³⁴ Em todo caso, a crítica acontece também através de uma disputa teórica que envolve diferentes noções de retrato. No ensaio mencionado a respeito das “almas exteriores”, Lucia Miguel comenta, em tom de discórdia, que Machado é notado por Pujol apenas em “suas projeções exteriores”.¹³⁵ Ao comentar as conferências, que foram reeditadas em livro no ano de 1934, dois anos antes de lançar sua própria biografia, a restrição da crítica é mais enfática: “Machado de Assis é visto sobretudo pelo lado de fora; o retrato é feito em pinceladas muito largas, desdenhando os pormenores, deixando na sombra as sutilezas do modelo”.¹³⁶ O argumento de Augusto Meyer, que identifica a “efígie simplificada” não

imagem ou do jornal constitui (dialeticamente) a própria realidade que serviria como suposto parâmetro de crítica” (NODARI, Alexandre. *Censura: ensaio sobre a 'servidão imaginária'*. Tese de doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina / Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2012, p. 198-200).

¹²⁹ MEYER, Augusto. “O espelho”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 51.

¹³⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Obra Completa*, p. 328.

¹³¹ MEYER, Augusto. “O espelho”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 53.

¹³² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Obra Completa*, p. 323.

¹³³ MEYER, Augusto. “O espelho”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 53.

¹³⁴ PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. Em certo sentido, a sobrevivência da imagem oficial da imagem de Machado poderia ser medida, pelo menos em parte, pela extrema reticência com que os escritores modernistas, com sua crítica aos modelos institucionais, leram a sua obra. Maria Helena Werneck lembra o fracasso que foi, em 1929, a inauguração de uma estátua de Machado de Assis, interpretando o episódio pela chave da falta de interesse que Machado despertou durante a década de 1920 (WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*, p. 99-101). Seja como for, o exemplo mais sintomático deve ser a conferência de um aluno assíduo de Pujol, Mário de Andrade, que, já no ano de 1939, ou seja, o ano de centenário de Machado de Assis, inicia sua própria conferência sobre o escritor da seguinte maneira: “Talvez eu não devesse escrever sobre Machado de Assis nestas celebrações de centenário... Tenho pelo gênio dele uma enorme admiração, pela obra dele um fervoroso culto, mas. Eu pergunto, leitor, pra que respondas ao segredo da tua consciência: amas Machado de Assis?... E esta inquietação me melancoliza”. (ANDRADE, Mário. “Machado de Assis (1939)”, In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 49).

¹³⁵ PEREIRA, Lucia Miguel. “As almas exteriores de Machado de Assis”. In: *A leitora e seus personagens*, p. 199.

¹³⁶ PEREIRA, Lucia Miguel. “Machado em síntese”. In: *A leitora e seus personagens*, p. 195. A crítica, que é sempre bastante polida em suas críticas, apesar de destacar nas conferências de Pujol “a ordem, a clareza, os remates cuidadosamente feitos”,

apenas nas conferências de Pujol, mas ainda antes, no “retrato” feito por José Veríssimo, é semelhante ao de Lucia Miguel. De acordo com Meyer, o “Machado anatoleano, com seu pessimismo conformado e indulgente”, será “um dos Machados mais perduráveis, espécie de visão oficial ou média das opiniões correntes, será, se quiserem, o seu medalhão”, e arremata: “(...) a efígie simplificada faz esquecer a complexidade viva e irredutível do modelo”.¹³⁷

Por sua vez, muitos anos depois, Maria Helena Werneck argumenta que o retrato de Machado de Assis feito por Alfredo Pujol está para as suas biografias assim como a pintura a óleo de Henrique Bernardelli está para a iconografia machadiana, pintura que ainda hoje decora a sala da Academia Brasileira de Letras:

Entre o óleo de Bernardelli, feito por encomenda dos amigos de Machado de Assis para decorar a sala de sessões da Academia Brasileira de Letras, e o busto de bronze de [Jean] Magrou, levado à Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, a obra de Pujol também esculpe a efígie do grande homem das letras nacionais. O exagero na avaliação da obra e a superficialidade das informações sobre a vida do escritor advêm de um compromisso na vida literária nas primeiras décadas do nosso século, quando o elogio do literato vitorioso socialmente era transformado numa performance que podia garantir também ao conferencista ou ao biógrafo um lugar no panteão da literatura nacional.¹³⁸

A pintura, oficial e decorativa, é de 1905, e o busto, que foi deslocado para São Paulo por ocasião das conferências de Pujol, diante do qual houve um recital de poemas de Machado, é de 1912, ou seja, uma homenagem já póstuma, que poderia ser comparada ao discurso do amigo de Brás Cubas em seu velório. Outra estátua de Machado seria ainda levantada na ABL, dessa vez em 1923, momento em que Oswald de Andrade finaliza suas *Memórias Sentimentais de João Miramar*, cujo prefácio era um pastiche de Machado, que por sua vez faz pastiche de Sterne, e assinado por um pseudônimo sugestivo: Machado Penumbra. No caso das conferências de Pujol, no entanto, através do modelo do panegírico, como elogio da vida dos homens ilustres, se trata do prolongamento de um verdadeiro festival de homenagens póstumas feitas ao escritor.¹³⁹ Aliás, o próprio formato das conferências tinha um caráter mundano e o ar chique de moda, “reunindo tanto mulheres em busca de um programa que lhe completasse a tarde de compras, quanto profissionais liberais, estudantes e homens de letras”.¹⁴⁰ Ressaltando as qualidades tanto do homem quanto do escritor e relativizando, por outro lado, a ausência de mérito de parte da sua produção, o propósito das conferências de Pujol é claro: “desbravar o caminho para a futura glorificação de Machado de Assis”.¹⁴¹

Pujol não aposta inteiramente na empresa biográfica e tampouco realiza a tarefa do crítico. Antes, pauta suas pesquisas segundo o esforço de alinhar Machado aos valores da tradição, como se pregasse o retrato do escritor em meio a uma galeria de homens ilustres, harmonizando assim a obra machadiana a um perfil moral irretocável e exemplar. “Pujol constrói para o escritor uma *ética da conformidade*, perceptível nas amizades intelectuais, na galeria de nomes de grandes homens de letras e no repertório de fontes europeias da literatura machadiana”, escreve Werneck.¹⁴² De fato, mesmo ao tratar da literatura de Machado, e não exatamente de sua

além de lembrar que o livro “desbravou o caminho e prestou assim à inteligência brasileira um serviço da maior importância”, não deixa de afirmar que, lido vinte anos depois, “o livro envelheceu” (Idem, *Ibidem*).

¹³⁷ MEYER, Augusto. “O enterro de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis (1935-1958)*, p. 130.

¹³⁸ WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*, p. 26.

¹³⁹ “A biografia [de Pujol] exemplifica um tipo de recepção da obra do escritor que se tornará conhecido como um autor erudito e frasista brilhante. O modelo clássico das *Vidas Comparadas*, de Plutarco, é revisitado para ressaltar as qualidades do homem e do escritor brasileiro. Fracassos literários que atingiram escritores estrangeiros relativizam a ausência de mérito de parcela da produção machadiana, como o seu teatro” (WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*, p. 26).

¹⁴⁰ WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*, p. 67. Em sua história da vida literária no Brasil, Brito Broca trata as conferências como verdadeiras “manias”. Se o costume foi mais popular apenas na primeira década do século XX, sendo tratado por um cronista da época como “conferenciomania”, sua história, pelo menos no Brasil, remonta aos anos de 1878, quando as conferências eram promovidas pelo imperador na Escola da Glória. Diferentemente de sua origem, possivelmente francesa, quando as conferências tinham caráter filosófico e social, no Brasil elas se tornaram mais populares, e os temas variavam da “tristeza dos nossos poetas” até “o pé e a mão”, tema escolhido por Medeiros e Albuquerque. Houve um caso, inclusive, muito comentado na época, em que o conferencista pronunciou toda a sua conferência em verso. “Falar em verso durante uma hora sem descanso é positivamente o recorde da facúndia poética”, escreveu Olavo Bilac na ocasião. Entretanto, Brito trata a conferência de Pujol como uma exceção à regra: “Mas (...) trouxe ela [a mania das conferências] certas vantagens, concorrendo para que fossem escritos alguns dos bons livros da literatura brasileira. O primeiro estudo de conjunto da obra de Machado de Assis daí provém (...)” (BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*, p.193-197).

¹⁴¹ WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*, p. 70.

¹⁴² Idem, p. 74. O sistema da *ética da conformidade*, segundo escreve Maria Helena Werneck a partir de um estudo de Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essais d'Anthropologie de l'admiration*, se opõe a outro: a *ética da raridade*. O primeiro se origina a partir dos valores da tradição; o segundo, da inovação. “Da mesma forma, do ponto de vista moderno, o partido da tradição estaria associado ao burguês, enquanto o partido da inovação, que comunga dos ideais da raridade dos

biografia, Pujol suaviza o traço: “A sua ironia contra as mulheres é sempre branda e quase inocente”, comentário que recebe de Werneck a seguinte explicação: “Pujol, diante de um auditório, possivelmente, com maioria feminina, trabalha para tornar a literatura machadiana tão palatável quanto o chá das cinco”.¹⁴³ Para usar outra descrição de retrato, o biógrafo “vai arredondando as arestas de seu perfil, para que a face lisa, o bigode composto e o *pince-nez* brilhem no bronze de Magrou”¹⁴⁴.

Maria Helena Werneck passa então a discutir a obra de Lúcia Miguel Pereira, pela qual parece nutrir especial simpatia, tanto a partir da “epidemia biográfica que assolou a vida literária brasileira na época”, no caso a década de 1930, quanto a partir de um novo paradigma de crítica literária.¹⁴⁵ Seguindo os comentários de Werneck, podemos resumir a posição de leitura de Lucia Miguel em um aspecto principal: o projeto de sua biografia não se resume aos “dados disponíveis pela ordem da visibilidade”, apostando então “na crença da verticalidade da operação interpretativa”.¹⁴⁶ Como a própria biógrafa explicou logo nas primeiras páginas de seu livro sobre Machado, o que interessa é “a criatura que ressalta dos aspectos oficialmente característicos de Machado de Assis”, pois “ele não foi apenas o que deixou ver”.¹⁴⁷ E diz também, mais adiante: “Para compreendê-lo, é preciso não esquecer precisamente daquilo que procurou ocultar: da origem obscura, da mulatice, da feiura, da doença”.¹⁴⁸ Em suma, de tudo aquilo que não se vê nos retratos do escritor.

Uma das ideias mais correntes de retrato, por selecionar apenas o que (e quem) é mais conveniente ver, poderia ser comparada ao panegírico. Nesse sentido, se a “epidemia biográfica” da década de 1930 vem acompanhada também de uma nova geração de críticos da obra machadiana, um novo paradigma de biografia entra na pauta do dia. Alguns críticos então passam a questionar o panegírico em nome de “uma nova função que caberia às biografias – não mais se ocupar da vida exemplar do morto, mas apresentar ‘a vida vivida’, que é definida como ‘conflito de paixões, entrechoque de sentimentos, esperanças e desânimos, enfim todo o drama interior que agita as almas’”.¹⁴⁹ A biografia de Lucia Miguel, portanto, é realizada no ápice de um clima de descoberta de que grandes homens podem ser também homens comuns, e o que propõe é uma espécie de “biografia do espírito”, baseada principalmente na relativização das circunstâncias exteriores da vida do biografado; realizando, enfim, uma espécie de deformação do retrato. Nas palavras da biógrafa: “Violentar a alma de Machado de Assis, através das confissões voluntárias, é defendê-lo contra si próprio”¹⁵⁰, restando apenas explicar qual das tantas almas do escritor seria, afinal, objeto do debate.

2.4 Atrás da máscara

A noção de máscara reaparece ainda, e de maneira determinante, na obra de outro importante crítico machadiano. Em seus dois livros sobre Machado de Assis, *Brás Cubas em três versões* e principalmente *O enigma do olhar*, Alfredo Bosi mobiliza com frequência certa noção de máscara que, de várias maneiras, lembra o uso feito por Augusto Meyer, com quem Bosi procura dialogar criticamente. Assim como na obra de Meyer, a noção de máscara em Alfredo Bosi também vem acompanhada de outro conceito que, como no primeiro caso, se sobrepõe ao primeiro – agora é a fenda, e não mais a chave. É nas últimas linhas de seu ensaio intitulado justamente “A máscara e a fenda” que Bosi explicita uma de suas principais estratégias de leitura: “É preciso olhar para a máscara e para o fundo dos olhos que o corte da máscara permite às vezes entrever”.¹⁵¹ A máscara

valores, inventados na independência inspirada, estaria associado tanto ao artista genial quanto ao povo”, escreve (Idem, p. 71).

¹⁴³ WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*, p. 80.

¹⁴⁴ Idem, *Ibidem*.

¹⁴⁵ Idem, p. 99. No entanto, no caso de Augusto Meyer, que não chegou a ser um biógrafo, a noção da biografia afeta uma série de leituras que o crítico fez da obra de Machado, especialmente o artigo “O romance machadiano”, em que Meyer sugere que a “pseudo-autobiografia” predomina como “esquema de composição”. Nesse esquema, diz, imaginamos um “Eu fantasiado de Si Mesmo, a insinuar confidências indiscretas, a dosar ficção e confissão, a costurar pedaços de vivência com o fio da fantasia”. Assim, o *Memorial de Aires* ocupa lugar exemplar, já que “a imitação formal de um diário desce a minúcias típicas, a começar pelo próprio tom fragmentário de anotações datadas num período de dois anos, 1888-1889; pela primeira vez, embora de modo muito discreto, o autor não pretende ocultar o aproveitamento romanesco de experiências mais íntimas, sob formas episódicas” (MEYER, Augusto. “O romance machadiano”. In: *A chave e a máscara*, p. 157-159).

¹⁴⁶ WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*, p. 124.

¹⁴⁷ PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, p. 20-21.

¹⁴⁸ Idem, p. 26.

¹⁴⁹ Werneck lembra, nesse caso, o artigo do escritor e Diretor do *Boletim de Ariel*, Gastão Cruls, intitulado “Biographies”, de 1936, em que Cruls ironiza o panegírico descrevendo a “imagem de seus grandes homens”, que são apresentados como se sempre vestissem “cartola ou chapéu côco, crisê ou fraque, anel simbólico ou guarda-chuva de cabo de ouro...” (CRULS, Gastão apud WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*, p. 111). Cruls avisa aos leitores ainda que não esperem das novas biografias “retratos de corpo inteiro”, mas “um busto apenas” (Idem, p. 112).

¹⁵⁰ PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, p. 22.

¹⁵¹ BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: *O enigma do olhar*, p. 125.

mais uma vez será encarada como obstáculo; importando menos sua própria operação e mais aquilo que, suposta e enigmáticamente, esconde.

A abordagem de Alfredo Bosi possui também suas particularidades. Para o crítico, além de ser um enigma, a máscara é também “uma defesa imprescindível, que vem de longe, de muito longe, como a pele do urso e a cabana de paus arrumadas pelo selvagem para se proteger do sol, do vento, da chuva”¹⁵², ou seja, uma espécie de “instinto”. Após fazer um breve apanhado dos contos do primeiro livro de Machado, Bosi identifica que “a obsessão da mentira” é então o principal assunto do escritor e que, a partir disso, estaria em jogo “uma nova economia das relações humanas”.¹⁵³ Esta “consciência da máscara e do jogo”, que “cresceu dos *Contos Fluminenses* para as *Histórias da meia-noite*”, assim como também nos romances posteriores, seria responsável por um “novo realismo utilitário, para o qual perdem as personagens femininas, capazes de sufocar os sentimentos do sangue em nome da ‘fria eleição do espírito’”.¹⁵⁴ Ao comentar o conto em que, pela primeira vez, o enganador triunfa, “A parasita azul”, Bosi assim o resume: “(...) o herói finge, o herói mente, o herói despista para conquistar a amada e o pai desta. E o contexto deixa claro: ele não triunfaria se não mentisse”. Os comentários vêm seguidos de uma desconfiança: “Parece que Machado precisava, ao mesmo tempo, entreabrir e exorcizar a possibilidade do engano”.¹⁵⁵ Daí, enfim, no esquema do crítico, a máscara adotada pelos personagens – uma “defesa”.

Em outro ensaio, “Uma figura machadiana”, presente no mesmo volume, Bosi insiste na ideia da máscara como “autoconservação” e “necessidade”, dessa vez tomando como exemplo não os primeiros contos de Machado, mas seu último romance. “A perspectiva diplomática de base aceita a máscara como uma necessidade das relações interpessoais na sociedade, tal como ela é, aqui e agora”, resume. Nesse sentido, como alegoria política, a máscara seria também uma espécie de símbolo da diplomacia. Segundo o crítico, o disfarce do Conselheiro Aires é estratégico, e a máscara portanto é definida como um acessório que “mal esconde o discurso da suspeita”.¹⁵⁶ Seja como for, apesar de sua perspectiva questionável, Bosi soube notar que o baile de máscaras não é “um mero episódio romanesco”, e sim uma situação que “se confunde com a trama inteira de um cotidiano cíclico”, e nisso consiste, a meu ver, a principal qualidade de sua análise, conforme o crítico enfatiza neste trecho, se pudermos ignorar a ideia de necessidade:

O que se dança é a música, no fundo monótona, da autoconservação. Nesse mundo, a máscara não é exceção, não foi feita apenas para tapar a cara da personagem mais vilã. É a regra. É o selo da necessidade. Está esculpida na Roda do Destino, que, diz Aires, rima com *divino* e ‘poupa-me a cogitações filosóficas.’ A naturalização ou a sagração às avessas da História, que se dá no delírio de Brás Cubas, pode ser também uma linguagem mascarada que mal esconde o discurso da suspeita.¹⁵⁷

Além de notar que *a máscara é a regra*, em outro momento Bosi vai um pouco mais longe ao afirmar, dessa vez bem próximo dos melhores momentos de Lucia Miguel Pereira do que dos piores de Augusto Meyer, que em Machado “a aparência funciona universalmente como essência, não só na vida pública mas no segredo da alma”, aparência que acaba assumindo “uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais amante do contraste”. Para o crítico, que também aceita a divisão da obra de Machado de Assis em duas partes, é a partir de *Papéis avulsos* que se rompe, por dentro, “o ponto de vista ainda oscilante dos primeiros contos”, o que faz com que a ambiguidade (e portanto a indecisão) se imponha como “uma estrutura objetiva”. A noção de máscara em contos como “Teoria do Medalhão”, “O espelho” e “O segredo do Bonzo”, espécie de trilogia da aparência machadiana, na medida em que deixa de ser um assunto para constituir o próprio eixo da narrativa, confere à própria máscara uma presença “exposta e generalizada”. Nesse ponto estamos próximos de Bosi, embora a noção de exterioridade, e não de “máscara universal”, ainda nos pareça mais adequada, e não se trata apenas de preciosismo, pois a noção de universal é problemática. Seja como for, o crítico dirá ainda que Machado sugere tal perspectiva através de uma fórmula sinuosa que esconde “a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o

¹⁵² BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: *O enigma do olhar*, p. 87. Esta é uma das perguntas essenciais da teoria da moda: por que, afinal, nos vestimos? Flávio de Carvalho, por exemplo, na contramão de Bosi, argumenta que “não é o frio e a intempérie que provocam o aparecimento do traje, mas é bem ao contrário. A sensação de frio e de desagradado à intempérie aparece como consequência do uso do traje e do ornamento”, classificando como “grave erro” explicar a origem do traje através da necessidade de proteção. Em outras palavras, “o corpo do homem já possuía os atributos necessários para enfrentar as intempéries, tais como pelos, solas grossas nos pés (...)”, sendo que esses atributos desaparecem justamente com o uso da indumentária (CARVALHO, Flávio. “Um grave erro – A moda do rio Araguaia – Ornamento e defesa – A escolha da cor”. In: *A moda e o novo homem*, p. 41-43).

¹⁵³ BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: *O enigma do olhar*, p. 79-80.

¹⁵⁴ Idem, p. 81.

¹⁵⁵ Idem, p. 78-79.

¹⁵⁶ BOSI, Alfredo. “Uma figura machadiana”. In: *O enigma do olhar*, p. 140-141.

¹⁵⁷ Idem, p. 141.

desejo”.¹⁵⁸ E esconde, de fato, mas Bosi faz um adendo, e é isso, pelo menos para o crítico, que parece ser o mais importante, o que acaba lhe mantendo no mesmo paradigma: “esconde, mas não de todo”.

Se a literatura de Machado é um “baile de máscaras” (ou um baile de Carnaval, como sugeriu Meyer), então Bosi recomenda ao leitor que saiba discernir “em cada figurante o que é máscara e o que é a face verdadeira”.¹⁵⁹ Em um comentário a respeito de “D. Benedita (um retrato)”, Bosi pergunta justamente “o que se passa atrás da máscara”, embora o crítico saiba que a personagem possui “uma alma que não conhece outra dimensão além da superfície”.¹⁶⁰ Ao colocar tal pergunta no centro de sua reflexão, Bosi nos oferece a primeira pista a respeito de suas hipóteses: “a estranheza cede lugar ao riso do desmascaramento”.¹⁶¹ Quer dizer, cai a máscara, revela-se o sentido, talvez até mesmo a alma – do personagem, da narrativa e do próprio escritor. Bosi insiste em sua tese ao privilegiar “a psicologia realista do desmascaramento” em oposição à “metafísica da negatividade que ronda mais de um momento da obra madura” de Machado de Assis, e que não necessitaria, apesar disso, segundo o crítico, contar com a adesão do leitor.¹⁶²

Como também não poderia deixar de ser, Bosi se dedica à leitura de “O espelho”, “conto extraordinário” que, se tratando de uma discussão sobre retrato, como se pode notar, acaba chamando todas as atenções. Mas a leitura que Bosi faz do conto não escapa ao imperativo do desmascaramento, tendo apenas o acréscimo da dicotomia pessoa/tipo, que é cara ao crítico. No caso, o desmascaramento seria realizado pelo próprio narrador, em um exercício pleno de autoanálise. De acordo com Bosi, o fato de Jacobina contar sua própria história em retrospectiva dá ao personagem a “consciência do que lhe aconteceu; logo, é um foco de luz que aclara tanto a situação de si próprio antes de assumir o *status* de alferes quanto a ação da particularidade social que o absorveu”.¹⁶³ Nesse sentido, a “eliminação” do homem pelo alferes (e podemos pensar, ao contrário de Bosi, no quanto a expressão tem de definitiva) deve ser encarada, para o crítico, como “apenas meia verdade”, pois “enquanto narrador reflexivo de seu destino, Jacobina é pessoa”, e não um tipo social. Em outras palavras, sua interpretação consiste na crença de uma suposta sublimação da alma interior, que “modela a postura”, ou seja, controla e condiciona a alma exterior.¹⁶⁴

Em grande medida, Bosi reage às leituras que reduzem os personagens machadianos a uma galeria de tipos locais, definindo tipo como “conjunto fechado de caracteres psicossociais”. Nesse conceito entra qualquer leitura sociológica, “quer durkheimiana, quer weberiana, quer lukacsiana”: “A leitura sociológica não pode tampouco prescindir da concepção tipológica das personagens. A sociologia (...) precisa absolutamente do tipo, pois o universal lhe parece demasiado abstrato, e o indivíduo é, por natureza, infável”, escreve.¹⁶⁵ Por sua vez, de acordo ainda com Bosi, “a pessoa é a negação dialética do tipo já ossificado e preso às suas determinações”.¹⁶⁶ Sendo assim, a “pessoa” teria capacidade de exercer o próprio desejo, sendo dona dos próprios atos, além de ser também mais concreta e autoconsciente; em suma, em oposição ao tipo, a “pessoa” seria livre e pura, embora continue agindo dentro da “máquina social” – o baile de máscaras. Em resumo, o que está em jogo é que a apreciação tipológica é degradante, enquanto a “pessoa”, por ser mais livre, pode ser virtuosa.

Vejamos este esquema na prática. Se Alfredo Bosi parece acatar a sugestão de Lucia Miguel Pereira, para quem “a segunda natureza é tão legítima quanto a primeira”, a balança acaba pesando mesmo para uma espécie de aposta na sublimação da alma interior, através da crença de que, em muitos casos, “os valores de pureza e dignidade subsistem no narrador machadiano e fazem parte do que há de nobre no gênero humano, não mantendo relação mecânica com a condição econômica dos que o praticam (...)”.¹⁶⁷ Daí a preferência de Bosi por personagens como Helena, do romance homônimo, e Estela, heroína de *Iaiá Garcia*, personagens para quem “o olhar do autor [Machado] reconhecia a dignidade interior, a introjeção de um modelo ideal exigente até às raiais do puritanismo, e que operava ao mesmo tempo dentro e contra as expectativas do meio paternalista”. Por outro lado, podemos simplesmente argumentar que Machado apenas perdeu a ingenuidade. No esquema do crítico, no entanto, a altiva Estela será “pessoa”, enquanto Jorge, o galanteador frustrado, por sua apreciação degradante feita pelo narrador, será “tipo”. Ao comentar a cena em que Jorge insulta Estela, acusando-a de “disfarçada”, Bosi propõe se tratar do “tipo que só vê no outro o tipo: a virtude de Estela não poderia ser, para ele, signo de verdadeira e íntima nobreza; seria apenas máscara, forma típica da hipocrisia”. Na medida em que o narrador

¹⁵⁸ BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: *O enigma do olhar*, p. 84.

¹⁵⁹ BOSI, Alfredo. “O enigma do olhar”. In: *O enigma do olhar*, p. 72.

¹⁶⁰ BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: *O enigma do olhar*, p. 104.

¹⁶¹ Idem, p. 94.

¹⁶² Idem, p. 112.

¹⁶³ BOSI, Alfredo. “Uma hipótese sobre a situação de Machado de Assis na literatura brasileira”. In: *O enigma do olhar*, p. 161.

¹⁶⁴ Idem, *Ibidem*.

¹⁶⁵ Idem, p. 159.

¹⁶⁶ Idem, p. 160.

¹⁶⁷ BOSI, Alfredo. “O enigma do olhar”. In: *O enigma do olhar*, p. 51.

compensa a visão degradada por outra, mais virtuosa, que faça justiça à complexidade do indivíduo, então “do tipo emerge a pessoa”.¹⁶⁸

Mas é em sua leitura de *Dom Casmurro*, principalmente o caso de Capitu, que Alfredo Bosi encontra o que julga o material mais profícuo para a própria teoria, o que não deixa de ser sintomático, já que a personagem costuma ser considerada o melhor exemplo de astúcia na obra de Machado de Assis, e não exatamente de virtuosismo. Para Bosi, o desejo que tem Capitu de se inserir na “sociedade conservadora” deve ser notado como expressão da “força dos instintos” e de uma “pronta irascibilidade”, que só depois irá fundir-se com a sua conhecida sagacidade.¹⁶⁹ Após analisar uma série de cenas em que a personagem se “revelaria de modo pleno em sua humanidade”, Bosi conclui que “Capitu era Capitu”, quer dizer, “o singular em estado puro”, aquilo que não pode ser reduzido a um “conjunto fechado de caracteres”. O crítico lembra a cena em que Capitu, ainda menina, tem uma “explosão de fúria” (“expressões literais do narrador”, diz Bosi) quando se vê contrariada. “Que esta reação de mulher frustrada ceda logo depois a um jeito sério, atento, ‘sem aflição’, apenas confirma um dos movimentos daquela mesma Natureza, que era o de ‘encerrar no coração’ as suas raivas, quando as tinha”, finaliza Bosi.¹⁷⁰

Em termos de linguagem, a “pura singularidade” de Capitu seria realizada por uma tautologia: “(...) é significativo que, na figuração de Capitu, o narrador recorra à tautologia, desistindo de dar à namorada uma definição estreita e quadrada”.¹⁷¹ A fórmula “Capitu era Capitu”, na análise de Bosi, por ser autorreferencial, como lugar único e inconfundível da figuração poética, expressa a recusa de Machado à classificação. Daí o crítico recorrer a Augusto Meyer e Eugênio Gomes, em seus “estudos que valorizaram o papel da linguagem metafórica em Machado”, na contramão da crítica de cunho sociológico e historicista, que tem Roberto Schwarz e John Gledson, respectivamente, como seus principais representantes, na tentativa justamente de dar conta de “um narrador que produziu perfis singularizantes e já não meramente remissivos”, ou seja: “A imaginação, mesmo quando parece mimética, é heurística: descobre na personagem de ficção virtualidade e modos de ser que a coisa empírica não entrega ao olhar supostamente realista e, na verdade, apenas rotulador”.¹⁷² Se para os agregados Capitu era falsa, já que “olhava por baixo” e tinha “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, para o narrador, ainda enamorado, a “bem-amada era inclassificável”: “Bento não vê na bem-amada olhos enviesados para os lados ou para baixo; vê olhos de ressaca, intuição perturbadora, metáfora sugestiva que transfere para as vagas do mar, do mar que voltará tragando Escobar, o fluxo e o refluxo do olhar (...)”.¹⁷³

Recapitulando. A leitura que Alfredo Bosi faz da noção de máscara na literatura de Machado de Assis, por associá-la à noção de tipo, que para o crítico é necessariamente degradante e vulgar, se opõe a seu interesse central, que defende a ideia de uma “força da paixão” como “dado nuclear na construção” dos personagens machadianos.¹⁷⁴ Como veremos melhor, trata-se de uma hipótese bastante problemática; por ser fundamentalmente essencialista, de um lado, e dependente de um padrão moral não reconhecível na ficção de Machado, de outro. Assim, o movimento que mais interessa para Bosi é quando o indivíduo “se desgarra do estereótipo”. Apenas quando estão “desprovidos do seu ímpeto e garra”, estes personagens passariam à condição de “tipos interesseiros”, o que significa, naturalmente, uma decadência, embora seja também uma espécie de defesa instintiva. Em um baile de carnaval, em todo caso, não se fica sem as máscaras afiveladas nos rostos. Sua graça, digamos assim, consiste justamente na impossibilidade de indiferenciação entre máscara e rosto. Quem se mascara, conduzido pela moda e pelos hábitos, desfilando no centro do salão, não possuiria seus próprios desejos, estes sim, para Bosi, autênticos. Por isso ele posa.

2.5 Retrato e história

Para John Gledson, por sua vez, as noções de retrato e realismo, significantes usados com frequência pelo crítico, estão necessariamente associadas: retratar seria “revelar a verdadeira natureza da realidade”, segundo sua própria expressão, que também é repetida por diversas vezes em seus livros. Em um de seus ensaios sobre Machado, intitulado *Impostura e Realismo*, o crítico busca, por exemplo, “revelar *Dom Casmurro* como romance realista na concepção e no detalhe”, o que implica, entre outras consequências, em “proporcionar um panorama da sociedade brasileira do século XIX”, ou seja, “retratar a história”.¹⁷⁵ Dessa maneira, logo nas primeiras páginas do livro, Gledson resume suas intenções da seguinte maneira: “Mas, pelo menos nos maiores romances de Machado, o enredo e o retrato das personagens são determinados, em primeiro lugar, por fatores sociais”, ou seja:

¹⁶⁸ BOSI, Alfredo. “O enigma do olhar”. In: *O enigma do olhar*, p. 65-66.

¹⁶⁹ Idem, p. 23.

¹⁷⁰ Idem, p. 27.

¹⁷¹ Idem, p. 30.

¹⁷² Idem, p. 32.

¹⁷³ Idem, p. 33.

¹⁷⁴ Idem, p. 21.

¹⁷⁵ GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*, p. 7-8.

(...) é isto que quero dizer quando afirmo que *Dom Casmurro* está menos distante dos postulados do realismo do que se pensa: se entendemos por realismo a intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está retratando, *Dom Casmurro* é romance realista, não apenas em termos genéricos, mas em seus detalhes, tanto na forma como no conteúdo.¹⁷⁶

Em outro de seus livros, publicado poucos anos depois e intitulado *Ficção e história*, dessa vez escrito não a respeito de *Dom Casmurro*, e sim sobre a novela *Casa velha*, Gledson também expõe alguns desses métodos e insiste em uma definição “mais social e histórica” de realismo, que outra vez se aproxima de uma ideia de retrato. Seu plano agora passa a ser praticamente o mesmo em relação à análise que faz de *Dom Casmurro*, mas a ênfase passa a ser ainda maior na exposição “de uma visão machadiana da História (...) e a maneira pela qual essa visão molda os próprios romances”, já que *Casa velha*, de acordo com o crítico, “é a primeira tentativa [de Machado] de escrever um romance histórico plenamente estruturado no qual os personagens, os detalhes incidentais e, acima de tudo, a trama em si, contêm significados históricos inter-relacionados”.¹⁷⁷ De maneira que Gledson, além de se “confessar” como “intencionalista confesso”, pode ser pensado também como uma espécie de hiper-historicista.

O método de Gledson, no entanto, também nos parece problemático, principalmente pela concepção de retrato que carrega, e isso por um motivo principal: a ficção, para o crítico, funciona como uma espécie de documento fiel da história, “na concepção e no detalhe”, e assim as tramas dos romances de Machado só possuem valor na medida em que são “capazes de transmitir essa mensagem histórico-política”, que no caso de *Dom Casmurro* é a história pública do Segundo Reinado; e é nesse sentido, finalmente, que a ficção precisa ser decifrada: “Se a prosa de Machado e a narração de Bento estão cheias de armadilhas para o leitor, não é menos certo que existe uma verdade complexa a ser desvendada em *Dom Casmurro*, que o leitor atento pode descobrir”, argumenta.¹⁷⁸ Em outras palavras, seu paradigma de leitura crítica não é muito distante daquele de Augusto Meyer, para quem a chave é uma figura central – em *Ficção e história*, ao falar sobre a relação da crítica com seu objeto, Gledson chega a usar a mesma imagem, quando descreve a sensação “de que a chave, de repente, cabe perfeitamente na fechadura”, que é outra forma de especular sobre as relações (hierárquicas e confiáveis, segundo o seu ponto de vista) entre ficção e história.¹⁷⁹ Se o crítico, por um lado, reconhece a “obscuridade discursiva” do narrador de *Dom Casmurro* – e todo o capítulo inicial de *Impostura e realismo* é dedicado à análise destas “incertezas”, que são espécies de fantasmas assombrando a clareza de suas análises –, no fim a ênfase acaba recaindo mesmo sobre “a história real que existe por trás” do discurso de Bento. Isso porque, entre outras coisas, Gledson analisa a ficção de Machado através do paradigma da mentira, e não o da indecisão, o que lhe faz sugerir a ideia de um “realismo enganoso”, construído através de um “narrador mentiroso” etc.

Tal método de leitura parece gerar, de fato, uma série de problemas. Na procura por “desvelar o verdadeiro enredo do romance, oposto ao que Bento imagina”, Gledson recorre ao ponto de vista de José Dias, personagem que “numa determinada fase (...) é melhor testemunha sobre a verdadeira natureza de Capitu do que Bentinho”, porém a própria ideia de que o agregado é “melhor observador” já está mediada pelas intenções de Bento, como nos parece bastante óbvio.¹⁸⁰ Ou seja, se mais de uma vez Bento recorre aos comentários de José Dias sobre Capitu, é porque quer dar legitimidade a seu próprio discurso. O que temos é um predomínio do ponto de vista do narrador, e a radicalidade do livro, de fato, deve consistir também nisso. De resto, como nota o próprio Gledson, José Dias é um personagem que também tem seus interesses, pelo menos se acreditarmos na versão do narrador; ele deseja “evitar o casamento de Bento e Capitu por um motivo bem compreensível, e até egoísta: preservar sua posição na família Santiago”.¹⁸¹ Ora, o que parece importante é que o múltiplo jogo de interesses, de versões mal explicadas, frases ambíguas, sugestões maldosas, esquecimentos e lapsos, enfim, tudo isso acaba por criar um ambiente ficcional que se parece mais com um salão de espelhos do que exatamente uma audiência com provas cabíveis e documentos fiéis.

No que diz respeito à noção de retrato, para usar uma fórmula do próprio Gledson sobre Bento, o crítico parece “tomar pela verdade o que é simples convenção”, passando talvez por um “realista ingênuo”.¹⁸² Dizendo melhor, Gledson não leva em conta que um retrato, antes de tudo, é imagem e, dessa maneira, puro simulacro, para “emprestar de Klossowski uma palavra muito bela”, lembrando mais uma vez de Foucault – e sendo duplicação e cópia, a imagem não será um documento fiel, portanto *não tem valor de verdade*. Nos dois livros do crítico, por outro lado, o significante retrato serve não apenas como um meio para definir realismo, ou seja,

¹⁷⁶ GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*, p. 13.

¹⁷⁷ GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*, p. 57.

¹⁷⁸ GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*, p. 49.

¹⁷⁹ GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*, p. 24.

¹⁸⁰ GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*, p. 50.

¹⁸¹ Idem, *Ibidem*.

¹⁸² Idem, p. 181.

natureza e verdade, mas funciona também, por consequência, como uma forma de hermenêutica dos personagens. Quando diz sobre a importância metodológica de construir um retrato de Bento, Gledson está pensando na possibilidade de “vislumbrar um relato mais preciso e confiável” do personagem.¹⁸³ Pensar o retrato dessa maneira é compreensível apenas à medida que Gledson analisa *Dom Casmurro* como um “romance sobre um grupo de pessoas que agem de acordo com a lógica de suas condições sociais e familiares”, ou seja, os retratos, para o crítico, são determinados pelos tipos sociais, o que acaba convocando Gledson a sugerir uma familiaridade questionável entre Machado e seu próprio protagonista: “o fato de o livro ser tão convincente e revelador como retrato de um determinado tipo de homem argumenta em favor de uma longa e profunda familiaridade de Machado com Bento”, sendo que, conforme continua o crítico, talvez “Machado pudesse dizer, como Flaubert em relação a Emma Bovary: ‘Bento sou eu’”.¹⁸⁴

Certa noção de retrato aparece, ainda, na parte do primeiro capítulo identificada como “Ideias do eu: o retrato de Capitu e Escobar”, em que Gledson discute o processo de construção dos “retratos” destes dois personagens. A manobra do crítico consiste em mostrar o quanto Bento, de certa maneira, também é manipulado por Capitu e Escobar, pois além de sua narrativa ser construída através de inúmeros cálculos retóricos, está movida também por fortes impulsos emocionais e momentos de descontrole. Isto é como dizer, repetindo Jorge Luis Borges, que todo retrato é um autorretrato, e este movimento de análise de Bento não deixa de ser interessante. Na análise de Gledson, em que o crítico mais uma vez leva em conta a ideia de um “autorretrato psicológico” de Bento, reside aí o motivo que justifica os constantes reconhecimentos que o narrador tem de seu próprio vazio: “falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” etc. O que nos interessa mais diretamente, no entanto, é a maneira como Gledson hesita na conclusão de que os retratos de Escobar e Capitu são estritamente realistas, já que reconhece também, por outro lado, um “persistente processo de sugestão” na descrição dos personagens: Capitu é “alta, forte e cheia, apertada em uma vestida de chita, meio desbotado”, tem os “cabelos grossos, feitos em duas tranças”, mas possui, por outro lado, os célebres “olhos de ressaca”, de “cigana oblíqua e dissimulada”, que sugerem justamente algo difícil de captar. Já Escobar era “um rapaz esbelto, olhos claros”, porém “um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo”.¹⁸⁵

Afirmar que “Capitu não pode ser ‘explicada’, se por isto entendemos reduzi-la a uma ou outra das falsas alternativas que uma versão simplistamente social ou emocional da psicologia humana possa propor”, como argumenta Gledson, é como dizer que Capitu não pode ser retratada, pelo menos segundo o critério naturalista, coisa que o crítico não diz.¹⁸⁶ Por isso, sintomaticamente, ao analisar tanto Capitu quanto Escobar, na tentativa de fixar seus retratos a óleo, o crítico recorre a personagens semelhantes dos primeiros livros de Machado, de modo a criar paralelos, e ver, talvez, “a posição de Capitu refletida neles”, definindo assim traços mais estáveis e reconhecíveis.¹⁸⁷ O método, portanto, já consiste na própria declaração do seu fracasso. De resto, a estas alturas já podemos desconfiar que, a respeito de Capitu, não há retrato que possa ser feito, já que sua imagem é sempre volúvel e inconstante, como a de Jacobina quando se olha no espelho ou mesmo a de Brás Cubas, que “revezava poses”, segundo a definição de Roberto Schwarz. No caso de Gledson, se não há possibilidade de retrato então parece que, automaticamente, o que fica em questão, suspensa, é a própria ideia de realismo. De qualquer modo, o crítico reconhece que “as insinuações metafóricas invadem esse realismo”, e no caso de Escobar, que é apresentado mais tarde, “a descrição física logo abre caminho para a contaminação metafórica”, ou seja, a qualidade “fugitiva” de Escobar torna-o adequado à também esquiva Capitu, a da imagem dos “olhos de ressaca”.

Em mais de um momento, Gledson reconhece sua dívida com Roberto Schwarz, mais especificamente com o primeiro livro do crítico brasileiro sobre Machado, *Ao vencedor as batatas*, chegando a afirmar que *Impostura e realismo* “proveio diretamente de uma leitura” daquele ensaio, leitura feita no final dos anos 70. Os dois críticos concordam com a ideia de que, segundo as palavras de Gledson, “o elo entre a ficção de Machado e a sociedade em que viveu não é secundário e sim absolutamente fundamental”, e isso deve implicar na construção de um conceito de retrato parecido, mesmo porque Schwarz também recorre ao termo em diversas situações, e não apenas a ele, mas também à noção de pose, que é central em sua interpretação do personagem Brás Cubas. No livro *Ao vencedor as batatas*, como se sabe, Schwarz se detém na relação paradoxal entre regime escravocrata e discurso liberal, união que faz *as palavras caírem no vazio*, pois contradizem a realidade e, por isso mesmo, revelam uma espécie de sentimento de classe. Segundo o crítico, o “desacordo” consiste entre “a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto”, contexto que seria composto, por sua vez, pela “combinação de latifúndio e trabalho compulsório”, que “atravessou a Colônia, Reinados e Regências, Abolição, a Primeira República, e hoje mesmo é matéria de controvérsia e tiros”.¹⁸⁸

¹⁸³ GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*, p. 46.

¹⁸⁴ Idem, p. 75.

¹⁸⁵ Idem, p. 43.

¹⁸⁶ Idem, p. 68.

¹⁸⁷ Idem, Ibidem.

¹⁸⁸ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, p. 25.

Como também acontece nas análises de Gledson, para Schwarz, “ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência”.¹⁸⁹ A maneira como Machado capta a complexidade histórica do país, segundo o crítico, se dá em nível formal: através do que chama de “composição arlequina”, ou seja, de uma composição que altera a forma de suas ideias a cada instante, e tem, portanto, a aparência de uma farsa, mas que, ao tornarem-se puro despropósito, deixam também de enganar. Daí uma definição do romance realista que destoa, em parte, da concepção de Gledson: “Neste sentido, o romance realista foi uma grande máquina de desfazer ilusões”,¹⁹⁰ escreve Schwarz, e em outro momento acrescenta ainda que “os fatos da vida burguesa demonstram a inviabilidade do Romantismo (...)”.¹⁹¹ Depois, o crítico entende que a ficção machadiana soube captar uma ideologia que, antes de qualquer coisa, está “bem fundada nas aparências”, afinal “as ideias da burguesia tomam função de... ornato”.¹⁹² Nesse sentido, a noção de pessoa fica sendo, antes de tudo, a *visibilidade social de uma imagem*, e aqui estamos bem mais próximos de Schwarz, claro, do que de Bosi. Nasce dessa definição a célebre tese das “ideias fora do lugar”, e a metáfora de uma “roupa entre outras, muito da época mas desnecessariamente apertada”, para se referir ao imaginário liberal que, entre nós, possuía um lugar relativo, calculado, em suma, era mais uma moda entre outras. Para que a tese de Schwarz seja aceita, é preciso seguir uma concepção de história que expurgue, por completo, qualquer componente ficcional. Em outras palavras, se aceitarmos que o contexto ao qual o crítico se refere, que é justamente a combinação entre latifúndio e trabalho compulsório, seja mais uma ficção entre outras, quer dizer, se aceitarmos que a história é também pura exterioridade e ficção, a hipótese central do crítico começa também a se complicar.

Roberto Schwarz desenvolve e de certo modo radicaliza este ponto de vista sobre a “composição arlequina” em seu livro seguinte sobre Machado, *Um mestre na periferia do capitalismo*, quando concentra sua análise nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, estratégia bem diferente do livro anterior, quando analisa mais os romances iniciais. Ao tratar especificamente da “postura” de Brás Cubas, o crítico identifica um movimento de “volubilidade” dentro da narrativa, movimento que, em sua leitura, consiste em “um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional”.¹⁹³ Já nas primeiras páginas, talvez as páginas mais célebres de toda a crítica machadiana, Schwarz adianta sua hipótese: “(...) a fórmula narrativa de Machado consiste em certa alternância sistemática de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira”, jogo que, colocado desse modo, “capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita”.¹⁹⁴ Na sequência, ainda em algumas observações introdutórias, o crítico procura mostrar a maneira como Brás Cubas é construído como “um narrador voluntariamente importuno e sem credibilidade”, que seria parte de uma estratégia de construção de poses. É por isso, conforme explica, que o começo das *Memórias* é dominado pela “estridência, os artificios numerosos e a vontade de chamar atenção”, isto é, um “verdadeiro show de imprudências”, seja através do tom de abuso, provocações ao leitor ou mesmo das comparações descabidas entre as próprias memórias e o *Pentateuco*, por exemplo – “sutilmente vantajosa para as primeiras, gabadas pela originalidade”, acrescenta Schwarz.

A variação das poses é mimetizada primeiro pela sintaxe, que é “engomada”, “empertigada” e tem um “quê de falsete”, assim como pelas inúmeras voltas que a prosa dá, cujo “efeito literário não está nas gracinhas ou na profanação tomadas separadamente, mas na súbita intimidade que se estabelece entre as duas, e na sua sucessão”. Ou seja, assim como a condição de “falso defunto”, as inquietações do personagem e o tom geral são posições, artificiais e inconsequentes. Schwarz enfatiza que tanto a “fisionomia de Brás” quanto seu figurino, que pode ser de um *gentleman* moderno, mudam de acordo com as circunstâncias, afinal as poses “não enganam nem ocultam nada”, e fazem as vezes de uma “inconsequência que o curso do romance vai normalizar”. Brás, de fato, é um personagem que “revez poses”, sendo que tal revezamento é realizado “sem transição, um exercício de volubilidade, e o resultado literário depende da viveza e frequência dos contrastes”. Embora se refira a uma espécie de troca incansável do figurino ou da fisionomia, e embora as metáforas tenham interesse particular, o crítico quer chamar atenção para um quadro de volubilidade que é mais abrangente: o “consumo acelerado” é também de ideias, convicções, maneiras literárias, planos de vida etc.

O tipo que na primeira linha hesita quanto à melhor maneira de compor memórias não é o mesmo que em seguida promete, como se nada fosse, esclarecimento sobre a própria morte. Este por sua vez não é o mesmo que providencia para se distanciar do vulgo, que não é o mesmo que se compraz no paradoxo do defunto autor, que não é o mesmo da

¹⁸⁹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, p. 31.

¹⁹⁰ Idem, p. 53.

¹⁹¹ Idem, p. 99.

¹⁹² Idem, p. 19.

¹⁹³ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 47.

¹⁹⁴ Idem, p. 11.

preocupação com o galante e novo, e portanto com a moda, que não é o mesmo da piada sobre o Pentateuco.¹⁹⁵

Há outro aspecto da hipótese de Schwarz que diz respeito também a uma teoria da imagem fantasmagórica: de todas as fisionomias de Brás, nenhuma é verdadeira. “Noutras palavras”, sugere o crítico, “faltando credibilidade ao narrador, as feições que constantemente ele veste e desveste têm verdade incerta, e tornam-se elemento de provocação, esta sim indiscutível. Idem para a indefinição, ou para a troça, que desestabilizam o estatuto literário (...)”.¹⁹⁶ O vocabulário que o crítico lança para a análise do romance é sintomático no que diz respeito a um predomínio das aparências: além da noção de retrato, constantemente nos deparamos com expressões como “figurino”, “pose”, “espelho”, “fisionomia”, “desfile”, “ornamentação”, “moda”, “aparência”. Enfim, a postura volúvel de Brás, assim como a sua insistência em manter a narrativa no plano dos estereótipos ou das aparências, tem consequências mais ou menos claras para o leitor: a série de artifícios, o enquadramento pouco convencional e a falta ostensiva de sinceridade também “fazem efeito de nudez”, de acordo com a expressão do crítico, e tal acordo provoca “desconfiança diante da figuração”, ou seja, desconfiança diante da *verdade do retrato*. Desse modo, não vamos saber se Brás é um “memorialista consciencioso, um piadista cara-de-pau, um esnobe ou um cultor de sacrilégios”, mas podemos acompanhar este movimento que, nas palavras do crítico, funciona também como um “desfile de encarnações”.

A tese central do ensaio de Schwarz tem como ponto de chegada, no entanto, como também na teoria de Gledson, embora de outra maneira, o expediente realista, apesar dos constantes desrespeitos do narrador em relação aos princípios de verossimilhança, conforme o próprio crítico reconhece. Nem mesmo a situação de “defunto autor”, diferente de “autor defunto”, é capaz, na visão de Schwarz, de desmanchar a verossimilhança realista: “Menos que afirmar outro mundo, Brás quer destratar o nosso, que é dele também, isto para infligir-nos a sua impertinência”, argumenta.¹⁹⁷ Para o crítico, o romance de Machado constitui um “espetáculo histórico-social complexo”, e isso não exatamente pelo tema, pelas datas ou pelo cenário, argumentos mais frequentes em Gledson, e sim pelo “seu mero movimento”. É por isso, afinal, que Schwarz lembra a “boa pergunta” de Gledson: “e se Brás fosse o Brasil, de que seu nome é a primeira sílaba?”.¹⁹⁸ Na medida em que entende o narrador, mais pela sua “pose”, como “um tipo representativo da classe dominante brasileira”, o crítico parece sugerir também que o retrato não é outra coisa senão uma imagem capaz de “sintetizar um tipo” ou mesmo de “fixar traços”, conforme descreve em outro momento:

Fica clara, assim, a intenção de sintetizar um tipo representativo da classe dominante brasileira através das relações que lhe são peculiares. (...) Assim, a pintura aprofundada de um tipo obriga à esquematização da correspondente estrutura histórica. Para dar vida ao protagonista foi preciso trazer à cena um elenco de personagens que em certo plano resumisse a sociedade nacional.¹⁹⁹

Ainda na análise de Schwarz, após o “show de imprudências” inicial de Brás Cubas, cuja “falta de matéria irrevogável coloca o leitor “de mãos e pés atados”, a narrativa entra em “clima diferente”, trazendo uma espécie de “alívio”, ou seja, “Em lugar da voz desencarnada e inquietante das linhas anteriores, encontramos uma personagem de contornos visíveis, situada e rotulável. A narração agora é singelamente figurativa (...)”, já que ficamos sabendo da “hora, dia e local da morte de Brás, além da idade, fortuna, estado civil e de saúde”, isso em quatro ou cinco linhas.²⁰⁰ Em outras palavras, o que muda, “ao menos em aparência”, segundo o alerta de Schwarz, é a própria forma do retrato do personagem, que agora possui contornos mais nítidos, já que o romance passa a ser situado em pleno “espaço estilístico do Realismo, cuja postulação de objetividade, partilhada por autor e leitor, nada tem a ver com o narrador importuno que viemos descrevendo”. A esse estilo anterior de Brás, Schwarz diz consistir em um retrato feito de “interioridade pura”, retrato puramente autorreferencial, que se esgota nele próprio, já que não faz qualquer alusão a nenhum dado da “realidade externa”, ou melhor, o “único dado de realidade externa ocorre ser um inverossímil – a condição de defunto”.²⁰¹ Seja como for, parece justo argumentar, embora Schwarz não o faça, que o estilo declaradamente realista que vem na sequência do romance não deve ser tomado como o núcleo central através de onde a narrativa se organiza, sendo portanto só mais um – entre tantos – objeto de pastiche machadiano, mesmo porque o clima de desrespeito à verossimilhança retorna em diversos outros momentos do livro, além de ter sido imposto desde as primeiras linhas.

¹⁹⁵ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 21-22.

¹⁹⁶ Idem, p. 23.

¹⁹⁷ Idem, p. 26.

¹⁹⁸ Idem, p. 74.

¹⁹⁹ Idem, p. 71.

²⁰⁰ Idem, p. 25.

²⁰¹ Idem, p. 24.

A noção de tipo social, herança durkheimiana a que se refere Alfredo Bosi, e isso com uma ponta de crítica, já que Bosi privilegia a noção humanista de pessoa, enfim, a noção de tipo social é importante para entender tanto a hipótese de Schwarz quanto a própria ideia que o crítico faz de retrato, ideia que aposta em uma série de vínculos: do personagem com a sua classe; da ficção com a história; da forma com a expressão etc. Brás, afinal, talvez seja o Brasil, embora um Brasil bem específico, cuja implicação de classe é simultaneamente o horizonte e a origem do livro de Schwarz, como atesta sua própria conclusão: “Na origem de nossa análise encontra-se uma observação plausível, mas não evidente, que se poderia dizer a tese deste trabalho. De fato, tudo que ficou dito decorre da identificação da fisionomia *de classe* do narrador”.²⁰² A hipótese da volubilidade narrativa de Brás Cubas consiste, para o crítico, em uma estratégia ou um mecanismo narrativo que põe em jogo, sob a forma de crítica, uma “problemática nacional”, que seria o contexto mais imediato das memórias do personagem.

No que diz respeito ao predomínio de certas noções de retrato, que fazem parte de diversos momentos das análises de Schwarz, elas aparecem com prevalência também quando o crítico analisa alguns personagens secundários, como é o caso de Dona Plácida, Prudêncio, Eugênia – que formam a “galeria dos pobres” – e finalmente Cotrim. No caso deste último, o crítico pontua com bastante precisão a maneira como Brás traça seu perfil: o narrador “trabalha com elogios que incriminam e justificações que condenam. A perfídia do retrato, verdadeira maravilha, explora os vexames próprios ao caso brasileiro”.²⁰³ Ou seja, o retrato é construído segundo as “boas ações” de Cotrim, que encontram no “reconhecimento social” o espelho mais justo, e depois acaba deformado, simultaneamente, através das desculpas insuficientes de Brás, provavelmente outra ironia à certa noção idealista de retrato, que é desconstruída em ato. De resto, a ideia de um “retrato” de Cotrim está sugerida já na narração de Brás, assim como na análise de Schwarz – no romance, o personagem é realmente “retratado a óleo” a pedido de uma “irmandade” para o qual colaborava. “Reconheço que era um modelo”, escreve ainda Brás Cubas, mas a estas alturas já sabemos que não era um modelo tão exemplar assim.²⁰⁴

No grupo da galeria dos pobres, vejamos o caso do “retrato de Dona Plácida”. Schwarz comenta que se trata de “um dos momentos mais altos e duros da literatura brasileira”; afinal, na ficção de Machado, se o modelo muda, mudando o tipo social, então o estilo do retrato muda também, o que demonstra, além do mais, um escritor “à vontade na variedade dos estilos, das filosofias e das experiências”.²⁰⁵ Eis o perfil da personagem, que “cabe em poucas linhas”, segundo o crítico, linhas “onde alternam os trabalhos insanos, as desgraças, doenças e frustrações”.²⁰⁶ A personagem, realmente, colhe o pior do mundo liberal e do mundo escravo: trabalha muito, mas não possui dinheiro, direitos e tampouco reconhecimento social, de modo que falar em um *retrato* de Dona Plácida, por um lado, soa quase como ironia, já que sua imagem não possui qualquer importância. Schwarz insiste no termo, e anota que a personagem compõe um “tipo capital”, com sua “generalidade de classe e a correspondência com a estrutura do país”, ou seja, a “justeza de um retrato” consiste em sua própria “destituição”, e consiste portanto em um “resultado crítico”, que Schwarz chama também de “realismo intensificado”. Muitas vezes tal processo crítico nasce do “espelhamento” entre as posições de Dona Plácida e de Brás, que tem seu cinismo excessivo transformado em delação de si mesmo, uma “verdadeira traição de classe” que “uma noção mais cotidiana ou doutrinária da verossimilhança deixa escapar”.²⁰⁷

Enfim, o baile de máscaras que é a crítica machadiana, apesar da recorrência das noções de retrato e outras complementares, ou nem tão complementares assim, que adquirem aspectos particulares aqui e ali, em nenhum momento tomou como problema a máscara em si, como procurei mostrar, pelo menos em suas consequências mais radicais. A partir de agora, no entanto, o que pretendo fazer é defender a hipótese de que Machado, em sua ficção, não faz outra coisa senão *abrir um lugar intermediário entre sujeito e objeto*. Jacobina identificou este lugar intermediário em sua própria imagem que, de diferentes maneiras, se refletia e não se refletia no espelho. “Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja”, diz o personagem, em um dos contos que melhor elabora uma teoria fantasmagórica do retrato, cujo modelo questionado é o da representação.²⁰⁸ Por sua vez, o crítico Emanuele Coccia chamou este lugar, filosoficamente, de “vida sensível” – ou mesmo, se quisermos adiantar um pouco as coisas, de moda. Por enquanto, agora a partir de uma leitura de *Dom Casmurro*, poderemos chamar tal lugar – ou melhor, entre-lugar – apenas de retrato.

²⁰² SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 172.

²⁰³ Idem, p. 115.

²⁰⁴ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 716.

²⁰⁵ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 111.

²⁰⁶ Idem, p. 106.

²⁰⁷ Idem, p. 111.

²⁰⁸ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 323.

3. SALA DE ESPELHOS

Em *Dom Casmurro*, Bento inicia as suas memórias a partir de um procedimento autorreferencial; ou “autobiográfico”, como dirá Abel Barros Baptista em sua tese sobre Machado de Assis. O primeiro capítulo de *Dom Casmurro* trata do próprio título do livro, e o segundo do livro em si. Como se sabe, Bento chama-se de “Casmurro” porque os vizinhos, depois de um incidente no bairro, passaram a se referir a ele dessa maneira, assim como também os seus amigos, e inclusive através de bilhetes: “Dom Casmurro, domingo vou jantar com você”, “Vou para Petrópolis, Dom Casmurro; vê se deixas essa caverna do Engenho Novo, e vai lá passar uns quinze dias comigo”. Se “casmurro” é um adjetivo cujo sentido não estaria no dicionário, “mas no que lhe pôs o vulgo”, ou seja, “homem calado e metido consigo”, então “Dom”, por outro lado, é uma espécie de ironia, mas não vinda da cabeça de Bento, e sim dos próprios vizinhos, que atribuem ao personagem “fumos de fidalgo”. O título do livro, portanto, como uma espécie de *ready-made* involuntário, é apropriado pelo narrador na origem da própria narrativa. Mais do que isso, trata-se de uma apropriação indevida, digamos que conspiratória. Aliás, Bento realiza uma dupla conspiração: além de roubar o título do “rapaz do bairro”, que é referido pejorativamente como “poeta do trem”, é como se o narrador roubasse também o livro do próprio autor, que no caso é Machado de Assis. A rigor, as memórias são de Bento. Enfim, é como se a narrativa, por assim dizer, através de um jogo com os nomes, já iniciasse dentro de uma sala de espelhos.

Abel Barros Baptista, em *A formação do nome*, na reflexão que faz sobre “a rede de assinaturas ficcionais” presente na literatura machadiana após *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, chama a atenção, dentro de sua hipótese geral, para a singularidade do caso de *Dom Casmurro*. Em resumo, Abel lembra que o título do romance “coincide com a assinatura do autor suposto”, e depois sugere que “todo o drama consiste na divisão sem reunificação possível do seu nome”. Digamos que é como se, ao roubar o título de Machado, Bento fizesse *Dom Casmurro* se desprender do conjunto dos outros romances do autor.²⁰⁹ Quer dizer, o título de tal romance seria o único que, ficcionalmente, é decidido pelo próprio “autor suposto”, durante o processo mesmo de narrar. Daí, argumenta Abel, o romance abrir com a explicação do título. O crítico escreve ainda que os nomes próprios são “os corpos estranhos na língua que asseguram o máximo de singularização possível: e também, em consequência, a resistência máxima à passagem para um plano de exemplaridade”.²¹⁰ A estratégia e a força do autor suposto, desse modo, nasceria do fato de que um nome próprio oferece resistência na medida em que “reconfigura-se, acolhe novas significações, mas não deixa de se apagar”. Mas oferece resistência exatamente a quê? No contexto da análise de Abel, a resposta mais imediata seria esta: ao processo da alegoria. “A dificuldade surge precisamente na passagem do sentido literal ao sentido próprio da alegoria: porque o romance machadiano fortalece insistentemente a singularidade da experiência que apresenta, levando-a ao ponto de a propor como experiência singular da escrita”, resume o crítico.²¹¹

Para compreender melhor o alcance da análise de Abel será preciso esclarecer a maneira como o crítico lida com a noção de “ficção de autores”, e principalmente discutir algumas de suas consequências, teóricas e narrativas. Em linhas gerais, de acordo com Abel, o movimento dos últimos romances de Machado consiste na instalação de uma série de “autores supostos” (Brás Cubas, Conselheiro Aires e o próprio Dom Casmurro) que, cada um à sua maneira, seriam responsáveis por engendrar um “processo generalizado de ficcionalização”.²¹² No caso do *Memorial de Aires*, por exemplo, que é analisado de maneira minuciosa, mesmo porque muitas vezes o romance é interpretado, talvez equivocadamente, como “o mais autobiográfico dos livros de Machado de Assis”,²¹³ o leitor fica sabendo, através de uma “advertência” redigida pelo “editor”, que a narrativa que ora se inicia foi escrita por um certo conselheiro Aires.²¹⁴ Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de outra maneira, o

²⁰⁹ Abel define melhor este movimento de separação do romance, que é complexo e tem consequências discutidas detidamente no ensaio do crítico: “(...) o texto vive a sua autonomia em tensão, obrigado, por um lado, a impor a sua singularidade no interior de um conjunto e forçado, por outro, a cumprir as características que fazem a singularidade do conjunto. Assim, o texto singular é ao mesmo tempo menor e maior que o conjunto que integra. O motivo do autor suposto joga, também aqui, um papel muito especial: a fronteira ficcional que o constitui não se limita a demarcar um interior da ficção, demarca também esse interior de um exterior já delimitado, isto é, o exterior formado pelo conjunto das obras do mesmo autor efetivo”, no caso o próprio Machado. (BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*, p. 154).

²¹⁰ BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome*, p. 160.

²¹¹ Idem, p. 159.

²¹² Idem, p. 152.

²¹³ Tal interpretação foi construída principalmente na obra de Lucia Miguel, que, em grande medida, levou em conta a ficção machadiana como fonte biográfica. “Este homem tão recatado, tão cioso da sua intimidade, só teve um descuido, só deixou uma porta aberta: seus livros”, escreve Lucia Miguel já nas primeiras páginas de seu estudo biográfico. (*Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, p. 22). Ao comentar o personagem do conselheiro, a crítica diz se tratar de “um tipo que veio acompanhando Machado a vida toda, se foi confundindo com ele, e acabou por dominá-lo: o do Conselheiro Aires, diplomata aposentado, homem polido e medido, que se punha à margem da existência e apreciava, entre interessado e entediado, o espetáculo da vida humana” (Idem, p. 243).

²¹⁴ BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome*, p. 141.

primeiro estranhamento efetivo acontece já na leitura da dedicatória, que é escrita, como se sabe, em homenagem a um verme que “roeu as carnes frias do cadáver” do autor – autoria que não pode corresponder, portanto, por motivos óbvios, à assinatura de Machado de Assis. No caso, a dedicatória tem ainda o mérito de confirmar que seu autor é o mesmo do título, que atende pelo nome de Brás Cubas. No prefácio, finalmente, quando o autor das memórias escreve que “trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas...”, a hipótese então é confirmada.

Uma das principais estratégias de Machado, nesse sentido, será ocupar ficcionalmente os espaços discursivos do livro comumente garantidos como “não-ficcionais” – dedicatórias, prefácios, advertências e até mesmo, embora de outra maneira, os próprios títulos. Abel chega a analisar uma edição das *Memórias Póstumas*, exatamente a quarta edição, a partir da qual Machado passa também a assinar um prólogo, que vem antes do prólogo de Brás. “O texto é, do princípio ao fim, uma reafirmação da assinatura de Machado – e, nessa medida, limita-se a dizer: ‘Fui eu, Machado de Assis, que escrevi este romance, não o Brás Cubas que nele aparece na condição de autor’ –, mas é, por isso mesmo, uma reafirmação da autonomia de Brás Cubas enquanto autor suposto”, defende o crítico.²¹⁵ Isso porque Machado responde aos críticos de seu tempo retomando expressamente o prólogo do próprio Brás, e afirmando que “assim se explicou o finado”, o que deve significar, além de ironia, também uma espécie de prolongamento da ficção de uma coincidência entre o texto de Machado (no caso, o prólogo tardio) e as memórias escritas por Brás Cubas. Portanto, de acordo com Abel, ao responder em nome de Brás, Machado adotaria a mesma atitude de seu autor suposto, reproduzindo assim a “ficção de autores”. Algo semelhante, mas não idêntico, acontece na advertência do *Memorial de Aires*: Machado inicia com um pequeno texto lembrando de *Esau e Jacó* e prolongando, da mesma maneira, a ficção em torno dos cadernos de Aires. Mas não apenas isso. O próprio fato dos últimos romances se comportarem, ficcionalmente, ora como diário, ora como memorial e ainda como memórias póstumas, ou seja, não exatamente como um *romance*, também joga águas para o argumento de Abel.

Em suma, se Machado de Assis assina seus romances como escritor, imediatamente se desfaz da própria escrita, em hipótese, como autor, estabelecendo “uma relação de reenvio recíproco” não apenas entre o texto e o título, mas também entre as assinaturas reais e ficcionais, segundo a formulação proposta por Abel.²¹⁶ Brás Cubas exige a autorização de Machado de Assis para que possa ser autor, mas o autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, simultaneamente, não existiria sem o autor das memórias póstumas; ou nas próprias palavras do crítico: “(...) o autor suposto exige a autorização do autor efetivo, ou não haverá lugar para a reunificação de seu nome dividido, mas o autor efetivo, por sua vez, apenas se configura através do autor suposto”.²¹⁷ A primeira consequência dessa espécie de jogo de espelhos é que a “distinção entre o autor efetivo e o autor suposto”, apesar de indispensável, torna-se “indecidível”.²¹⁸ Nesse caso, a leitura implica em abrir mão das “aproximações ingênuas ou teoricamente anacrônicas” que assumem, por exemplo, Brás Cubas como *alter-ego* de Machado de Assis. Explicando melhor: por um lado, será necessário “distinguir cuidadosamente” entre Machado e sua legião de autores supostos; por outro, tal distinção só deve ocorrer na medida em que se renuncia “ao estatuto de prioridade do autor efetivo sobre o autor suposto”.²¹⁹ A distinção persiste, mas já não se sabe muito bem o que ela distingue.

O crítico esclarece ainda, como bom herdeiro da desconstrução, que o objetivo não consiste propriamente em provar que nunca saberemos “do que e de quem falamos quando falamos de Machado de Assis”, mas em elucidar as “condições de possibilidade” em que o problema está posto. Afinal, seria este o tipo de impasse que a literatura machadiana oferece: apresentar a narrativa de maneira tal que o que dela se diz seja desmentido pelas maneiras e pelas condições em que se diz. Nesse sentido, Machado não estaria fazendo nada além de alargar ou mesmo radicalizar, por assim dizer, a própria matriz do gênero romance; pois um romance, nos lembra Abel, é justamente a “possibilidade de *singularizar a destinação da narrativa recorrendo a um nome próprio*”.²²⁰ Quer dizer, na medida em que Machado procede através de uma série de duplicatas das assinaturas, em uma estratégia tematizada pelos gêmeos de *Esau e Jacó* (originalmente iguais, mas infinitamente diferentes, ou seja, *semelhantes*), explicitando o jogo de espelhos a nível de enredo, então digamos que o leitor passa a ser obrigado “a interrogar o estatuto do autor, impedindo que funcione com valor assumido”. Em uma fórmula bem simples, “o romance se recusa a constituir-se instrumento de decidibilidade de leitura”.²²¹

²¹⁵ BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome*, p. 169.

²¹⁶ Idem, p. 162.

²¹⁷ Idem, p. 154.

²¹⁸ A noção de indecidibilidade, como parece estar claro, vem de DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005, livro em que o filósofo francês discute a impossibilidade de decidir sobre o sentido do significante “pharmakon”, do grego remédio e veneno. De outra maneira, também a concepção de assinatura, central na análise de Abel, vem do mesmo filósofo.

²¹⁹ BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome*, p. 130.

²²⁰ Idem, p. 139.

²²¹ Idem, p. 155.

Outra das consequências da ficção de autores, e que interessa especialmente para uma teoria do retrato, é que ela abriria uma separação entre origem e destino, espécie de lugar intermediário que Abel chama de “espaço próprio”, trapaceando assim qualquer exigência ou imposição intencional, ou seja, a assinatura seria “abandonada a um não-saber”. Isso porque o autor suposto funciona provisoriamente, de acordo com as palavras de Abel, como uma “versão *construída pelo leitor*”.²²² A manobra que a ficção de autores realiza, portanto, joga não apenas com a relação entre as assinaturas, mas também na destinação do próprio texto. Trata-se de uma manobra circular, que prevê tanto o envio recíproco entre as assinaturas quanto a abertura de uma fronteira ficcional (os prólogos, as advertências, a dedicatória etc.) que relaciona e faz uma espécie de mediação contínua entre o interior e o exterior da narrativa. É por conta desse movimento que Machado se apresenta ao leitor, segundo a imagem sugerida por Abel, “tão morto quanto o conselheiro Aires, pois um e outro nos destinam ficções dotadas de capacidade para se separarem da origem”, quer dizer, “um e outro abandonam os respectivos nomes à sua sorte”.²²³ Daí o efeito paradoxal que tem a assinatura de Machado, que “marca não a presença, mas a ausência do homem real, do autor efetivo, ou o que se lhe queira chamar”.²²⁴ É justamente esta associação do nome próprio com a morte que irá constituir, como se verá logo adiante, a matriz conceitual para uma teoria do retrato.

A trapaça machadiana consiste então em expor a condição do autor como origem, mas apenas para lhe “paralisar o funcionamento” através de uma série de interdições. De outra maneira, a ficção de autores abre também a possibilidade de “revelar o processo de constituição de um autor, o estatuto de sua presença no texto que assina e a natureza de sua relação com o nome próprio”.²²⁵ Trocando em miúdos, Bentinho insinua cortes, rasuras e emendas no próprio texto, entre outros casos, fazendo da narração também uma “exposição ficcional do próprio processo de assinatura de autor”, ou seja, tornando ficcional a própria narração das memórias, desnaturalizando o livro, enfim. E desnaturalizando também, como queira, o retrato. Em uma fórmula, “o autor suposto assenta na *diferença entre as assinaturas*, mas sem anular nenhuma”, conforme as palavras de Abel. Daí que o autor suposto não deva ser confundido com outras figuras como a pseudonímia ou a heteronímia. “O motivo do autor suposto, enfim, nem oculta o autor efetivo, nem anula a ficção de autor: ele assenta na diferença entre dois autores, ou seja, na diferença entre duas assinaturas inscritas num texto único”, argumenta.²²⁶ Eis, por fim, uma única noção que poderia resumir todo o jogo da ficção de autores sugerido por Abel e que, de outra maneira, mas também da mesma maneira, ocupará o centro de um debate a partir de então: a noção de *semelhança*.

3.1 Fisionomias, semblantes

Como veremos, será insuficiente uma leitura de *Dom Casmurro* que não leve em consideração todas as consequências que a noção de semelhança, quase sempre atrelada a uma reprodução de retratos, acarreta ao romance. Por isso é importante refletir também de que maneira o romance solicita tal noção. A primeira delas aparece logo no segundo capítulo, e diz respeito aos motivos pelos quais Bento decide escrever suas memórias. Após explicar o título a seu modo, o narrador passa a escrever as próprias memórias, mas não sem antes justificar os seus motivos. Este trecho é especialmente interessante para notar a maneira como a discussão do autorretrato se constrói. Se a crítica machadiana passou algumas décadas debatendo o tema do adultério no romance (e não o discurso do ciúme), digamos que a ingenuidade consistiu em olhar para o retrato e esquecer do retratista.²²⁷ Mas deixemos ainda a pintura incompleta. No capítulo II, “Do livro”, sem dúvida um dos mais importantes do romance, já que expõe os próprios motivos pelos quais o livro existe, Bento enfatiza que a casa onde vive é uma reprodução de sua casa da infância, “mais ou menos igual”, e “o mais é também análogo e parecido”, e ainda afirma que “agora, como outrora, há aqui o mesmo *contraste* da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa”.²²⁸ Da casa, o personagem passa a falar de si, e diz que “seu fim evidente era atar as duas pontas da vida”, mas logo lamenta a impossibilidade:

²²² BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome*, p. 155. A maneira que Machado de Assis lida com a posição do leitor ao longo de todos os seus romances é tema de outro interessante estudo sobre o autor, embora em chave distinta (GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*). Em resumo, procurando compreender a obra machadiana à luz de sua relação com o leitor, Hélio mostra como Machado foi mudando sua concepção de leitura ao longo dos romances, construindo assim, em sua ficção, uma verdadeira teoria sobre o assunto.

²²³ BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome*, p. 155.

²²⁴ Idem, p. 153.

²²⁵ Idem, p. 151.

²²⁶ Idem, *Ibidem*.

²²⁷ Como muito já se discutiu entre os críticos de Machado de Assis, a partir de CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*, publicado originalmente em 1960, nos Estados Unidos, foi instituído na crítica machadiana o que se convencionou chamar de “paradigma do pé atrás”, em referência à certa maneira desconfiada de ler a obra do escritor.

²²⁸ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 932. (Os grifos são meus)

Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta mais. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim (...).²²⁹

Este trecho de *Dom Casmurro* ao mesmo tempo constrói e solicita uma teoria do retrato que, lembrando as palavras de Jean-Luc Nancy em seu curto mas importante ensaio sobre o assunto, *La mirada del retrato*, nada tem a ver com identificação e reconhecimento.²³⁰ No caso do romance de Machado, primeiro temos uma sugestão de semelhança que é introduzida na descrição das duas casas (a cópia não é exatamente como a original, muito embora pretendesse, mas “análoga e parecida”), e depois a sugestão se intensifica quando Bento descreve a si próprio, o seu retrato mesmo: *se o rosto ainda é igual, o mesmo não se pode dizer da fisionomia*. Nesse caso, o narrador dá mais de um motivo para concluir que sua fisionomia nada mais é do que puro semblante, uma sombra já sem identidade, quer dizer, suas memórias teriam assim a linguagem liberada de qualquer função representativa. Afinal Bento diz com todas as letras, embora em linguagem cifrada: sua casa atual tinha apenas o aspecto da outra, na antiga rua de Matacavalos, que desapareceu. De resto, como escreve o crítico Raul Antelo a respeito da obra de Marcel Duchamp, mas que cabe com perfeição para refletir sobre a situação de *Dom Casmurro*: “(...) como sombra de la sombra, tales imágenes revelan la distancia de sí consigo mismo, que resulta inherente al propio lenguaje y al sujeto en cuanto puro semblante”.²³¹ Se Bento utiliza a metáfora da autópsia para falar de uma autoanálise, não devemos esquecer o que precisamente ela significa: o exame de um cadáver.

Logo depois, tornando mais evidente a impossibilidade de Bento em “recompor o que foi”, o personagem confessa que falta não apenas os outros, mas sobretudo ele próprio, “e esta lacuna é tudo”. O personagem afirma ainda a sua condição de pura exterioridade, noção que é sugerida pela comparação provavelmente banal entre a situação em que se encontra no momento em que “deita ao papel as suas reminiscências” e a “pintura que se põe na barba e nos cabelos”, pois em ambos os casos apenas se conserva “os hábitos externos”. Por fim, a referência aos “documentos falsos” que poderiam “enganar os estranhos” também parece deixar o leitor avisado, ao menos em parte, de que nem tudo é confiável nestas memórias – memórias que, se não são póstumas, é como se fossem. Eis aí, nas entrelinhas das primeiras páginas do romance, um esquema teórico que não está nada longe de uma possível definição de retrato, afinal é dessa maneira que o retrato é descrito também por Jean-Luc Nancy:

La mirada del retrato no mira nada, y mira la nada. No apunta a ningun objeto y se hunde en la ausencia del sujeto (la mía, la suya: la nuestra a la vez, por definición, común y dividida). Mirar nada es, en primera instancia, la contradicción íntima del sujeto (la contrariedad donde tiene lugar una intimidad).²³²

No mesmo capítulo, Bento dá ainda outras duas justificativas que merecem atenção. Primeiro, ao ser visto e interpelado pelas imagens emolduradas nas paredes de sua sala, e não o contrário, o narrador diz que ouviu o conselho dos “bustos pintados nas paredes”, que “entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns”.²³³ Apesar de autoironia, o chamado dá uma dimensão do que será a vida das imagens no romance. Daí, aliás, a frase de *Fausto*, que vem na sequência: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras...”. O que retorna, solto em suas memórias, não serão vidas completas e acabadas, imagens definidas da história, mas sombras, esboços, erratas. Ao se olhar no espelho, que nesse caso seria o próprio passado, Bento insinua que são só sombras o que vê. Walter Benjamin, ao tratar da perda da aura no objeto de arte, diz que a sua primeira consequência é a criação de uma nova percepção “cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue ela consegue captá-lo até no fenômeno único”.²³⁴ *Dom Casmurro* não será outra coisa senão isso: um romance que é também

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 932.

²³⁰ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 40.

²³¹ ANTELO, Raúl. *Maria con Marcel*. p. 71. Em um pequeno mas interessante artigo intitulado “Fotografia e fantasmagoria em *Dom Casmurro*”, Carolina de Sá defende a ideia de que o romance trata da “*assimetria* entre passado e presente, mas sobretudo entre o exterior e o interior, entre o visível e o invisível”. Em outro momento, argumenta que Machado, pela maneira particular que lida com a ideia de aparência, “acaba por sugerir o inverso do que propunha positivismo realista que permeou o desenvolvimento da fisionomia como ciência: rosto e alma nunca se encontram em uma relação estável de causa e efeito” (SÁ, Carolina de. *Fotografia e fantasmagoria em Dom Casmurro*. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero08/num08artigo04.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

²³² NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 73.

²³³ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 932-933.

²³⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, p. 170. Em outro pequeno texto sobre o assunto, “A doutrina das semelhanças”, Benjamin escreve que um olhar

um teatro de incertezas e semelhanças, pistas ambíguas (na verdade, de acordo com Abel, pistas indecidíveis) e imagens sem definição. Mais do que isso, no romance o debate sobre a semelhança acontece por meio, sobretudo, da fotografia e da técnica. E finalmente, para se referir à própria memória, o narrador usará um termo bastante caro à análise de Jean-Luc Nancy: *evocação*. “Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu”, escreve Bento.²³⁵ Coincidências ou não, o próprio romance nos ensina que elas, as coincidências, devem ser levadas em conta.

Jean-Luc Nancy orienta sua teoria do retrato a partir de três noções principais: além de *evocação*, também as noções de *olhar* e *semelhança* são fundamentais para entender sua perspectiva. “Esta relación que el retrato establece se articula en tres tiempos: el retrato (me) semeja, el retrato (me) evoca, el retrato (me) mira”, define.²³⁶ A rigor, o ensaio consiste em relativizar e tornar mais complexa a descrição comum de que “un retrato es la representación de una persona considerada por ella misma”, o que não deixa de ser correto, de acordo com o crítico, mas também simples e longe de ser suficiente. Nancy lembra de certos conceitos adequados e hegemônicos da história da arte: por um lado, retrato seria simplesmente “un cuadro que se organiza alrededor de una figura”. Por outro, segundo uma série de historiadores que Nancy não nomeia, “el retrato verdadero se concentra en aquello que han ubicado bajo la categoría del <retrato autónomo>, donde el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma”.²³⁷ E finalmente, o que aliás deu ao gênero um lugar negligenciável na história da arte, o retrato seria também “utilitário”, ao imitar a natureza e ao mesmo tempo corrigi-la, aumentando os méritos e a glória de um personagem.²³⁸ No entanto, a hipótese de Nancy, embora leve em consideração todos estes conceitos, não deve se confundir com nenhum deles. De acordo com o crítico, “el retrato no consiste simplemente en revelar una identidad o un <yo>”, e assim sugere, ao analisar as diversas formas com que uma assinatura pode acompanhar um retrato: “en última instancia, siempre se trata, no de una remisión del cuadro a la persona real que él representa (en todo caso, no solamente), sino de una forma general de relación a sí”.²³⁹

Que fique melhor explicado. Para Nancy, fazer um retrato não consiste em representar um sujeito, nem reproduzi-lo e tampouco revelar sua identidade, e sim “produzir lo *expuesto-sujeto*”.²⁴⁰ Em outras palavras, não há sujeito antes ou fora da imagem, quer dizer, o sujeito é inventado “*en lugar de esta apariencia, en su propio espacio, directamente al nacer sobre la tela del pintor*”, e não exatamente “*con preferencia a la apariencia exterior*”.²⁴¹ Não parece ser outra coisa o que Bento diz quando confessa que não conseguiu recompor o que foi, isto é, não consegue recompor seu próprio retrato. O que temos, por um lado, é um sujeito perdido, *exposto*; por outro, a sobrevivência de um semblante, imagem que vive provisoriamente e que está sempre prestes a desaparecer. Nesse sentido, ao sustentar a existência *autônoma* de uma exterioridade, será preciso se questionar também sobre a lógica de uma “*mimesis contradictoria*”, conforme a feliz expressão do crítico, cuja interrogação não será mais “de qué modo el retrato es retrato del sujeto, sino de que modo él mismo [o retrato] es la ejecución de dicho sujeto”.²⁴² A primeira consequência teórica de tal hipótese é que a interioridade passa a ter lugar unicamente “*en el espacio mismo de la <exterioridad>, y en ninguna otra parte*”.

La <exposición> es esa *puesta en espacio* y ese *tener lugar* ni <interior> ni <exterior>, sino *en abordaje* o *en relación*. Se podría decir: el retrato *pinta la exposición*. Es decir que *la pone en obra*. Pero la <obra>, aquí, no es la cosa o el objeto <cuadro>. La obra es

lançado à esfera do semelhante é “de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que nos processos que engendram tais semelhanças. A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica”. Para Benjamin, as semelhanças “estimulam e despertam a faculdade mimética que lhe corresponde no homem”, sendo que tal faculdade, em certo momento, passa a ter decisiva influência na linguagem, embora essa opinião careça de “fundamentos sólidos”, diz o filósofo, pois ainda não se tinha cogitado “investigar a significação, e muito menos a história, da faculdade mimética”, coisa que Michel Foucault realizou trinta anos depois, em seu livro *As palavras e as coisas*. Benjamin diz ainda que ela, a semelhança, só pode se oferecer ao olhar de modo “tão efêmero e transitório como uma constelação de astros”, o que dá à percepção das semelhanças uma dimensão temporal, e nesse sentido voltamos à perda da aura, ao fotográfico, ou seja, a uma apreensão rápida e fugidia das coisas, o que Machado capta, ao menos em *Dom Casmurro*, não só através dos retratos e das reproduções, mas também da memória de um desmemoriado (BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, p. 108-111).

²³⁵ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 933.

²³⁶ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 36.

²³⁷ Idem, p. 14.

²³⁸ Idem, p. 25.

²³⁹ Idem, p. 23.

²⁴⁰ Idem, p. 16.

²⁴¹ Idem, p. 26.

²⁴² Idem, p. 31.

el cuadro *en tanto relación*. En este sentido, *el sujeto es la obra del retrato*, y es en esta obra donde él se encuentra o se pierde.²⁴³

Nancy chega à conclusão de que o retrato, sendo o próprio sujeito exposto, só possui relação com ele próprio – “no *es* sino relación con él mismo”. Assim, como já deve estar claro, o retrato não seria a representação de um sujeito e sim a execução, em processo, de uma subjetividade. Em outro sentido, a <exposição> no retrato, chamada por Nancy também de *ex-posición*, isto é, uma posição perdida, seria outra maneira de nomear aquilo que Abel Barros Baptista, em sua reflexão sobre a ficção de autores, se refere como “espaço próprio” da literatura de Machado, talvez com a única diferença, embora fundamental, de que Abel não leva em conta a vida das imagens. Para resumir, digamos que o nome próprio esteja para Abel como o retrato está para Nancy.²⁴⁴ Nos dois casos, a ficção assume o caráter de pura exterioridade; depois, aparece interditado qualquer acesso à intenção do artista; então é exigida uma nova lógica mimética, indecível e contraditória; o retrato, assim como o nome próprio, nos interpela; e finalmente as imagens se relacionam entre si não através do reconhecimento ou da equivalência, mas da semelhança.²⁴⁵

Através de uma bela análise do autorretrato de Johannes Grump, em que podemos ver a fisionomia do pintor simultaneamente no espelho e na pintura ainda inacabada, Nancy procura mostrar a maneira como o problema da semelhança se expõe. Como em outros autorretratos, este também “se consagra menos a la representación de una persona que a la del acto o el procedimiento de la representación”.²⁴⁶ A princípio, a análise se concentra fundamentalmente na comparação entre as duas imagens, por assim dizer: “La imagen del espejo y la del retrato son idénticas (el retrato está? invertido lo mismo que es espejo, tal como muestra el mechón de pelo), salvo la diferencia de miradas (...)”. Isto é, a não-coincidência produzida pela pintura, nesse caso, se concentra inteiramente no jogo de olhares: o olhar do espelho é tragado pelo olhar do próprio pintor que, com as costas viradas para nós, se vê no instante em que pinta; já o olhar do retrato não olha para o pintor, senão para nós mesmos, assim como para um futuro espectador do quadro. Trocando em miúdos: “La mirada del o en el espejo está clavada sobre el original o el modelo, la mirada del o en el cuadro se dirige al pintor/pintar”.²⁴⁷ Para o crítico, esta pequena diferença, que chama de semelhança, leva a pensar que o espelho mostra o objeto da representação; enquanto o quadro, que nos olha, mostra um sujeito, que é “la pintura en acción, en obra”.²⁴⁸ Eis a diferença fundamental entre as duas imagens: o olhar do espelho não oferece mais do que uma atenção técnica, e o olhar do retrato vai mais além na medida em que investiga o nosso próprio olhar, perscruta uma possibilidade de atenção ou mesmo de encontro, expõe uma pessoa e não apenas um modelo, enfim, o quadro nos olha.

²⁴³ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 33-34.

²⁴⁴ Nancy, aliás, atento também aos nomes próprios e às assinaturas, lembra que a identidade dos sujeitos dos retratos, na maioria das vezes, é “presentada por el título”: “En ocasiones, el nombre figura en el propio cuadro, costumbre más bien antigua e infrecuente o que (...) puede responder a una intención deliberada. Pero en estos casos el cuadro puede ir acompañado de una inscripción concerniente, por ejemplo, a la gloria y los méritos del personaje, o bien a la verdad o fidelidad de la representación misma, es decir, a la gloria de la pintura” (NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 21-23).

²⁴⁵ Em “Teoría de las signaturas”, Giorgio Agamben defende que a relação entre assinatura e objeto assinado também se dá através da semelhança, se afastando da noção de signo que, ela sim, de acordo com o filósofo, solicita uma hermenêutica. Recorrendo a Foucault, que escreveu um dos grandes tratados sobre a semelhança, *As palabras e as coisas*, Agamben diz que o saber é produzido justamente nesse intervalo – ou na distância – entre semiologia e hermenêutica. Para Agamben, um dos âmbitos mais privilegiados da semelhança e da assinatura será a moda, já que ela, como nenhuma outra disciplina talvez, se constitui sempre através “de una red incessante de remisiones y de citas temporales, que la definen como un <ya no> o un <de nuevo>”, introduzindo dessa forma uma “peculiar discontinuidad en el tiempo, que lo divide según su actualidad o inactualidad, su estar y ya-no-estar a la moda”. O filósofo argumenta ainda que, por isso, o historiador da moda só pode ler suas assinaturas se não se situar por inteiro em nenhum espaço: nem no passado, nem no presente, e sim na “constelación de pasado y presente, o sea, en el lugar mismo de las signaturas” (AGAMBEN, Giorgio. “Teoría de las signaturas”. In: *Signatura rerum*, p. 79-81).

²⁴⁶ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 40-41. Em um de seus livros sobre história da pintura, *La invención del cuadro*, o crítico de arte Victor Stoichita procura mostrar a maneira como a invenção do quadro, praticada nos séculos XVI e XVII segundo sua perspectiva, já se confunde com um “trabalho metapictórico”. Dessa maneira, um retrato e um autorretrato, na medida em que lançam mão de uma série de “artifícios” em seus interiores, funcionam também como obras sobre a própria pintura, e sobre o processo mesmo de construção de uma cena. As análises de Stoichita são fartas nesse sentido, e inclusive a imagem do espelho, que propõe assim a representação de uma representação, ou seja, a cisão entre “signo e coisa significada”, possui uma presença marcante na obra de uma série de pintores desse período, como Nicolas Maes, Jan van Eyck e Vermeer. Embora o modelo de pensamento seja diferente daquele proposto por Nancy, algumas análises poderiam ser cruzadas, e mesmo o conceito de metapintura, em vários momentos, pode ser deslocado ou usado para pensar a noção semelhança, afinal os espelhos fazem o quadro se parecer consigo próprio (STOICHITA, Victor. *La invención del cuadro: arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, p. 176-187).

²⁴⁷ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 41-42.

²⁴⁸ Idem, p. 44.

No entanto, ainda sobre o mesmo quadro, Nancy conclui o seguinte: o que carregaria a semelhança “en su extrema verdad” é a posição do pintor de costas para o espectador. De acordo com suas palavras, “(...) es la que porta y la expone como una ausencia”.²⁴⁹ Isso porque ficamos diante de uma identidade irreconhecível e anônima: “Esa espalda oscura del pintor, la espalda de su mirada, de la que sólo nos vuelven los reflejos y los efectos; esa sombra igual a la que evoca la leyenda del nacimiento de la pintura; esa masa sombría vuelta hacia nosotros y plantada sobre nuestros ojos como un desafío (...)”.²⁵⁰ É a posição do pintor, ao tornar interdita qualquer explicação a respeito da origem da pintura, que permite ao crítico concluir que o retrato não pode se parecer com um original, pois ele mesmo (a própria semelhança) é o original; ou seja, torna-se impossível decidir pelo quadro mesmo se está feito ou não segundo um modelo. Por consequência, se a origem aparece interdita, então “un retrato no semeja al mismo tiempo a nadie”.²⁵¹ É o caso de Bento, já que de seu autorretrato, que acompanhamos sendo feito passo a passo, só podemos ver a sombra, um semblante. Em suma, o rosto, impossível de recompor, continua o mesmo, mas a fisionomia (ou as várias fisionomias que permanecem na superfície da pintura) é diferente. O que significa concluir algo muito simples, no fim das contas: “cada retrato de mí identificará otra semejanza”.²⁵²

No livro *As palavras e as coisas*, que à sua maneira funciona como uma teoria da semelhança e sua influência na linguagem moderna, que inclui desde os sistemas de troca até os sistemas de classificação, Michel Foucault introduz o problema da semelhança, como se sabe, através de uma pintura feita no século XVII – *Las Meninas*, de Velásquez. A conclusão a que chega Foucault é que a pintura, através de “um sistema sutil de evasivas”, uma “rede complexa de incertezas e de trocas”, situada em um “ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos”, enfim, a pintura faz desaparecer aquilo que a funda; justamente o sujeito que foi elidido pela criação desta região nebulosa e invisível. Isso porque, entre outras coisas, a tela virada para o espectador em uma das extremidades do quadro faz a função de impedir que a relação dos olhares (entre pintor, espectador, modelo e as figuras representadas no próprio quadro) possa ser “alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida”.²⁵³ O espelho ao fundo, por sua vez, fazendo ver o que se passa fora do quadro, também faz oscilar o interior e o exterior, abrindo um espaço intermediário, já que “o visitante ambíguo entra e sai ao mesmo tempo, num balancear imóvel”.²⁵⁴ A pintura de Velásquez, nesse sentido, funciona como “a representação da representação clássica”, isto é, “ela não passa de semelhança”, conforme conclui o filósofo, que acrescenta ainda, na última linha do ensaio: “E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação”. Conforme veremos, o movimento da narrativa de *Dom Casmurro* é o mesmo.

3.2 Outras semelhanças

Mi rostro invisible, como lo es siempre para mí.
Jean-Luc Nancy

A noção de semelhança analisada por Nancy poderia ser resumida nos seguintes termos de Blanchot, que escreve sobre o assunto em um pequeno texto intitulado “L’amitié”: “Como poco a poco se fue advirtiendo, un retrato no es semejante por hacerse similar al rostro, sino que la semejanza comienza y existe con el retrato y sólo es él (...)”.²⁵⁵ Entre outras definições, semelhança seria o rosto em estado de ausência, ou melhor, a ideia de semelhança expressa o fato de que “el rostro no está allí, está ausente y no aparece sino desde esa ausencia que es precisamente la semejanza”.²⁵⁶ Mas também, em todo caso, a semelhança exige uma condição inumana, ou seja, ausência de vida:

La semejanza no es un medio de imitar la vida, sino más bien de volverla inaccesible, de establecerla en un doble fijo que escapa a la vida. Las figuras vivientes, los hombres, no tienen semejanza. Hay que esperar la apariencia cadavérica, esa idealización por la muerte y esa eternización del fin, para que un ser capte esa belleza primordial que es su propia semejanza, esa verdad de él mismo en un reflejo.²⁵⁷

A conclusão de que a semelhança advém ou consiste em uma “aparência cadavérica”, afinidade pouco explorada por Nancy em sua teoria do retrato, mas central para entender Blanchot, encontrará na ficção de

²⁴⁹ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 46.

²⁵⁰ Idem, *Ibidem*.

²⁵¹ Idem, p. 50.

²⁵² Idem, p. 48.

²⁵³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, p. 6.

²⁵⁴ Idem, p. 14.

²⁵⁵ BLANCHOT, Maurice. “El museo, el arte y el tempo”. In: *La amistad*, p. 36.

²⁵⁶ Idem, *Ibidem*.

²⁵⁷ Idem, p. 36.

Machado uma variedade de registros e aparências informes, e às vezes fúnebres. Se não for suficiente a metáfora da autópsia, que marca *Dom Casmurro* desde as primeiras páginas e de modo tão determinante, e se não for suficiente ainda a formulação clássica de que “a lacuna é tudo”, então, quanto a esse aspecto, as memórias do “defunto autor” dão seu testemunho. Ao descrever a ficção de Blanchot a partir das figuras da falta de nome e de lugar, Foucault chama a nossa atenção para uma série de relatos dedicados “a esse olhar que que, no limiar oscilante da morte, vai buscar a presença desaparecida, tenta trazê-la de volta (...), mas dela conserva apenas o nada”.²⁵⁸ De certo modo, é a respeito disso que tratam as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: a procura pela aparência cadavérica, construída detidamente através do relato de uma *vida após a morte*; afinal Brás Cubas fez da própria vida uma espécie de sala de estar do cemitério, e é por isso que morre mais de uma vez durante a narrativa. Ou seja, ao morrer seguidas vezes, é como se o personagem fosse se tornando mais íntimo da “beleza primordial que es su propia semejanza”, tornando assim a própria biografia cada vez mais inacessível. Em outros dois romances de Machado, *Quincas Borba* e *Memorial de Aires*, os títulos anunciam, cada um à sua maneira, aparências também cadavéricas, já que ambos são escritos sob o pressuposto da morte: na advertência do *Memorial*, ao citar *Esau e Jacó*, ficamos sabendo que o narrador morreu no romance anterior; já Quincas Borba morre nos primeiros capítulos, e quem fica sendo protagonista, além de herdeiro, é Rubião – ou o próprio cachorro, que mantém o nome do primeiro dono. De resto, Silvío Romero não estava errado ao afirmar que Machado de Assis vestia “umas roupagens esquisitas de missionário fúnebre”.

Mas são as *Memórias Póstumas*, de fato, o romance em que a morte nos assombra de maneira mais insistente, desempenhando assim um papel de atribuição cadavérica à ficção. De fato, parece haver um gozo mórbido em narrar a morte a partir das mais diversas posições e estratégias discursivas. A primeira personagem a morrer é a mãe de Brás, que ficou só em ossos, pois os ossos “não emagrecem nunca”, e esta parece se tratar da única morte verdadeiramente sentida pelo personagem.²⁵⁹ Logo depois é a vez do pai, mas este se foi “sem a ciência dos médicos, nem o nosso amor, nem os cuidados, nem coisa nenhuma; tinha de morrer, morreu”, resume o narrador.²⁶⁰ Quando morrem dois primos e o tio cônego, Brás sequer dedica a eles um capítulo inteiro de suas memórias, se limitando a dizer as seguintes palavras: “leve-os ao cemitério, como quem leva dinheiro a um banco”, em uma incômoda associação entre a morte e o dinheiro.²⁶¹ No caso das amantes, prováveis e improváveis, quase todas morrem também. Uma de suas pretendentes, Eulália morre aos 19 anos por ocasião da primeira entrada da febre amarela no Brasil, merecendo um epitáfio simpático no Capítulo CXXV e também alguma tristeza de Brás, mas “sem lágrimas”, pois a tristeza vem acompanhada da conclusão de que “talvez não a amasse deveras”.²⁶² Marcela, a espanhola que lhe partiu o coração nas primeiras páginas, morre nas últimas, “feia, magra, decrepita”.²⁶³ A manca Eugênia, por sua vez, não chega a morrer, mas é como se morresse, afinal há certas situações na sua vida que são ainda piores do que a morte. De resto, além ainda da morte de d. Plácida, do milionário Viegas, do rival Lobo Neves e do improvável amigo Quincas Borba, que além de morrer fica também demente, morre o próprio Brás Cubas, naturalmente.

Mas voltemos aos retratos, essa outra forma de apreensão cadavérica da vida. É em *Dom Casmurro* que a associação entre o gênero retrato e a noção de semelhança acaba por formular uma espécie de teoria machadiana da imagem. De início, logo quando Bento diz que “se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”, lembrando mais uma vez este enunciado definitivo, é como se solicitasse uma teoria do retrato que, à sua maneira, interdita qualquer leitura que leve em consideração o expediente realista, mas não apenas isso. Se parece condizente pensar que *Dom Casmurro* é um autorretrato de Bento Santiago, sendo que tal leitura teria lugar desde o primeiro capítulo, quando o narrador discute sobre os alcances do signifiante “casmurro”, afinal todo retrato precisa de um nome, então devemos pensá-lo em termos de uma exposição que não tem lugar nem interior nem exterior, mas na própria abordagem, isto é, na mediação. Em suma, *Dom Casmurro* é um retrato apenas na medida em que expõe seu processo de construção, seus princípios de mediação com o leitor. Em nenhum outro romance de Machado a presença do retrato passa a ser tão determinante às consequências da narrativa. Primeiro porque o retrato, como tentarei mostrar, será o meio através do qual toda a narrativa converge e se organiza. Mas também pela sua recorrência: seja através de pinturas, gravuras, esboços mal realizados, principalmente fotografias e até mesmo através de rabiscos imprecisos no muro do quintal, o retrato foi de diferentes maneiras usado e tematizado neste romance que tem o acaso, isto é, a semelhança e também a coincidência, como um de seus motivos principais.

Antes de analisar os retratos, porém, vejamos dois ou três pressupostos de outro gênero, pressupostos com os quais Machado também trabalha, dessa vez um gênero literário: o romance, o *novel*. Em “Ficção”, a historiadora Catherine Gallagher analisa tal noção a partir da literatura inglesa do século XVIII, que é uma das

²⁵⁸ FOUCAULT, Michel. “O pensamento do exterior”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 235.

²⁵⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 657.

²⁶⁰ Idem, p. 675.

²⁶¹ Idem, p. 731.

²⁶² Idem, p. 738.

²⁶³ Idem, p. 757.

principais fontes machadianas. Partindo da constatação de que “nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ser ficção”, Gallagher passa a investigar a maneira como o romance, simultaneamente, “descobriu e ocultou a ficção”.²⁶⁴ A historiadora chega a algumas conclusões que, relidas em *Dom Casmurro*, ganham contornos particulares. A primeira delas diz respeito ao embate entre ficção e verossimilhança. Contrariando a suposição aceita de que o romance foi um gênero que “tendeu a mascarar a própria ficcionalidade com a verossimilhança e o realismo, insistindo sobre determinados tipos de referencialidade e apresentando frequentes pretensões de veracidade”, Gallagher defende que, na verdade, o romance “situou-se de modo ambivalente quanto ao próprio estatuto ficcional – fazendo dele seu fundamento ontológico e, ao mesmo tempo, impondo-lhe rígidos liames”. Isso porque, de acordo com a historiadora, os romancistas do período renunciaram às tentativas de “convencer os leitores de que suas histórias eram verdadeiras ou, de algum modo, diziam respeito a pessoas reais”, diferente dos gêneros anteriores; mas ao mesmo tempo aprisionaram o “estatuto imaginário das personagens (...) nos limites do crível”.

A ficção nasceu então no momento em que “os leitores desenvolveram a capacidade de distingui-la tanto da realidade como – sobretudo – da mentira”.²⁶⁵ Nasce, portanto, de uma dupla exigência: trata-se de histórias críveis, mas que não fossem tomadas por verdadeiras. Por um lado, é diferente da fábula; por outro, dos “livros de escândalo que apinhavam a cena literária” nos primeiros anos daquele século.²⁶⁶ De onde surge o paradoxo: o romance abre, pouco a pouco, o espaço conceitual da própria invenção enquanto parece restringir-lhe a prática. Por isso a discussão gira em torno principalmente de novos critérios de não-referencialidade: “Os novos escritores distinguiam-se dos panfletários porque insistiam no fato de que o referente do texto não deveria ser um indivíduo extratextual determinado, mas uma generalização, uma ‘espécie’”.²⁶⁷ Uma das consequências disso é que aos poucos a plausibilidade vai se tornando indício de ficção, pois antes se considerava que uma história plausível não podia ter sido inventada. Gallagher diz que o fenômeno poderia ser explicado, em parte, pelo aparecimento gradual de leitores burgueses, que “preferiam a plausibilidade à fantasia, o familiar ao exótico”.²⁶⁸ Segundo a sua hipótese, o romance se aproveitaria de novos padrões de subjetividade cujo princípio passou a ser a ideia de *confiança*.²⁶⁹

Ora, a descrição que Bento faz de Capitu (isto é, de seu suposto adultério) está permeada por uma tentativa justamente de *naturalizar a semelhança, ou seja, torná-la verossimilhança*. Dizendo de outro modo, Bento procura modos de se convencer da legitimidade do próprio ciúme, o que não significa, pelo menos não exatamente, que minta para si. Paradoxalmente, na medida em que a tentativa vai dando variadas provas de seu fracasso, como se fosse uma espécie de vingança da própria estrutura artificiosa do ciúme (que só pode ter provas da infidelidade, mas jamais da fidelidade), enfim, dessa maneira *o conflito entre verossímil e ficcional* vai ganhando contrastes, portanto vai mostrando seus próprios artificios. Em termos narrativos, o discurso do ciumento mimetiza tal rivalidade com rara perfeição. E talvez seja preciso enfatizar que não deve haver qualquer relação de hierarquia entre as duas noções, como se poderia supor: as memórias de Bento são a própria encarnação do contraste, que acompanhamos em detalhes, e em ato. No caso de Machado, diferente do quadro histórico analisado por Gallagher, o conflito aparece como assunto do próprio enredo, ou seja, pelo fato de Bento Santiago ser o narrador (e principalmente o autor suposto) de *Dom Casmurro*, a construção dos artificios de uma “mimese contraditória” passa inteiramente por suas decisões e interesses. De resto, ao comentar sobre a briga entre o cão e o gato no autorretrato de Johannes Grump, Nancy dá outros nomes ao mesmo conflito: “En pintura, la oposición entre la conformidad representativa [verossimilhança] y la semejanza [ficcionalidade] es siempre apasionada”.²⁷⁰

²⁶⁴ GALLAGHER, Catherine. “Ficção”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*, p. 629-630.

²⁶⁵ Idem, p. 630-631.

²⁶⁶ Idem, p. 633.

²⁶⁷ Idem, p. 636.

²⁶⁸ Idem, p. 640.

²⁶⁹ Por ser uma das estratégias de Gallagher mostrar o romance como história da cultura, a autora reflete sobre uma série de práticas burguesas que se fundamentam também através do pressuposto da confiança: “O novel promove uma atitude de credulidade irônica que se torna possível graças a uma incredulidade otimista: o leitor, dissuadido de crer na verdade literal de uma representação, admira-lhe a verossimilhança, simulando crer o suficiente para entrar no jogo narrativo. Essa flexibilidade mental foi uma condição essencial para a formação da subjetividade moderna. Facilitou, por exemplo, a formação da família moderna baseada em sentimentos. A partir do século XVIII os jovens em idade de casar começaram a dispor de maior liberdade de escolha, com a perspectiva de um afeto genuíno entre os cônjuges, que implicava uma certa forma de ‘conjectura afetiva’. As mulheres, em particular, deviam ser aptas a imaginar, sem se comprometerem e antes mesmo de receberem uma proposta de casamento, como seria amar um determinado homem. E o que valia para o amor valia também para o comércio. Mercadores e seguradores tinham necessidade de calcular os riscos, os investidores davam a própria confiança em troca de garantias mínimas, convictos de que um risco maior importaria em maior lucro; e, de modo mais geral, nenhuma empresa poderia prosperar sem um certo grau de imaginação. A própria capacidade de suspender as exigências de verdade literal ajudou as pessoas comuns a aceitarem o papel-moeda (...)” (Idem, p. 641).

²⁷⁰ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 44.

Há um trecho do romance que, confirmando a hipótese de que Bento explicita e confessa através da enunciação alguns dos não-ditos de suas memórias, criando um movimento instável e às vezes contraditório na narrativa, o próprio personagem afirma, no capítulo intitulado “Aceito a teoria”: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, *que é muita vez toda a verdade*, mas porque a minha vida se casa bem à definição”.²⁷¹ Ora, antes de qualquer coisa, é como se Bento solicitasse ao leitor que seguisse seu exemplo e também acreditasse na teoria do adultério, isto é, da semelhança, afinal a semelhança, se não é sempre a verdade, é quase sempre, isso na perspectiva do narrador. O chamado ao “leitor amigo”, por sua vez, não nos parece nada ingênuo. “Aceito a teoria”, diz Bento, como se sorrateiramente nos desse a ideia: “Aceite também a minha, leitor amigo”. Resumidamente, a teoria de Marcolini, que era um tenor que “já não tinha voz, mas teimava em dizer que tinha”, consiste na ideia de que “A vida é uma ópera e uma grande ópera”, mas composta por Satanás que, expulso do conservatório do céu, ganha o consentimento de Deus para executar sua peça, mas “fora do céu”. Então Deus “criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos”.²⁷² A descrição que Bento faz da ópera, que não deixa de ser um pouco confusa, tem insinuações como estas, que nos fazem pensar que o narrador está falando do próprio livro, afinal “(...) há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda”, e ainda, sugerindo uma diferença entre maestro e poeta, que seriam dois modos de conceber o discurso:

Os amigos do maestro querem que dificilmente se possa achar obra tão bem-acabada. Um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que estas sejam preenchidas ou explicadas, e aquelas desapareçam inteiramente, não se negando o maestro a emendar a obra onde achar que não responde de todo ao pensamento sublime do poeta. Já não dizem o mesmo os amigos deste. Joram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama.²⁷³

Vejamos o que acontece na primeira cena de ciúme de Bentinho, mais nosso maestro do que nosso poeta, que se passa no capítulo LXII, “Uma ponta de Iago”, referência explícita à peça de Shakespeare que trata de ciúme e traição, peça que Bento assistirá (“por acaso...”) quase cem capítulos depois. Ainda no seminário, ao receber uma visita de José Dias, Bento pergunta sobre Capitu, e o outro responde que ela tem “andado alegre, como sempre; é uma tontinha”, e conclui: “Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança que case com ela...”. Imediatamente dispara o coração de Bento, seu rosto empalidece, sente um frio pelo corpo todo, enfim, manifestações do ciúme, mas nas duas linhas seguintes, na tranquilidade de seu escritório, reflete o seguinte: “Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam, ajustando-se”.²⁷⁴ É sintomática a maneira como Bento define o discurso: ajuste entre partes extremas, *adequação*. A crer que, em retrospectiva, através do filtro da memória, o personagem não padece mais da “emoção do primeiro amor”, então seria possível, segundo as ideias de Bento, chegar à “exata verdade”. Como no retrato de Johannes Grump, todo o capítulo revive, se lido com cuidado, a “oposição apaixonada” entre conformidade e semelhança, temperança e descontrole. Em outras palavras, Bento chama de “exata verdade” o que Nancy caracteriza como “conformidade representativa” e Gallagher, por sua vez, como plausibilidade, com a óbvia diferença de que o personagem de Machado ignora (ou finge ignorar) o aspecto ficcional de suas memórias – este aspecto que supõe o erro e que podemos chamar, aceitando a definição de Nancy, também de retrato.

Por outro lado, juntando as partes do romance, na verdade apenas para mostrar que faltam inúmeras peças neste quebra-cabeças, há um movimento dentro da narrativa que desfaz – tomando de empréstimo mais uma vez uma expressão de Michel Foucault – a “velha trama da interioridade”. Em seu “Pensamento do exterior”, também Foucault se pergunta sobre o conceito de “ficção”, que para o crítico deve ser pensado de modo oposto ao de “reflexão”, e a seguir defende a “necessidade de transformar a linguagem reflexiva” – linguagem que pautou grande parte da crítica machadiana. Relendo a obra de Blanchot, Foucault sugere que as suas ficções, mais do que emitir imagens, são na verdade “a transformação, o deslocamento, o intermediário neutro, o interstício das imagens”, ou seja, e isso nos parece uma boa definição também da escrita de *Dom Casmurro*, o “fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde não estamos”. O resultado dessa fórmula consiste

²⁷¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 941. (Os grifos são meus)

²⁷² Idem, p. 939.

²⁷³ Idem, p. 940.

²⁷⁴ Idem. V. I: Romance, p. 998. No capítulo “Um meio-termo”, o narrador escreve algo parecido: “Há nisto alguma exageração; mas é bom ser enfático, uma ou outra vez, para compensar este escrúpulo de exatidão que me aflige” (Idem, p. 984).

em um discurso que, indecível, aparece “sem conclusão e sem imagem, sem verdade nem teatro, sem prova, sem máscara, sem afirmação, livre de qualquer centro, apátrida (...)”, que certamente não é o discurso de Bento, e sim o de *Dom Casmurro*, quer dizer, o discurso da própria ficção.²⁷⁵

Mas o discurso de Bento é também aquele que, à sua maneira, retém as situações em seu estado mais disfarçado, em um lugar ele próprio lacunar, em um espaço que se duplica, mas se duplica ao infinito, pois sabe da impossibilidade de se espelhar, enfim, rumina em torno de sua própria imobilidade, do tédio e da monotonia que domina a velhice do personagem, e finalmente se isola. Para Foucault, o pensamento do exterior será íntimo não da “reflexão”, da “reconciliação” ou da “verdade se iluminando”, mas será semelhante ao “esquecimento”, à “contestação que apaga”, ao “repisamento” e à “erosão infinita”.²⁷⁶ Embora Bento se isole para lembrar, “reconstituir os tempos idos”, e supostamente “restaurar na velhice a adolescência”, sua narrativa é *lacunar*, conservando apenas os *hábitos externos*, quer dizer, como em Blanchot, tal discurso possui a afinidade do esquecimento. Se Foucault, em mais de um momento, recorre à figura do esquecimento para explicar a ficção de Blanchot, tal figura, em *Dom Casmurro*, se impõe em diversos momentos da narrativa, tornando-se assim um dos meios pelos quais a noção de verossimilhança deve ser relativizada, afinal, no romance, “a distância e a proximidade se reaproximam uma da outra e se distanciam perpetuamente”.²⁷⁷

No capítulo LIX, “Convivas de boa memória”, poucas páginas antes da primeira cena de ciúme, Bento confessa por exemplo que sua memória não é boa: “Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias”.²⁷⁸ Como se pode notar, além dos nomes, Bento não guardava também as caras, embora elas sejam o argumento principal dos seus ciúmes, mas deixemos o personagem seguir sua narração: “Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão”.²⁷⁹ Quer dizer, Bento não lembra a cor da calça que vestiu no dia anterior, mas supostamente não esqueceu, por exemplo, “algumas lágrimas poucas e caladas” que saltaram dos olhos de Capitu no momento em que olhou o cadáver de Escobar, “tão fixa, tão apaixonadamente fixa”, segundo a descrição do narrador no capítulo “Olhos de ressaca”, referente ao enterro do amigo.²⁸⁰ Por sua vez, o capítulo sobre a memória do personagem termina ainda com uma conclusão lacunar e sugestiva que faz referência ao próprio livro: “É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas”.²⁸¹ Ao refletir sobre evocação, Nancy explica que a relação do retrato é com a “evocação do imemorable”, algo, de resto, tão presente em *Dom Casmurro*: “El retrato, menos que evocación de una identidad (memorable), es evocación de una intimidad (imemorable). La identidad puede estar en el pasado, la intimidad no está más que en el presente”.²⁸² Enfim, se *Dom Casmurro* pode ser imaginado como um autorretrato de seu narrador, não se trata de qualquer modelo de retrato.

Em interessante artigo sobre as noções de “simulacro e alegoria” principalmente em *Dom Casmurro*, João Adolfo Hansen lembra que, se Bento não é “um morto que escreve, caso de Brás Cubas”, fazendo “desse arbitrário da direção narrativa um de seus eixos principais”, por outro lado é justamente um “vivo desmemoriado que lembra”, posição discursiva não menos controversa.²⁸³ A direção arbitrária da narrativa, no caso, seria a grande responsável pela “desnaturalização dos modos habituais de ler”, segundo os termos do próprio crítico, pois age diretamente sobre a noção de verossimilhança. De início, seria a partir das confissões e demonstrações da sua falta de memória que Bento acusaria um “meio alegórico” para a construção do romance como esvaziamento da representação. De fato, tendo como ponto de partida as reflexões de Abel Barros Baptista, especialmente em torno do conceito de “autor suposto”, Hansen procura mostrar a maneira como a literatura de Machado de Assis, especialmente os dois romances em questão, “dissolve o princípio de causalidade, ou seja, da verossimilhança”, na medida em que, simultaneamente, sugere e “destrói as semelhanças previsíveis”.²⁸⁴

²⁷⁵ FOUCAULT, Michel. “O pensamento do exterior”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 224.

²⁷⁶ Idem, p. 225.

²⁷⁷ Idem, p. 226.

²⁷⁸ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 994.

²⁷⁹ Idem, p. 994.

²⁸⁰ Idem, p. 1054. Em outro momento, em uma cena que também envolve lágrimas, Bento reconhece que não lembra com precisão se Capitu “chorou deveras, ou se somente enxugou os olhos” (Idem, p. 978).

²⁸¹ Idem, p. 995.

²⁸² NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 62.

²⁸³ HANSEN, João Adolfo. “Dom Casmurro: simulacro & alegoria”. In: *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*, p. 151.

²⁸⁴ HANSEN, João Adolfo. “Dom Casmurro: simulacro & alegoria”. In: *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*, p. 153-154. Além da obra de Abel Barros Baptista ser o ponto de partida para a análise de Hansen, também o ensaio inaugural de Silvano Santiago, “Retórica da Verossimilhança”, serve como uma espécie de sustentação, pois discute a noção de semelhança em Machado de Assis desde o primeiro romance do autor, *Ressurreição*, sobretudo na cena em que Félix recebe a carta de um anônimo, que talvez por isso não merecesse crédito, mas para ele, conforme Santiago, “contava

Hansen, nesse sentido, ao concluir que “a demonstração do artifício também estará indicando que nada há de substancial por trás da escrita do autor suposto”, faz uma leitura que abandona, sobretudo, o expediente ideológico. “Machado encena em sua ficção os próprios condicionamentos históricos de sua prática marcando-a com a dissolução de toda positividade ideológica, inclusive da ideologia da literatura como representação, que com ele se torna alegórica e indeterminada”, escreve o crítico.²⁸⁵ Assim, a única intenção de Machado seria aquela responsável por “produzir indeterminação”. Ou seja, trata-se de uma literatura que privilegia o artifício, e é dessa maneira que “recusa a adequação do texto a qualquer unidade modelar ou semelhança exterior”, diferente aliás do discurso de Bento, que é todo legitimado através das relações arbitrárias tão frequentes.²⁸⁶ Em uma fórmula, a literatura machadiana faz “o trabalho do vazio”, afinal a “lacuna é tudo” etc.²⁸⁷ Nasce daí o caráter polêmico da obra de Machado, que não pode ser confundido com polêmica ideológica, pois sua força faz o esforço incessante de relativizar estabilidades e, por consequência, dissolver a unidade naturalista de todos os discursos, enfim, dissolver a concepção de literatura como figuração orgânica, realista e documental, para dizer o mínimo.

O Machado de João Adolfo Hansen seria também realista, como o de Gledson e o de Schwarz, mas por outros motivos, a saber: “na enunciação e como enunciação que dramatiza forças contemporâneas sem determiná-las de modo unívoco”. Em outras palavras, Machado seria realista por uma série de negativas, ou seja, não porque “a obra faça uma transposição direta da ‘cor local’ ou análises psicológicas que são reflexos complexos da vida empírica, como propõem sociólogos”, mas também “não só porque sua escrita é polifônica ou ‘dialogica’, como afirmam carnavalescos. Ou porque não deforma, escrita que é numa sintaxe magnificamente ática, como prescreverem gramáticos”.²⁸⁸ As forças do romance arrastadas no processo mesmo de enunciação, por sua vez, seriam várias, como “o acaso das semelhanças, a cegueira do desejo, a inércia da instituição familiar, o arrivismo do interesse comercial e econômico”, entre outras. Mas o que importa, na análise de Hansen, ou seja, o que se deve afirmar é que Machado é “efetivamente inverossímil”, na medida em que, voltando ao caso particular de *Dom Casmurro*, o livro relativiza do início ao fim a própria retórica da verossimilhança, dramatizando seus equívocos, fazendo deles o movimento da narrativa.

Assim, ao propor uma espécie de “mimese contraditória”, para lembrar a expressão de Nancy, uma das estratégias mais usadas por Machado consiste em explicitar ao leitor o próprio caráter artificial e protético da ficção: “Só quando é flagrantemente inverossímil o leitor percebe o artifício da ficção, podendo pensar, quando pensa, ou que o escritor é incompetente, não conhecendo as regras da sua arte e escrevendo mal, ou que a inverossimilhança é tão óbvia que deve ser proposital, tendo um sentido que ainda deve ser achado ou, ainda, que irá permanecer indeterminado”.²⁸⁹ De outra maneira, a mimese é dissolvida também através de sua própria hiperdeterminação, por meio de referências contínuas a seu mecanismo de funcionamento. Quer dizer, ao discutir a técnica, seja dos gêneros de discurso, da história da estética ou do próprio livro, Machado evidencia o artifício aplicado. Ora, não é outro o lugar teórico da discussão em torno dos retratos em *Dom Casmurro*, e por isso chama a atenção que Hansen, em nenhum momento, faça qualquer referência a isso, já que retratos se proliferam no romance, como veremos a seguir. Por um lado, os impasses em torno da verossimilhança no romance giram em torno do ciúme de Bento, que encontra seu principal fundamento na semelhança entre Ezequiel e Escobar, sobretudo entre o retrato deste e as maneiras daquele; por outro, é através do contraste entre discursos e imagens, embora agindo por dentro dos pressupostos da verossimilhança, já que o próprio Bento acredita que ela “é muita vez toda a verdade”, que uma teoria do retrato é solicitada e, desse jeito, enunciada pelo próprio romance. Quando Hansen afirma que “o romance propõe simulacros para desmontá-los na equivalência geral das significações”, podemos substituir “simulacros” por “estereótipos” e teremos, no processo de desmontagem, uma teoria possível.²⁹⁰

Por fim, lembremos a segunda cena de ciúme de Bentinho, que aliás vem da primeira, como um processo *en abyme*, e na verdade é dessa forma que segue até as últimas páginas do romance. No capítulo LXXIII, “O contra-regra”, ao passar um cavaleiro pela rua, voltar a cabeça para trás e olhar em direção à Capitu, que teria correspondido o aceno, Bento é mordido pelo “segundo dente de ciúme”.²⁹¹ No capítulo seguinte, lembra do que

mais a *verossimilhança* da situação criada pela carta do que a *verdade* proporcionada pelo exame detido dos fatos” (SANTIAGO, Silvano. “Retórica da verossimilhança”. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000, p. 32). Para o crítico, o drama de Félix é agravado em *Dom Casmurro* na medida em que o narrador onisciente é suprimido. Além disso, há outra diferença fundamental, que é a profissão do protagonista: Bento é advogado, alguém ligado à arte de escrever e persuadir, assim como ex-seminarista, portanto ligado também aos problemas morais; sendo assim, os acontecimentos podem melhor se encaixar e ser “explicados pelo verossímil” (Idem, p. 33).

²⁸⁵ HANSEN, João Adolfo. “Dom Casmurro: simulacro & alegoria”. In: *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*, p. 171.

²⁸⁶ Idem, p. 155.

²⁸⁷ Idem, p. 164.

²⁸⁸ Idem, p. 159.

²⁸⁹ Idem, p. 150-151.

²⁹⁰ Idem, p. 164.

²⁹¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1009.

José Dias disse no seminário: “Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança que case com ela...”. “Era certamente alusão ao cavaleiro”, conclui Bento, que revela logo depois, apesar de uma certeza inicial, a insistência da dúvida: “A vontade que tive foi pegar José Dias pela gola, levá-lo ao corredor e perguntar-lhe se falara de verdade ou por hipótese (...)”.²⁹² Enfim, o que parece estar em jogo nestas cenas de ciúme, e principalmente na conexão (ou na falta de conexão) entre elas, é que a narrativa fica na indecisão entre “a verdade e a hipótese”, para falar nos termos do próprio Bento. O discurso do ciumento, afinal, procede justamente dessa maneira, dando sentido pleno às coincidências. Naturalmente não é importante, a partir disso, concluir se o “peralta” do primeiro ciúme era ou não o “cavaleiro” do segundo, e sim mostrar a partir de quais conflitos e impasses o discurso de Bento se refaz. De resto, no capítulo seguinte Bentinho entra em desespero; depois demonstra apenas abatimento; no outro, Capitu se explica; e finalmente o narrador anota, em tom de resignação: “(...) nem tudo é claro na vida ou nos livros”.²⁹³ Ao menos nesse caso, o personagem deve ter razão.

3.3 Primeiros retratos

Em interessante ensaio sobre a tematização do olhar na pintura do século XIX, o crítico Victor Stoichita analisa uma série de imagens cujos procedimentos, por um lado, consistem em sua obliteração e veladura; por outro, no esboço e na mancha. Ou seja, Stoichita sugere certa tensão entre uma espécie de promessa da imagem e sua ausência no espaço pictórico. Em *Trem*, por exemplo, a famosa pintura de Manet, seu assunto seria não exatamente a passagem do trem, mas a fumaça que lhe impede de ser visto pela garota atrás das grades. Já no autorretrato do mesmo artista, o crítico nota que a imagem aparece invertida, como se fosse vista em um espelho: “El hecho de que Manet se represente no tanto ‘como es’ sino ‘como quiere mostrarse’ lo revela la propia pintura”, escreve.²⁹⁴ Quer dizer, Manet nos posiciona não exatamente diante de sua imagem, mas diante da imagem refletida no espelho, problematizando o próprio ato da autorrepresentação, e acusando então o caráter artificial de sua imagem. O crítico ainda enfatiza o caráter de esboço que define a pintura de Manet; neste caso, a mão do pintor torna-se um “caos de materia pictórica”. E observa: “Parece que el pintor, al llegar al extremo de su mano en movimiento, hubiera sucumbido frente a la tarea de autorrepresentarla en su actividad”.²⁹⁵ Enfim, o tema da imagem coincide com sua própria realização. Desta maneira, a imagem também se volta sobre si mesma.

O primeiro retrato que aparece em *Dom Casmurro*, quando Bento apresenta sua mãe, no capítulo “D. Glória”, é descrito justamente como uma pintura “que escureceu muito, mas ainda dá ideia de ambos”, pois o “encardido do tempo” não foi capaz de tirar “a primeira expressão” de ambos.²⁹⁶ Ou seja, nem tudo é claro na vida, nos livros e também nas imagens. Por um lado, o narrador está falando da própria memória e de seu caráter sombrio, como parece evidente; por outro, uma teoria do retrato começa a ser delineada – e com ela devemos ler o próprio livro que temos em mãos. Na sequência da cena, Bento diz também que os olhos redondos do pai (olhos que conhecia apenas da pintura) o assombravam durante a infância, como se o pai, afinal, ou como se o seu retrato, fosse uma espécie de fantasma: “(...) o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno”. A relação com a assombração não é casual: o pai é o primeiro personagem do livro que sobrevive através da própria imagem, mas haverá outros. Daí Bento dizer depois que as imagens de seus pais “valem por originais”, pois os originais estão, de fato, perdidos. De qualquer modo, o que o retrato faz é uma espécie de evocação, para usar outra vez a expressão de Nancy. Simultaneamente, portanto, o retrato se *assemelha, evoca e olha*.

Voltemos à pintura dos pais de Bento. Supostamente trata-se de uma pintura comum: registro bastante tradicional, talvez meio medíocre etc. Para Bento, no entanto, o que importa é que o retrato consegue dar a impressão de uma grande felicidade conjugal, sendo assim uma espécie de *negativo* da própria situação do personagem, que viu seu casamento fracassar: “O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade”.²⁹⁷ A cena é toda idealizada por Bento, que inclusive imagina um diálogo a partir dela: “O [retrato] de minha mãe, estendendo uma flor ao marido, parece dizer: ‘Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!’ O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: ‘Vejam como esta moça me quer...’”. E Bento depois ainda define o retrato da seguinte maneira: “São como fotografias instantâneas da felicidade!”, ou seja, uma definição que leva em conta a reprodução fotográfica e a invenção da técnica industrial. Enfim, o retrato é responsável por fixar uma ideia específica de felicidade, fazendo aliás de uma imagem velha e apagada o único testemunho de um matrimônio pleno, realizado. A cena não deixa de ser uma das muitas induções ao engano que são exploradas de maneiras variadas durante o romance. Mas o adendo também é feito: “Se padeceram moléstias, não sei, como não sei se tiveram desgostos; era criança...” E

²⁹² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1010.

²⁹³ Idem, p. 1011.

²⁹⁴ STOICHITA, Victor. *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*, p. 58.

²⁹⁵ Idem, p. 60.

²⁹⁶ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 938.

²⁹⁷ Idem, p. 938.

muitas cenas depois, mesmo Escobar, em sua primeira visita à família de Bentinho, também idealiza a pintura, dessa vez atribuindo pureza ao coração do pai: “Gostou muito do retrato do meu pai; depois de alguns instantes de contemplação, virou-se e disse-me: – Vê-se que era um coração puro!”.²⁹⁸ É como se o retrato fosse, nesse caso, o próprio espelho da alma, hipótese que o romance, no decorrer da narrativa, faz as vezes de negar.

O capítulo “D. Glória” segue a outros dois que exploram outra leitura possível do retrato, quer dizer, que se constroem a partir de uma série de descrições dos personagens, como é o caso de “O agregado” e “Tio Cosme”. Dos três retratos, José Dias é o único que não leva o nome próprio no título, já que se encontra lá a sua função no seio da família, sendo que algo semelhante acontecerá depois com o capítulo referente ao retrato de Escobar, que tem como título “Um seminarista”. O procedimento, de fato, será recorrente durante todo o livro, que terá ainda pelo menos outros dois capítulos dedicados aos personagens principais: “Capitu” e “Prima Justina”.²⁹⁹ Mas por que, afinal, estes capítulos devem ser lidos como retratos? O título de outro conto de Machado de Assis oferece uma boa pista: “D. Benedita”, presente no volume *Papéis avulsos*, tem como subtítulo justamente “Um retrato”. A meu ver, a questão se resume ao seguinte: são nestes capítulos que, na maioria das vezes, os personagens são apresentados como se posassem, formando uma espécie de pequena galeria de imagens. E a pose acontece através de duas maneiras: primeiro a descrição da fisionomia; e depois da vestimenta. No final das contas, em menor ou maior grau, muitas vezes Bento passa a impressão de não conhecer profundamente seus personagens, como se falasse deles a partir de imagens, de apreensões rápidas, fazendo da própria narrativa uma espécie de salão de poses. De resto, não é outra coisa o que acontece no caso de seu pai, que só existe no romance porque temos dele uma imagem desgastada.³⁰⁰

Vejam alguns casos. Através das memórias de Bento, ficamos sabendo que José Dias “ria largo, se era preciso, de um grande riso sem vontade, mas comunicativo, a tal ponto as bochechas, os dentes, os olhos, toda a cara, toda a pessoa, todo o mundo pareciam rir nele”. Também as suas roupas, que “duravam muito”, são descritas em dois momentos. Primeiro, neste mesmo capítulo, Bento destaca que seu traje estava sempre “escovado e liso, cerzido, abotoado, de uma elegância pobre e modesta”. No capítulo anterior, “Um dever amaríssimo!”, suplementar ao anterior, temos ainda outras informações a respeito de suas vestes: “(...) vi-o passar com as suas calças brancas engomadas, presilhas, rodaque e gravata de mola. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas”. Sabemos ainda que a gravata de cetim preto, com um aro de aço por dentro, que imobilizava seu pescoço, “era então moda”, fazendo do romance também, à sua maneira, uma crônica de costumes. Mesmo em sua simplicidade “pobre e modesta”, é como se José Dias estivesse pronto para fotografar seu retrato em qualquer estúdio nas redondezas, pois mesmo a “veste caseira e leve parecia nele uma casaca de cerimônia”. Depois, Bento descreve seu rosto como “magro, chupado, com um princípio de calva”, e finaliza, de um jeito impreciso, concluindo que o agregado “teria os seus cinquenta e cinco anos”.³⁰¹

O retrato de Tio Cosme não é minucioso como o anterior, pois dele só ficamos sabendo que “era gordo e pesado, tinha a respiração curta e os olhos dorminhocos”.³⁰² mas o retrato da mãe volta a ter interesse, além do mais porque são dois retratos: um antes da morte do marido, e outro depois. Primeiro a mãe é descrita como se vivesse em um luto sem fim, embora fosse “ainda bonita e moça”, pois estava sempre “metida em um eterno vestido escuro, sem adornos, um xale preto, dobrado em triângulo e abrochado ao peito por um camafeu”. Só uma vez ou outra “trazia touca branca de folhos” e os cabelos, “em bandós, eram apanhados sobre a nuca por um velho pente de tartaruga”.³⁰³ No entanto, ao descrever a mãe na pintura já mencionada, ao lado do marido, ou seja, ao descrever o retrato do retrato, através da própria forma da reproduzibilidade, o narrador resume que “era linda”,

²⁹⁸ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1007.

²⁹⁹ Nesse aspecto, o paradigma fotográfico de *Dom Casmurro* é o “álbum de família”, prática que, como se verá no terceiro capítulo, torna-se popular no fim do século XIX, com a miniaturização do retrato fotográfico, momento exato em que o romance está sendo escrito. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o paradigma é distinto: trata-se do “retrato de defuntos”, outra prática que, como veremos, se confunde com os primeiros anos da história da fotografia.

³⁰⁰ Catherine Gallagher argumenta que os romances em primeira pessoa revelam por eles próprios a sua natureza ficcional, principalmente por “meio de técnicas utilizadas para indicar a diferença entre o narrador e o autor implícito, resultado do que Dorrit Cohn define como ‘a dúplici origem vocal da ficção’. Nesse caso, o narrador mantém a ilusão de opacidade das personagens, tornando-as veículos essenciais à articulação da incerteza epistemológica típica do modernismo.” (GALLAGHER, Catherine. “Ficção”, p. 653). Trocando em miúdos, o narrador nunca chega a conhecer profundamente seus personagens: O narrador de Proust não chega a conhecer Albertine; Marlow nunca poderá compreender Kurtz; e Bento... As consequências desta pretensa superficialidade podem ser variadas, como a origem de “uma afecção emotiva melancólica, reforçada pelo contraste entre a insistente exibição da subjetividade do narrador e o caráter obscuro e impenetrável da personagem” (Idem, *Ibidem*). No caso de *Dom Casmurro*, a principal consequência consiste na construção de um discurso artificioso. Tal argumento nos leva ainda a questionar a leitura largamente aceita de que Machado de Assis era um analista profundo de perfis psicológicos.

³⁰¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 934-936.

³⁰² Idem, p. 936.

³⁰³ Idem, p. 937-938.

“contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos”.³⁰⁴ A justaposição entre os dois retratos, e nesse sentido a visível diferença entre ambos, será uma espécie de estratégia explorada durante todo romance, sobretudo no desfecho, sendo ela determinante para os rumos da narrativa. Ademais, é a justaposição que mostra que cada retrato é sempre um retrato diferente, *semelhante*, fazendo da imagem uma aparição provisória, fantasmática, sempre relativizada por outra aparição, sem fundamento ou, para falar com Hansen, “sem substância”. O contraste fica sendo não entre aparência e essência, mas entre diferentes regimes de aparência, conforme os retratos de D. Glória parecem explicitar, ou melhor, não exatamente os retratos, mas a abordagem e finalmente a relação entre eles. Mais uma vez o importante, e que dará contornos particulares à narrativa, será a ideia de mediação.

O retrato de Capitu a princípio segue a mesma orientação, mas vai sendo moldado durante o romance, tornando-se cada vez mais complexo, e inapreensível: enfatiza certos traços, relativiza outros, apaga os restantes. Seu retrato, na verdade, é uma espécie de soma entre vários retratos, ora sugerindo estereótipos, ora enigmas, ora semelhanças e contrastes em relação a outros. Na primeira aparição de Capitu, os traços “daquela criatura de catorze anos” são observados da maneira mais pormenorizada possível, uma descrição realista segundo a perspectiva de Gledson, reafirmando o estilo miniatura de Machado. Bento começa descrevendo seu corpo: “alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado”; depois passa para os cabelos: “Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas”; além do restante do rosto: “Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo”; e finalmente as mãos: “As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem água de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula”. Depois, tanto o vestido “meio desbotado” quanto os “sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesmo dera alguns pontos”, parecem indicar, sobretudo, que Capitu pertence a outra classe social.

Os olhos de Capitu, verdadeira obsessão de Bento, são um capítulo à parte. Além da interpretação célebre feita por José Dias de que Capitu teria olhos de “cigana oblíqua e dissimulada” – descrição em larga medida aceita com naturalidade por grande parte da crítica machadiana, afinal Gledson chega a afirmar que o agregado pode ser um informante mais confiável do que Bento –, o narrador também descreve repetidas vezes a personagem com o olhar desviado para o chão, lembrando o retrato de Baudelaire feito por Courbet, e comentado por Benjamin, como veremos. Tal imagem aparece pela primeira vez imediatamente após seu primeiro retrato, quando Capitu escreve o próprio nome no muro ao lado do nome de Bento, mas é flagrada (pelo menos é nisso que o narrador acredita) e então desvia o olhar: “Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro”.³⁰⁵ A personagem vem a repetir o mesmo gesto, segundo a descrição de Bento, na cena do primeiro beijo entre os dois, no capítulo “O penteado”: “Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão”.³⁰⁶ As duas últimas ocorrências da imagem aparecem em sequência, ainda na metade do romance. Abatida por conta da provável ida de Bento ao seminário, a personagem reage com o mesmo gesto: “Caímos no canapé, e ficamos a olhar para o ar. Minto; ela olhava para o chão. (...) Quando tornei a olhar para Capitu, vi que não se mexia, e fiquei com tal medo que a sacudi brandamente”. Finalmente, depois de chegar a alguma conclusão, Capitu “levantou o olhar, sem levantar os olhos”.³⁰⁷ Enfim, é como se a personagem resistisse à ideia de se tornar reconhecível, transparente: “No se trata, pues, de reproducir lo reconocible, y tampoco se trata de dar la apariencia fenoménica de algo que permanecería en el fondo (...)”, escreve Nancy, como se comentasse o romance.³⁰⁸ Diferente do retrato do pai de Bento, os olhos de Capitu já não são mais o espelho da alma.

E trata-se também, por outro lado, de um distanciamento: “El retrato está hecho para guardar la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte”.³⁰⁹ Dessa maneira a exposição do sujeito deve consistir na invenção de um “ausentamiento infinito, medida absoluta del retorno en sí o de la llegada a sí (al otro)”.³¹⁰ Diferente de outros personagens e outras descrições, quando os elementos da representação se dispõem a partir de traços característicos e certos estereótipos, digamos que em Capitu a semelhança mobiliza todos os traços para levá-los em direção à ausência. O primeiro retrato da personagem imediatamente dá lugar a uma série de

³⁰⁴ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 938.

³⁰⁵ Idem, p. 943-945.

³⁰⁶ Idem, p. 967.

³⁰⁷ Idem, p. 978-979.

³⁰⁸ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 51.

³⁰⁹ Idem, p. 53. O próprio Bento, no capítulo que fala das “imitações de Ezequiel”, sugere uma imagem bastante semelhante a de Nancy, que é assunto recorrente em seu ensaio: a ausência ou a desaparecimento do modelo. “A resposta de Capitu foi um riso doce de escárnio, um desses risos que não se descrevem, e apenas se pintarão; depois estirou os braços e atirou-mos sobre os ombros, tão cheio de graça que pareciam (velha imagem!) um colar de flores. Eu fiz o mesmo aos meus, e senti não haver ali um escultor que nos transferisse a atitude a um pedaço de mármore. Só brilharia o artista, é certo. *Quando uma pessoa ou um grupo saem bem, ninguém quer saber do modelo, mas da obra, e a obra é que fica*. Não importa; não saberíamos que éramos nós” (MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”, p. 1045). (Os grifos são meus)

³¹⁰ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 56.

exposições ambíguas, gestuais e silenciosas, “abierta[s] sobre el silencio de la propia presencia ausente”.³¹¹ De outra maneira, pode-se imaginar que aos poucos Capitu vai perdendo os traços, e não o contrário, como podia ser de se esperar. Como no soneto inacabado de Bento, que talvez seja inacabado porque lhe falta a musa, Capitu é o próprio centro que falta, a lacuna de que fala o narrador no início de suas memórias: “mas faltou eu mesmo”. Se o objetivo de Bento, conforme explicitado nas primeiras páginas, “era atar as duas pontas da vida”, sua empreitada se frustra porque é Capitu (ou seja, uma promessa de felicidade) que não está lá. Dito melhor: a personagem só pode ser apreendida em sua ausência, através de traços, olhares enviesados, em suma, incompleta. Seria por isso que Capitu é uma das poucas personagens do romance que não possui seu retrato apreendido através de uma imagem?

A respeito de Capitu, há ainda outra particularidade que interessa: trata-se de uma retratista sem muito talento, como diz Silvio Romero a respeito do próprio Machado, quer dizer, os retratos que a personagem cria jamais se parecem com os originais. E isto é tematizado no romance pelo menos em três momentos. No primeiro deles, Capitu rabisca retratos na parede. Seria uma cena casual e sem importância se não fosse os comentários em torno dela, e se não fosse também seguida de outras, que tematizam noções semelhantes. Primeiro, para dissimular seu nome ao lado do nome de Bento no muro de sua casa, a personagem apaga os nomes próprios e, enquanto Pádua se aproxima, ela desenha um perfil, que diz ser um retrato do pai, “e tanto podia ser dele quanto da mãe”, escreve o narrador: “fê-lo rir, era o essencial”.³¹² Em outro rápido episódio, no capítulo “As curiosidades de Capitu”, ela copia à lápis o mencionado retrato do pai de Bento e pergunta se considera parecido. “Perfeição não era”, diz mais uma vez o narrador: “ao contrário, os olhos saíram esbugalhados, e os cabelos eram pequenos círculos uns sobre outros”. E justifica, terminando o adendo com uma pequena ponta de ironia: “Mas, não tendo ela rudimento algum de arte, e havendo feito aquilo de memória em poucos minutos, achei que era obra de muito merecimento; descontai-me a idade e a simpatia”.³¹³ Sobre o retrato de pai de Bento, aliás, como já se pode notar a estas alturas, além de não ter relação com o original, também se multiplica de diferentes maneiras durante o romance, afinal se por um lado o retrato em *Dom Casmurro* capta a semelhança; por outro nos lembra que arte e técnica andam juntas. E a terceira ocorrência, finalmente, é ainda mais circunstancial, e é justamente nisso que consiste seu interesse. Em um diálogo entre os dois, Bento diz que “Capitu, quando não falava, riscava no chão, com um pedaço de taquara, narizes e perfis”, pois desde que “se metera a desenhar, era uma das suas diversões; tudo lhe servia de papel e lápis”.³¹⁴ Enfim, Capitu se expressa por gestos ambíguos, mas também imagens efêmeras, fazendo delas seu meio através do qual torna-se possível, afinal, abordar a vida.

3.4 Últimas semelhanças

Creio não estar equivocado ao afirmar que é na suposta semelhança entre Escobar e Ezequiel que se dirigem todas as forças e atenções de *Dom Casmurro*. Bento será insistente no assunto, pois, como ele próprio diz, “Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor à força de repetição”.³¹⁵ Mas não é apenas Bento que vê a semelhança entre os dois personagens; a própria Capitu reconhece que a semelhança existe. Na verdade, é a personagem quem nota pela primeira vez e chama a atenção de Bento ao assunto, no capítulo “Anterior ao anterior”, quando pergunta ao marido: “Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? (...) Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar”.³¹⁶ Aliás, é importante notar que a semelhança não seria apenas com Escobar, mas também com “um amigo de papai”, afastando a hipótese da exclusividade. De qualquer modo, se Capitu nota a semelhança quando o filho era ainda pequeno, ela volta a confirmar depois, mas com o nome de “casualidade”, e já sob as suspeitas de Bento: “Sei a razão disto [dos ciúmes]; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada”.³¹⁷ Como se sabe, a vontade de Deus não explicou nada, e Capitu acaba morrendo na Suíça.

E tem mais. A semelhança não é apenas entre Ezequiel e Escobar, mas também entre “os dois pequenos”. Pelo menos esta é a visão de Sancha, construída no capítulo “Amigos próximos”. Bento discorda, e explica que isso “é porque Ezequiel imita os gestos dos outros”. Já Escobar faz um adendo e defende: “as crianças que se frequentam muito acabam parecendo-se umas com as outras”.³¹⁸ Sendo ou não semelhantes, a sugestão está feita, e nesses casos a sugestão importa mais que a semelhança em si, afinal também a suposta semelhança entre Ezequiel e Escobar, que é vista por Bento com naturalidade, não é outra coisa senão uma hipótese. E todas as sugestões, como se não bastasse, são refeitas através da semelhança dos nomes, mas isso em outro nível narrativo:

³¹¹ NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, p. 58.

³¹² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 946.

³¹³ Idem, p. 964.

³¹⁴ Idem, p. 979.

³¹⁵ Idem, p. 963.

³¹⁶ Idem, p. 1059.

³¹⁷ Idem, p. 1065.

³¹⁸ Idem, p. 1049.

o primeiro nome de Escobar é justamente Ezequiel, que foi batizado assim como forma de homenagear o amigo, sendo que a filha de Sancha com o marido é chamado de “Capituzinha”, para que não se confunda com a primeira. “Quando íamos a Andaraí e víamos a filha de Escobar e Sancha, familiarmente Capituzinha, por diferenciá-la de minha mulher, visto que lhe deram o mesmo nome à piá (...)”, escreve Bento, na única referência que faz ao nome da criança.

A questão principal, no entanto, é ainda anterior ao momento em que o narrador passa a construir de maneira detida, pela repetição, através de uma série de descrições, insinuações e ênfases sugestivas, a hipótese de que Ezequiel é mesmo “filho do homem”, construção que encontra o ápice no capítulo intitulado, vejamos só, “A fotografia”. A questão, no entanto, como disse, é anterior e consiste na maneira como o terreno foi se preparando para tal. Por isso o capítulo “A fotografia”, um dos mais curtos do livro, quando Bento e Capitu olham “para a fotografia de Escobar, depois um para o outro”, e então “a confusão dela fez-se confissão pura”, enfim, este capítulo não deve ser lido senão ao lado de outro, bem anterior, que chama, por sua vez, “O retrato”.³¹⁹ Eis a associação que leva a entender a teoria do retrato machadiana e nos leva, portanto, a relativizar a naturalidade da semelhança em *Dom Casmurro*. Por um lado, e esta fica sendo a crença de Bento, a semelhança deve ser vista através dos olhos da naturalidade, afinal o narrador acredita, conforme o último capítulo atesta, na teoria de que a vida é como a natureza: “(...) se te lembras da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”.³²⁰ Por outro lado, conforme a fala de Gurgel, pai de Sancha, e não de Bento: “Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas”.

De fato, em seu discurso Bento é cuidadoso a ponto de não dar tanta importância à estranha e suposta semelhança entre Capitu e a mãe de Sancha, embora reconheça que a semelhança existe. Por que a semelhança seria “esquisita”? Simplesmente porque, diferente de todas as outras, e diferente da convicção de mundo proposta por Bento, ela não é familiar ou natural. Ainda antes de concordar com Gurgel, em todo caso, o narrador se justifica, sugerindo falta de legitimidade na opinião do interlocutor: “Um dos costumes da minha vida foi sempre concordar com a opinião provável do meu interlocutor, desde que a matéria não me agrava, aborrece ou impõe. Antes de examinar se efetivamente Capitu era parecida com o retrato, fui respondendo que sim”.³²¹ Ora, se Bento concorda com Gurgel, mas sem muita convicção, antes de examinar o quadro, ele timidamente confirma certa semelhança depois: “Também achava que as feições eram semelhantes, a testa principalmente e os olhos”. Ficamos sabendo, além disso, que outras pessoas além dos dois concordavam com a hipótese: “Então ele disse que era o retrato da mulher dele, e que as pessoas que a conheceram diziam a mesma coisa”. Sintomaticamente, o pai ainda acredita que a semelhança não era apenas física: “Finalmente, até a amizade que ela tem a Sanchinha; a mãe não era mais amiga dela... Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas”.³²²

Digamos então que há pelo menos duas ideias de semelhança em questão no romance, que se cruzam no discurso de Bento, e que também se perdem, mas que devem ser localizadas e desatadas durante o processo de leitura, embora desatadas apenas para notar a maneira como o nó é feito, enfim. Por um lado, Capitu se parece com a mãe, mas não a sua, e sim à de Sancha. Por outro, Bento é “a cara do pai”, conforme título do capítulo, tema do seu retorno de São Paulo: “Mano Cosme, é a cara do pai, não é?”, pergunta a mãe, que ouve como resposta: “Sim, tem alguma coisa, os olhos, a disposição do rosto. É o pai, um pouco mais moderno – concluiu por chalaça”. Depois a mãe ainda insiste, como se fosse o próprio defunto ali diante dela: “Mas veja bem, mano Cosme, veja se não é a figura do meu defunto. Olha, Bentinho, olha bem para mim. Sempre achei que te parecias com ele, agora é muito mais. O bigode é que desfaz um pouco...”.³²³ Em outras palavras, a semelhança é natural por um lado, mas também, por outro, é “esquisita”, ou seja, uma coincidência sem explicação, exterioridade, estranheza. Daí que a suposta semelhança entre Escobar e Ezequiel, no fim, seja a encarnação viva e indecível do conflito: é quando todas as ideias de semelhança se cruzam em uma imagem só, o que nos sugere, pela construção detida durante toda a narrativa, uma teoria do retrato.

Em quase todos os casos, as semelhanças se dão entre um personagem e a imagem de outro: primeiro Capitu e o retrato da mãe de Sancha; depois Bento e o retrato do próprio pai; e finalmente, o mais importante, Ezequiel e o retrato de Escobar, cujo grau de parentesco é desconhecido. Esta espécie de série de semelhanças, mais do que testemunhar a reprodução das imagens na ficção machadiana, sugere que devemos pensar também sobre a natureza dos seus efeitos. “Como toda imagem exterior tem consequências psicógenas para quem as

³¹⁹ O crítico alemão Thomas Sträter, que vem se dedicando através de pequenos ensaios a alguns estudos pioneiros sobre a fotografia em Machado de Assis, sobretudo em *Dom Casmurro*, foi o primeiro a notar que o número do capítulo “A fotografia” faz alusão, em sua numeração romana, CXXXIX, ao ano do anúncio da técnica do daguerreótipo, 1839, que é também o mesmo ano do nascimento do escritor, relação que indica, no mínimo, a consciência que Machado tinha do problema (STRÄTER, Thomas. “Olhares fotográficos cruzando-se n’*O espelho*: Machado de Assis e Guimarães Rosa”. In: *Machado e Rosa: Leituras Críticas*, p. 228).

³²⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1072.

³²¹ Idem, p. 1017.

³²² Idem, Ibidem.

³²³ Idem, p. 1032.

recebe, também toda imagem que emitimos produz efeitos”, defende Emanuele Coccia em sua brilhante reflexão sobre “a vida das imagens”, que é *A vida sensível*. No romance de Machado, como argumenta Coccia também em sua teoria, as imagens *agem* sobre os sujeitos, possuem eficácia e uma espécie de vida própria, na medida em que influenciam outros personagens, além do próprio narrador. Dessa maneira, Coccia define o efeito de toda imagem como a coincidência com a sua “própria reprodução, com o seu reproduzir-se em outra matéria: seu efeito não tem outra forma, senão sua forma mesma”, e na sequência formula de modo ainda mais preciso: “Os efeitos produzidos por uma imagem são, precisamente, a ‘sua imagem e semelhança’”.³²⁴ Em poucas palavras, se a influência das imagens é propensa ao erro e à dissimulação, isso acontece porque elas são alienadas em relação ao sujeito, pois o efeito de uma imagem, enfim, é sempre outra imagem.

De maneira que é possível sugerir (o que mais uma vez, a respeito do romance, recoloca a noção de retrato no centro da discussão) que Bento narra, antes de qualquer coisa, influenciado pelo efeito das reproduções, sendo que o próprio Machado deve ter dado uma breve pista disso logo nas primeiras páginas do romance, quando o narrador lembra de “reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga rua de Matacavalos”, e é só por isso que Bento está propenso ao erro: ele reflete, lembra e julga sempre a partir das imagens. Bento vive, de fato, no reino das imagens, “vive só, com um criado”, cercado por retratos, “os medalhões de César, Augusto, Neto e Massinissa”, e evocando, no instante da escrita, a ilusão das “inquietas sombras”. Sendo assim, *Dom Casmurro* é o romance das imagens porque é também a ficção em que elas melhor se reproduzem, como negativos em um estúdio fotográfico, aliando arte e técnica, e evocando também, a seu modo, o mundo das mercadorias. Por outro caminho, lembrando de Foucault, chegamos mais uma vez à ideia de exterioridade, quer dizer, a um regime de existência diferente daquele da interioridade, já que a imagem, diz Coccia, é alienada duas vezes: primeiro em relação aos corpos, e depois em relação à alma, sendo assim o “fora absoluto”.³²⁵

Além da influência, existe ainda outro traço que caracteriza, de acordo com a teoria de Coccia, a vida própria do sensível: esta característica é a imitação. Em resumo, se imitamos o outro ou a si mesmo não é apenas porque não temos uma forma e precisamos dela, mas sobretudo porque “a alma do imitado é capaz de existir fora dele e de informar outros sujeitos que não ele mesmo”. Desse modo, diz o crítico, o que se costuma chamar de “faculdade mimética” diz respeito a uma potência bastante específica, que “permite identificar-nos com uma imagem e reconhecer nossa natureza mesmo quando ela está *fora* de nós (...)”. Se existe mimetismo, é porque as formas da imagem existem fora dela, ou seja, são móveis. De modo que a imagem é não apenas o que se transmite, e que possui efeitos e influência, mas também aquilo que se pode apropriar:

O mimetismo é consequência do fato de que toda forma, mesmo quando ela parece ter uma relação essencial com o sujeito que a hospeda, é capaz de multiplicar-se e de reproduzir-se fora do próprio sujeito, de transmitir-se a outros, *salva veritate sui et subiecti*, sem que o sujeito a perca ou se transforme e sem nenhuma necessidade de transformação da forma mesma. A imitação é essa vida secreta e veicular das formas. (...) A imagem não é, assim, apenas o absolutamente transmissível, mas também o infinitamente apropriável: aquilo que permite a apropriação de algo sem ser transformado por ela e sem transformar o objeto de que é imagem e semelhança.³²⁶

Como se sabe, Ezequiel é uma espécie de mímico, o que é interessante porque tal figura, se seguirmos também o conceito de Hal Foster em seu belo ensaio “Mímico Dadá”, mais do que um “homem sem fundamentos”, é um “homem sem homem”.³²⁷ Ezequiel é o único personagem de *Dom Casmurro* que, digamos, não possui origem definida, ou possui mais de uma, e por isso ele deve apenas imitar outras imagens, se adaptar (mimeticamente) ao próprio meio, assumindo as condições de seu tempo. Além do mais, o “defeito de Ezequiel”, pois é desse modo que os pais se referem à sua mania, como erro a ser censurado, parece confirmar o fascínio de Machado por um mundo em que “as imagens estão liberadas de qualquer significado profundo”, ou seja, situadas na própria superfície, sem vínculo com a pessoa.³²⁸ Desse modo, Ezequiel seria outra forma de encarnar, através da pura imitação, gesto sem vida, o próprio rompimento com a representação, criando outra vez efeito de espelhamento, representando o que já é representado, na verdade reproduzindo, ou seja, no romance, Ezequiel faz a função do próprio caráter “fértil” das imagens. “Imitar como?”, pergunta Capitu a Bento, que responde: “Imitar os gestos, os modos, as atitudes; imita prima Justina, imita José Dias; já lhe achei até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos...”.³²⁹ Trata-se de uma imagem que só deve representar outras imagens, cindindo assim qualquer

³²⁴ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 72.

³²⁵ Idem, p. 23.

³²⁶ Idem, p. 57-59.

³²⁷ FOSTER, Hal. *Mímico Dadá*. In: Boletim de Pesquisa do NELIC. Florianópolis, Santa Catarina. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/1984-784X.2012v12n17p96/24219>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

³²⁸ Idem. *O Retorno do Real*. In: Revista Azambuja. Disponível em: <https://www.academia.edu/4155049/O_retorno_do_real_Hal_Foster>. Acesso em: 11 abr. 2014.

³²⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1044.

relação com um mundo fora da ficção, fazendo aparecer, como sugere Foucault, o simulacro da pura exterioridade. De resto, o personagem torna-se arqueólogo, alguém que se interessa pelo passado, mas também pelos vestígios.

Na cena do regresso de Ezequiel para o Brasil, já no fim do livro, depois de uma série de contrastes e desencontros, *todas as imagens se conformam*. Eis o argumento definitivo para Bento, que provaria a suposta culpa de Capitu: certa adequação entre as imagens. Assim, quando Ezequiel vê Bento, na verdade vê o seu retrato, e logo reconhece o pai: “Conheceu-me pelos retratos e correu para mim”, diz o narrador. Depois, o primeiro enunciado que dirige a Bento será justamente este: “Papai não faz diferença dos últimos retratos”. Bento, por sua vez, não pode ver Ezequiel, mas apenas Escobar: “Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de S. José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo, e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo”, escreve Bento, e ainda insiste, repetindo quase a mesma informação com mais ênfase, última cartada em sua tentativa de naturalização de todas as semelhanças: “Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai”.³³⁰ Em outras palavras, em uma inversão irônica e radical, a cópia passa a ser o próprio original, mal-entendido que acaba tornando indistinta, na verdade, a própria separação, difundindo “a potência da falsidade contra os direitos da verdade”.³³¹

3.5 A máscara e o incógnito

De acordo com Hal Foster, Hugo Ball vê em Nietzsche “o grande precursor da representação mimética”³³², ao passo que, para Benjamin, é Baudelaire quem tinha a “fisionomia de um mímico e uma empatia com o inorgânico”.³³³ No retrato de Charles Baudelaire pintado por Gustave Courbet no ano de 1848, seu rosto aparece desviado para baixo, em direção ao livro que está lendo, quer dizer, o poeta nos ignora da mesma maneira como ignora o retratista. Sua mão esquerda, tensa sobre a poltrona, assim como o corpo, levemente curvado e quase de perfil, marca uma entrega do poeta à leitura. Diferente da postura nobre e do olhar fixo tão característicos do gênero, Baudelaire está ausente. Segundo o relato de Walter Benjamin, Courbet se queixa de seu modelo: “(...) ao pintá-lo, Courbet reclama que a cada dia Baudelaire tem uma aparência diferente”. De outra maneira, Benjamin ainda se refere a sua poesia como uma tentativa de descrever os olhos que perderam o poder de olhar. De acordo com o crítico, Champfleury também atribuía ao poeta “o dom de dissimular a expressão do rosto como um fugitivo das galés”. Entre incógnitas, Baudelaire se maquia. Assim resume Benjamin, que imaginamos também como um comentário às aparições fantasmagóricas de Capitu: “Por detrás das máscaras que usava o poeta em Baudelaire guardava o incógnito”.

O incógnito seria a “lei da poesia de Baudelaire”. Daí a bela imagem usada por Benjamin, de que sua versificação é comparável ao traçado de uma grande cidade, “na qual alguém pode movimentar-se despercebido, encoberto por quarteirões de casas, portais, cocheiras e pátios”.³³⁴ Quem se movimenta, como se sabe, é o *flâneur*, “o príncipe que, por toda parte, faz uso do seu incógnito”, segundo a definição do próprio poeta.³³⁵ Seja como for, o dom da dissimulação de Baudelaire está ligado à sua afinidade com a prática da conspiração, ideia que é uma das principais chaves de leitura de Benjamin. Logo nas primeiras linhas de seu ensaio, o crítico explicita a primeira de suas intenções: “Rememorar a fisionomia de Baudelaire significa falar da semelhança que ele exhibe com esse tipo político”³³⁶, no caso o conspirador profissional, personagem de matriz marxista cuja construção se confunde com a forma de governo de Napoleão III, resumida pelo crítico através de quatro procedimentos: “Proclamações surpreendentes, tráfico de segredos, invectivas bruscas e ironias impenetráveis constituem a razão de Estado do Segundo Império”.³³⁷ De acordo com Benjamin, as mesmas características podem ser notadas em Baudelaire, além ainda de certo *culte de la blague*, que dá os primeiros frutos em sua teoria da arte.

O poeta conspira não apenas em casas de prostituição, nas mesas de jogo ou na própria cidade, mas sobretudo com a escrita, na medida em que “calcula os seus efeitos passo a passo”, evitando assim “descobrir-se

³³⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Dom Casmurro”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1070-1071.

³³¹ Coccia, ao falar da relação da filosofia com as faculdades miméticas, diz que ela “sempre olhou para essa curiosa capacidade dos homens e dos animais com desconfiança e medo”. A acusação da filosofia, argumenta, diz respeito justamente à produção de um “duplo que falsifica e diminui o real, de dar origem a mal-entendidos dialéticos entre um eu e um outro, de definir uma ordem hierárquica entre elementos originariamente disparatados, de difundir a potência da falsidade contra os direitos da verdade, do bom e do unitário” (p.58).

³³² FOSTER, Hal. *Mímico Dadá*, p. 102.

³³³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 52.

³³⁴ Idem, p. 95.

³³⁵ Idem, p. 38.

³³⁶ Idem, p. 9.

³³⁷ Idem, p. 10.

frente ao leitor”.³³⁸ Como modelo do retrato de Courbet, podemos ver o mesmo processo. Afinal Baudelaire não era “nenhum salvador, nenhum mártir, nem mesmo um herói”, e sim “um ator que deve representar o seu papel”. Benjamin persegue essa imagem em diversos momentos de sua reflexão. Ao lembrar de uma definição de Pontmartin, que por sua vez analisa um retrato de Baudelaire feito por Nargeot, afirma que o poeta parece ter a sua “fisionomia confiscada”.³³⁹ Depois, em um texto inacabado, ainda lemos esta nota: “A fisiognomia de Baudelaire como a do ator”.³⁴⁰ Para Benjamin, o poeta assume novos personagens (flâneur, apache, dândi, trapeiro etc.) porque não tem nenhuma convicção, ou seja, não encontrou satisfação em sua época e nem se enganou com ela. De acordo ainda com o crítico, também André Gide nota na poesia baudelaireana uma espécie de desacordo “muito calculado” entre imagem e objeto. A sociedade, conclui Benjamin, não precisa mais do poeta autêntico. Nela, só existe espaço para os atores.

Tornou-se célebre, por sua vez, o elogio que o próprio Baudelaire fez do uso da maquiagem. Em um dos capítulos de seu ensaio dedicado a Constantin Guys, *O pintor da vida moderna*, capítulo cujo título, “Elogio da maquiagem”, não disfarça suas intenções, Baudelaire começa polemizando com uma canção “tão trivial e inepta que não se deveria citá-la num trabalho com algumas pretensões de seriedade, mas que traduz muito bem, em estilo de opereta, a estética das pessoas que não pensam”.³⁴¹ O ataque se dá porque tal estética propõe que o belo deve ser encontrado na natureza, concepção fundada, segundo o poeta, no século anterior, quando “a natureza foi tomada como base, fonte e modelo de todo o bem e de todo o belo possíveis”. Para Baudelaire, no entanto, “a natureza não ensina nada, ou quase nada”, e em “todas as ações e desejos do puro homem natural, nada encontraremos senão horror”. Nesse sentido, o próprio crime seria originário da natureza, esta “mã conselheira em matéria de moral”, já que “o mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte”.³⁴² Em suma, trata-se da sugestão de uma sensibilidade contra a natureza.

Tanto a virtude quanto a própria arte, portanto, só poderiam ser encontradas na artificialidade, na prótese e na maquiagem. “A virtude (...) é *artificial*, sobrenatural, já que foram necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, *por si só*, teria sido incapaz de descobri-la”, escreve o poeta. De fato, estamos no centro de um dos problemas fundamentais da teoria da arte de Baudelaire e, no fim das contas, também da própria moda: a natureza seria excessivamente grosseira e, sendo assim, as formas artificiais são as únicas capazes de testemunhar “a imaterialidade da alma”. Por formas artificiais, em todo caso, devemos incluir não apenas o “pó de arroz”, e sim todo um catálogo que prevê também os adereços e indumentárias; na descrição *kitsch* de Baudelaire: “tudo que é brilhante, plumagens multicores, tecidos cintilantes, a majestade superlativa das formas artificiais”.³⁴³ A função da maquiagem ou da moda poderia ser comparada à arte porque também ela faz desaparecer as falhas que a natureza impõe. Seja como for, seu uso não deve ter a intenção nem de “imitar a natureza” e tampouco “rivalizar com a juventude”. Em vez do natural, o poeta sugere o *sobrenatural*. Para Baudelaire, o sublime, “ser divino e superior”, só pode advir da maquiagem:

(...) mas, para nos limitarmos àquilo que nossa época chama vulgarmente de maquiagem, quem não vê que o uso do pó-de-arroz, tão toalmente anatematizado pelos filósofos cândidos, tem por objetivo e por resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza nela injuriosamente semeou e criar uma unidade abstrata na textura e na cor da pele, unidade que, como a produzida pela malha, aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino e superior?³⁴⁴

Estas questões não são indiferentes a um teórico como Giorgio Agamben, que acrescenta ao debate a noção de mercadoria. Sendo mais preciso, o desafio que a mercadoria estava propondo para a obra de arte.³⁴⁵ Em linhas gerais, Agamben redimensiona o impacto que uma exposição de produtos industriais (sejam as Exposições Universais ou a própria Torre Eiffel) estaria causando na sensibilidade de Baudelaire. O que está em jogo, segundo Agamben, é a liberação do valor de uso dos objetos. Nesse sentido, da mesma maneira que a história da imprensa e a história da corrupção se confundem, dificilmente a história da moda pode ser escrita separada da história da mercadoria. Nas palavras de Agamben: “Uma vez que a mercadoria tivesse libertado os objetos de uso da escravidão de serem úteis, a fronteira que separava desses últimos a obra de arte (...) tornar-se-ia extremamente precária”.³⁴⁶ Ao que tudo indica, Machado parecia sensível às noções de inorgânico, assim como à influência da forma-mercadoria na obra de arte. Em seu *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*, leitura da obra de

³³⁸ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 95.

³³⁹ Idem, p. 111.

³⁴⁰ Idem, p. 164

³⁴¹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, p. 61.

³⁴² Idem, p. 61-62.

³⁴³ Idem, p. 62-63.

³⁴⁴ Idem, p. 64.

³⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. “No mundo de Odradek: a obra de arte frente à mercadoria”. In: *Estâncias*, p. 73.

³⁴⁶ Idem, p. 74.

Machado feita também em chave benjaminiana, Ana Luiza Andrade procura mostrar a maneira como o escritor realiza um “processo de deslocamento da natureza para a mercadoria” através, por exemplo, da apreensão de imagens da moda (o par de botas, as gravatas, as lojas e mesmo as fotografias), o que acabaria eliminando, por sua vez, a própria figura humana, mimetizando então o mundo inorgânico – caso de “O espelho”, mas também de “Verba Testamentária” e “Galeria Póstuma”, contos que “se encaixam nos invólucros mortuários, como as próprias modas”, e expõem “o modo invertido do olhar cadavérico”.³⁴⁷ Veremos, mais adiante, as relações entre moda e morte. Por ora, como argumenta Ana Luiza, o que importa reter em Machado é que as palavras, “vítimas do ato de venda, ao incorrerem nos falsos sensacionalismos”, se transformam em “moeda de troca de rendimento”.³⁴⁸ Nesse aspecto, a figura da cartomante, que reaparece em mais de um momento na ficção machadiana, poderia ser definida como aquele que faz dinheiro com o discurso. No caso da teoria de Baudelaire, desenvolvida poucos anos apenas antes à de Machado, e com a qual guarda traços similares, ela não separa arte e mercadoria. Ao contrário, propõe uma espécie de aproximação radical, diluindo suas diferenças. Daí é possível reler a relação de Baudelaire com a maquiagem, por exemplo, quando Agamben diz:

(...) o que confere à sua descoberta um caráter propriamente revolucionário é que Baudelaire não se limitou a reproduzir na obra de arte a cesura entre valor de uso e valor de troca, mas se propôs a criar uma mercadoria na qual a forma de valor se identificasse totalmente com o valor de uso, uma mercadoria, por assim dizer, absoluta, na qual o processo de fetichização fosse levado até o extremo de anular a própria realidade da mercadoria enquanto tal.³⁴⁹

Na perspectiva de Agamben, Baudelaire levaria a própria mercadoria a uma espécie de anulação na medida em que recorre, em sua poesia, aos procedimentos da própria mercadoria. Ana Luiza diz algo semelhante a respeito da maneira como Machado desenvolve suas crônicas, peças que, na visão da crítica, com seus modismos e sua “mecânica de culto consumista”, “alienadas do valor simbólico antigo”, se desdobram em uma série de malogros, boatos e falsificações. “Machado, então, como um personagem de si mesmo, ao aderir à mascarada do jogo do lucro, chama a atenção para o ludíbrio do seu mecanismo, assinado por ‘ele mesmo’”, argumenta Ana Luiza, que em outro momento descreve as crônicas machadianas também como “moedas escondidas”, e o cronista como um “vendedor de crença frustrado”.³⁵⁰ “Machado recebe ideias-fantasmas das regiões infernais, já encarnadas no mal das mercadorias (...)”, conclui.³⁵¹ Em suma, o que Machado faz, assim como Baudelaire, seria uma espécie de desconstrução *em ato* da forma-mercadoria, pois é na “dobra fictícia velada, como pretexto de crença, que, ao ser tomada por ‘moeda verdadeira’”, as crônicas “expõem e discutem critérios”.³⁵² Desta maneira, por um lado, o artista não se subtrai à tirania do capitalismo e, por outro, não ignora a presença de um paradigma: “O *choc* é o potencial de estranhamento de que se carregam os objetos quando perdem a autoridade que deriva do seu valor de uso (...)”, escreve Agamben sobre o poeta francês.³⁵³ Na medida em que o objeto perde seu valor de uso, seu traço de identificação e sua função dentro de um sistema, enfim, sua própria condição de fazer sentido, então temos uma espécie de “máscara enigmática da mercadoria”³⁵⁴, o incógnito de que falava Benjamin e que Baudelaire, por sua vez, guardou atrás da máscara. O século XIX, como temos visto, também foi pródigo em criar estas tecnologias de ilusão, de *illudere, ludus*, que são também, afinal, maneiras de jogo. O salão de poses, que teve influência definitiva na ficção de Machado, será uma delas.

³⁴⁷ ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*, p. 248.

³⁴⁸ Idem, p.100.

³⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. “No mundo de Odradek: a obra de arte frente à mercadoria”. In: *Estâncias*, p. 75.

³⁵⁰ ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*, p. 217.

³⁵¹ Idem, p. 219.

³⁵² Idem, p. 217.

³⁵³ AGAMBEN, Giorgio. “No mundo de Odradek: a obra de arte frente à mercadoria”. In: *Estâncias*, p. 74.

³⁵⁴ Idem, *Ibidem*.

4. SALÃO DE POSES

A partir de 1839, com o anúncio oficial da invenção do daguerreótipo, “câmara capaz de reproduzir formas e proporções com uma precisão quase matemática”, que logo evoluiria a processos fotográficos mais ágeis e sofisticados, começam a aparecer também os estúdios que ficaram conhecidos como “salão de poses”. O anúncio foi feito em Paris; poucas semanas depois a notícia chegou com grande impacto no Rio de Janeiro, através do *Jornal do Commercio*; e em janeiro de 1840, pelas mãos do abade francês Louis Compte, as três primeiras imagens foram registradas em território brasileiro, a pátria do sol – três vistas da região central da Corte. Depois, o interesse imediato de dom Pedro II, que tinha 14 anos quando adquiriu o primeiro daguerreótipo em março daquele mesmo ano de 1840, tornou-se uma espécie de marco zero na história da fotografia brasileira.³⁵⁵ Por coincidência, 1839 foi também o ano do nascimento de Machado de Assis.

A fotografia torna-se mais popular, no entanto, e de certo ponto de vista também mais decisiva, no sentido de influenciar uma cultura, apenas no final dos anos 1850, sobretudo quando são estabelecidas técnicas de reprodução, já que daguerreótipos geravam imagens únicas e conservavam “a característica básica do retrato pintado, isto é, sua unicidade”.³⁵⁶ Além do mais, era insignificante o número de daguerreotipistas atuando no Império durante essas duas décadas, mesmo em suas principais capitais, sendo a maioria deles itinerantes. É com a consolidação do uso dos negativos, portanto, que a fotografia se populariza, os estúdios se multiplicam e principalmente os retratos entram na moda, afinal fazer os próprios retratos era exatamente isso, uma moda. Em 1863, segundo Boris Kossoy, mais ou menos trinta estúdios fotográficos anunciavam seus serviços no Rio de Janeiro, atraindo não apenas representantes das elites; em Londres, dois anos antes, eram cerca de duzentos estúdios. “E assim atingiu-se o ciclo mais importante na história do retrato: a democratização da imagem do homem através da fotografia”, escreve Kossoy.³⁵⁷

O cartão de visita, “a moda mais popular que a fotografia assistiu em todo o século passado”³⁵⁸, além de marcar o início da época da reprodução, era também a primeira miniatura – o que significava, além do mais, uma diminuição considerável nos custos de produção e preços mais acessíveis aos clientes. Introduzida em 1854 por outro francês, André Disdéri, a *carte de visite* consistia no retrato colado em um cartão com as dimensões, em média, de 5cm x 10cm, cuja principal finalidade era oferecer imagens a amigos e parentes, como faz, por exemplo, no campo da ficção machadiana, a personagem Raquel no conto “Ponto de vista”, que envia o retrato de seu noivo a uma amiga com quem se corresponde: “Naturalmente adivinha que o retrato que vai dentro desta carta é do meu noivo. Não é bonito? Que distinção! que inteligência! que espírito!... A alma, sobretudo não creio que Deus mandasse a este mundo nenhuma outra que se lhe compare. Creio que eu não merecia tanto”, escreve a personagem.³⁵⁹ Em “D. Benedita”, ficamos sabendo inclusive o tamanho e o material do retrato, “um cartão de alguns centímetros de altura – um retrato”: “Não era retrato de mulher, não só por ter bigodes, como por estar fardado; era, quando muito, um oficial de marinha. Se bonito ou feio, é matéria de opinião”, diz o narrador a respeito do pretendente de Eulália, filha da protagonista, que guarda o tal retrato escondido na gaveta.³⁶⁰

Mais do que mania passageira, os retratos em pequenas dimensões – que diminuiriam mais ainda durante a década de 1860, chegando a estampar medalhões, broches, botões e até anéis³⁶¹ – seriam responsáveis por uma evidente aceleração do mercado de imagens, espécie de paradigma de um novo tipo de representação visual. O

³⁵⁵ Não somente a importância do Imperador, mas também as diversas maneiras com que se envolveu com a fotografia, especialmente o retrato, seja como fotógrafo, mecenas, estudioso e principalmente modelo, por assim dizer, é assunto de alguns estudos que são fundamentais para entender o processo de formação da história da fotografia brasileira. Pedro Vasquez, em 1985, publica um importante catálogo que, além de apresentar um breve panorama do assunto, também recupera dezenas de retratos que, em sua maioria, faziam parte da coleção de Dom Pedro II, a Coleção Tereza Cristina Maria, nos possibilitando afinal ver o que o monarca viu (VASQUEZ, Pedro Karp. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*). Em outro caminho, a historiadora Lilia Moritz Schwarcz reconta a história de Dom Pedro II através de uma série de “representações simbólicas da realeza”, em que os diversos retratos do Imperador, assim como outras formas de etiqueta, tornam-se o meio privilegiado (na verdade, um fim em si mesmo) para a construção de um “mito monárquico” (SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*).

³⁵⁶ KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*, p. 36.

³⁵⁷ Idem, p. 38. Por sua vez, Annateresa Fabris classifica em “três momentos fundamentais” as etapas da relação entre fotografia e sociedade no século XIX: “A primeira etapa estende-se de 1839 aos anos 50, quando o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, provenientes das classes abastadas (...). O segundo momento corresponde à descoberta do cartão de visita fotográfico por Disdéri, que coloca ao alcance de muitos o que até aquele momento fora apanágio de poucos e confere à fotografia uma verdadeira dimensão industrial (...). Por volta de 1880, tem início a terceira etapa: é o momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte” (FABRIS, Annateresa. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*, p. 17).

³⁵⁸ Idem, *Ibidem*.

³⁵⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Ponto de vista”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 233.

³⁶⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “D. Benedita”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 297.

³⁶¹ KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*, p. 53.

álbum de família, que entrou em desuso apenas recentemente, foi a solução encontrada para organizar aquelas fotografias que se multiplicavam. A verdade é que a técnica fotográfica, antes mesmo de ser reconhecida como arte, segundo discute Maria Inez Turazzi em seu estudo sobre as funções da fotografia na era do espetáculo, “já dava sinais de estar se transformando em uma mercadoria como outra qualquer”.³⁶² Enquanto os salões de Belas Artes fechavam as portas para qualquer tipo de inovação técnica, a fotografia, a partir de 1855, na Exposição de Paris, teve presença constante nas salas das exposições universais, sempre designada como “arte industrial” ou “liberal”, rótulos eles próprios híbridos. Em 1862, ano da Exposição Universal de Londres, uma companhia inglesa, a London Stereoscopic, chegou a vender mais de 1 milhão de cartões com imagens variadas da cidade. Por estes anos, também o retrato de personagens conhecidas, como é o caso de dom Pedro II, uma das figuras mais retratadas do século, começava a se tornar uma prática comum.

De fato, foi rápido o processo que fez da fotografia um *souvenir*, expressão que designa algo que “vem de baixo”, portanto algo vulgar; em sentido mais corrente: *bibelot qu'on vend aux touristes*, lembranças da Torre Eiffel.³⁶³ Ainda no final do século XIX, o crescimento das viagens e o início do turismo também contribuem, através da popularização dos cartões postais, para a entrada da fotografia na cultura de massas, assim como contribui o fotoamadorismo, que se tornou uma prática comum depois de outra invenção técnica fundamental: a máquina portátil.³⁶⁴ Em resumo, se a fotografia na década de 1840 ainda se confundia, por exemplo, com prestidigitação e outras fantasmagorias, dando ocupação aos charlatães, visto a falta de informação que ainda existia a este respeito, nos últimos anos do século era uma atividade profissional bastante consolidada, e sobretudo – é isso que mais nos importa – uma prática que alterava radicalmente a relação do homem com as imagens. A rigor, o homem passou a ser uma espécie de animal que se dirigia aos estúdios fotográficos para fazer seu retrato.

4.1 Cenários

Por um lado, a expressão “salão de poses” carrega em si certa redundância. Afinal o salão é ele próprio o lugar da pose, e a ficção de Machado dá testemunhos variados disso. Seus principais cenários, por exemplo, são os interiores, como os próprios salões ou a sala de visitas, embora muitas vezes também as ruas, mas não tanto a paisagem ou a natureza, mais caras à ficção naturalista, o que gerou críticas de um intelectual como Gilberto Freyre, que parece entender José de Alencar como o maior escritor brasileiro do século XIX justamente por conta desse critério. Na verdade, o diagnóstico já existe desde a censura de Silvio Romero, que definiu Machado como um escritor “sem força imaginativa”, já que em sua literatura “as descrições falham, faltando completamente a paisagem”.³⁶⁵ Mário de Andrade, na célebre conferência de 1939, aliás tão célebre quanto ambígua, reforçou tal hipótese afirmando que “Machado não ‘sentiu’ o Rio de Janeiro”.³⁶⁶ Para Freyre, por sua vez, lembrando uma expressão de Coelho Neto, a casa machadiana é “sem quintal”, e isso porque Machado optou por “fingir-se o tempo inteiro de branco fino; o tempo inteiro a bater janelas e a fechar portas contra toda espécie de paisagem mais cruamente brasileira, fluminense ou carioca em suas cores vivas”.³⁶⁷ Para o crítico, Machado ignora “o arvoredo mais indiscretamente tropical que lhe recordasse sua meninice de rua e de morro, sua condição de filho de cor”, e sendo assim, em seus livros, não há “Nada de paisagem, nada de cor, nada de árvore, nada de sol”. Ou seja, para Freyre, seria uma questão primeiro de dissimulação, mas principalmente de falta, mais uma vez definindo a ficção machadiana pelo que ela não é. De resto, a comparação com Shakespeare, nesse caso, parece de todo descabida:

Reproduziu o brasileiro de Brás Cubas o caso famoso de Shakespeare. Também o inglês Shakespeare tendo nascido plebeu, nos seus dramas, mais de uma vez – e através, ao que parece, do mesmo mecanismo de dissimulação protetora, que afasta Machado não só da paisagem, da rua, da praça (com medo talvez de ver surgir o “morro” fatal a

³⁶² TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*, p. 55.

³⁶³ Idem, p. 73.

³⁶⁴ Walter Benjamin, que considera os primeiros anos da história da fotografia, por volta de 1850, o período em que “um fotógrafo estava a altura de seu instrumento – pela primeira vez e, durante muito tempo, pela última”, argumenta que quando “os homens de negócios se instalaram profissionalmente como fotógrafos (...) o gosto experimentou uma brusca decadência”, ou seja, na “época em que começaram a surgir os primeiros álbuns fotográficos” (BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 96-97).

³⁶⁵ ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, p. 82.

³⁶⁶ ANDRADE, Mário. “Machado de Assis (1939)”. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 49.

³⁶⁷ FREYRE, Gilberto. “José de Alencar: renovador das letras e crítico social”. In: ALENCAR, José de. *Romances Ilustrados de José de Alencar*, p.xii-xiii.

qualquer instante) como do Abolicionismo mais inflamado da época – revela-se desdenhoso da gente comum, das causas populares, dos ambientes plebeus.³⁶⁸

Muito embora a associação entre a falta de uma paisagem “em suas cores vivas” e a origem mestiça de Machado esteja caduca, superada historicamente por uma série de estudos que demonstram, por exemplo, a presença do negro e dos “pobres” na literatura machadiana³⁶⁹, além do método sempre questionável que procura na biografia do autor a explicação psicológica para os seus textos literários, enfim, o diagnóstico de Freyre, apesar disso, deve ter certo interesse justamente pelo que não diz: em sua ficção, Machado vai privilegiar outro gênero da história da arte, o retrato. Desse modo, como argumenta Freyre, o interior da casa será seu principal cenário, e não se trata de qualquer casa, mas da “casa grande”, o “sobrado geralmente nobre”, ou seja, o cenário digno de ser retratado, preparado para tal: “Dentro de casa, aristocratizado em personagens de que ele é quase sempre eminência cinzenta, para não dizer parda, ficticiamente afidalgado por bigodes e barbas de ioiô branco, por lunetas de doutor de sobrado, por títulos de conselheiro do Império”, descreve o antropólogo, “é que ele [Machado] se defende da memória de ter nascido mulato e quase um mucambo e de ter crescido menino de rua e quase moleque”, conclui. Ao tratar mais diretamente dos personagens de Machado, Freyre chega a afirmar que o autor quase sempre foi “um *retratista* de homens e mulheres nobres dentro de casas ou cenários igualmente nobres”.³⁷⁰

A ausência da natureza na ficção machadiana, em todo caso, não é consenso entre a crítica, e nesse aspecto o ensaio de Roger Bastide, “Machado de Assis, paisagista”, publicado originalmente em 1940, antes das críticas de Gilberto Freyre portanto, tornou-se exemplar. Na verdade, Bastide escreve seu ensaio como uma forma de “protesto contra os críticos literários que negam essa qualidade” na escrita de Machado, no caso a qualidade de paisagista, segundo confessa nas últimas linhas de seu texto. E nas primeiras, pergunta: “Não é a regra, mesmo entre os mais intransigentes admiradores de Machado, reconhecer-lhe na obra essa lacuna, a falta de descrições, a ausência do Brasil tropical?”. Ou então, lembrando de umas confissões de Aires: “Não confessou ele mesmo essa limitação da sua arte quando fez um herói de um de seus romances, porta-voz dos seus próprios sentimentos, dizer: ‘nem marinha nem paisagem, não soube de nada...’, ou ainda: ‘eu não sei descrever nem pintar?’”. Diferente disso, o crítico reputa Machado como “um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualificarei, se me for permitido usar uma expressão ‘mallarmeana’, de presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência”.³⁷¹ Para Bastide, o mal-entendido nasce porque Machado não se dedicou ao registro naturalista da paisagem, e sim, conforme explica o crítico, à escrita de uma paisagem mais colada à “carne e à sensibilidade, integrando-a na massa com que constrói os heróis de seus romances”.³⁷²

Por um lado, Machado foge do exotismo tão característico dos registros feitos então, imprimindo a seu nativismo não “o feito duro e patético da batalha interior”, e sim buscando dar à paisagem um “aspecto mais natural, mais espontâneo”, e isso através de descrições rápidas, “traços ligeiros” – em suma, na ficção machadiana a paisagem seria, de acordo com o crítico, descrita através de um “olho *habitado*”.³⁷³ Daí uma paisagem meio dissimulada, como pano de fundo, escondida por detrás dos homens, mas também dinâmica, *subjéctiva*. Mais recentemente, o crítico norte-americano Paul Dixon, em *O chocalho de Brás Cubas*, leitura feita em enfoque mais fenomenológico, discutiu a presença da natureza na ficção de Machado em perspectiva semelhante. Para Dixon, que concentra sua análise nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a natureza só aparece no romance por meio de relações comparativas com os personagens, ou mesmo por relações intersubjetivas, já que “a natureza é quase um personagem, ou uma série de personagens, que participa reciprocamente com os humanos numa complexa rede intersubjetiva”.³⁷⁴ Dessa maneira, “os animais ou outros seres vivos se personificam”, como é o caso de “gaviões fofoqueiros”, um “hipopótamo que fala”, uma “borboleta com um ar escarminho”; também “objetos sem vida se animam”, exemplo do sol, que “recua”, e da vaga marítima, que “abre o ventre”; e finalmente há inúmeros momentos em que os seres humanos se fazem animais, plantas e outros elementos da paisagem, principalmente o

³⁶⁸ FREYRE, Gilberto. “José de Alencar: renovador das letras e crítico social”. In: ALENCAR, José de. *Romances Ilustrados de José de Alencar*, p. xiii.

³⁶⁹ Para citar dois exemplos que exploram a questão por lados distintos, podemos lembrar, por um lado, do ensaio clássico de Roberto Schwarz, “A velha pobre e o retratista”, cujas reflexões sobre a pobreza principalmente de d. Plácida também ecoam nos livros do crítico sobre Machado de Assis; e, mais recentemente, a partir de um interesse em mostrar que a obra de Machado não foi omissa em relação à escravidão e às relações interfaciais existente no Brasil do século XIX, Eduardo de Assis Duarte organizou uma antologia, *Machado de Assis afro-descendente*, com vários textos do escritor sobre o assunto.

³⁷⁰ FREYRE, Gilberto. “José de Alencar: renovador das letras e crítico social”. In: ALENCAR, José de. *Romances Ilustrados de José de Alencar*, p. xiii. (Os grifos são meus)

³⁷¹ BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 34.

³⁷² Idem, p. 41.

³⁷³ Idem, p. 38.

³⁷⁴ DIXON, Paul. *O chocalho de Brás Cubas*, p. 75.

protagonista, que começa se transformando em “pedra, e lodo, e coisa nenhuma”, e depois em um inseto, para ser “esmagado entre as unhas dos séculos”, ou uma planta, “cuja vida se deriva de terra e estrume”, e ainda “um corcel rijo e veloz”.³⁷⁵ Enfim, para o crítico, na medida em que o romance machadiano posiciona o homem “no meio de um vasto sistema, humano e não humano, de interpelações e influências”, o que está exposto é um “paradigma totalmente diferente, no que diz respeito à referência aos elementos do mundo não humano”, justamente pelo fato da paisagem não ser descrita segundo uma “tendência objetiva”.³⁷⁶

De modo semelhante, Bastide explica a “presença ausente” dessa paisagem através da ideia de uma “transposição dos elementos”, cujo procedimento consiste em “revestir os indivíduos das cores e nuances da natureza que os cerca, em pôr o colorido das geleiras, as cintilações do mar, o castanho ou o ocre da terra natal sobre a pele e as roupas das personagens”.³⁷⁷ O que Dixon chama de “paradigma totalmente diferente”, o crítico francês trata como “renovação na arte da paisagem”. Os exemplos disso, diz Bastide, são fartos na obra de Machado: “Para me ater a *Quincas Borba*, Rubião não diz que traz sua terra natal ‘em si mesmo’, e Sofia, para ver melhor o mar, não fecha os olhos, porque ele batia-lhe no pulso e as vagas lhe arrebetavam no coração?”. No caso de *Dom Casmurro*, “o mar banha [o romance] nas suas ondas salgadas, verdes e turvas”, pois não está apenas nos olhos de Capitu, mas também na “vingança ainda ignorada”, já que Escobar morre afogado, como se sabe. Lembrando de um estudo de Eugênio d’Ors sobre Cézanne, o crítico argumenta ainda que Machado, ao fazer seus personagens se misturarem com a paisagem da cidade, suprimindo o intervalo que separa um e outro, estaria de certo modo associando retrato e paisagem, o que nos daria outros elementos para pensar certa diluição ou contaminação do retrato, agora por via da paisagem. Enfim, conclui Bastide, “sem a menor descrição, sem molduras, sem fundos de quadro”, Machado faz o “milagre de tornar a natureza mais presente do que se pintasse em longas páginas”.³⁷⁸

Aceitando ou não a hipótese de que o escritor foi, de um jeito ou de outro, também um paisagista, nos parece evidente que a cena de sua ficção se desenrola nos interiores, tanto da sala de visitas quanto do salão, com suas formas próprias de sociabilidade, jogos, etiquetas – o que faz dos interiores, aliás, espaços influentes inclusive em relação ao funcionamento da própria ficção machadiana. É Georg Simmel quem, mais uma vez, nos oferece alguns elementos para ajudar a entender a maneira como os interiores, justamente no final do século XIX, criam uma nova forma de vida, um “estilo de vida”, conforme a sua expressão. Para o sociólogo, que será lido depois por Benjamin, para quem, por sua vez, o salão é um “camarote no teatro do mundo”, o interior está ligado a uma cultura do adorno, da “vida como obra de arte total”, por reunir, no mesmo espaço, decoração, arquitetura, moda, além da própria cultura da conversa.³⁷⁹ O interior passa a ser então um espaço essencialmente subjetivo, conforme escreve Benjamin sobre a obra de Henry van de Velde, arquiteto Art Nouveau que revolucionou os espaços interiores, fazendo da casa um espaço da “expressão da personalidade”, espaço que deve ser, portanto, comparado à arte, já que “o ornamento é nessa casa o mesmo que a assinatura na pintura”.³⁸⁰ Por um lado, argumenta Simmel, o habitante do interior é o solitário, cujos exemplos na ficção de Machado não faltam: Conselheiro Aires e Bentinho, por exemplo, nos romances; Jacobina nos contos etc. Por outro, os espaços interiores privilegiam a convivência entre pequenos grupos. Em termos de forma literária, teremos, primeiro, o monólogo interior, mas também o diálogo. O que ambas as características possuem em comum? Em nenhuma delas a “cultura objetiva”, para usar outra expressão de Simmel, é capaz de penetrar.

Nesse contexto, o salão apresenta interesse particular, já que, conforme argumenta Waizbort, o salão “provê um tipo muito próprio e adequado de relações sociais”, aspecto que nos interessa especialmente.³⁸¹ A ligação entre o salão e a *sociabilidade* é intrínseca, inclusive etimologicamente, sendo que a sociabilidade diz respeito a um novo paradigma de convivência, cujo cenário é o mesmo, afinal o termo já surge com a conotação do espaço. Assim, ao definir sociabilidade como “a forma de jogo da socialização”, Waizbort define também uma de suas características: o salão consiste em uma sociabilidade que tem como fim a própria conversação, e por essa

³⁷⁵ DIXON, Paul. *O chocalho de Brás Cubas*, p. 68.

³⁷⁶ Idem, p. 60. Nesse sentido, seria possível pensar a relação de Machado com a paisagem como mais um índice de relativização do realismo em sua obra.

³⁷⁷ BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 40.

³⁷⁸ Idem, p. 42.

³⁷⁹ WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, p. 391.

³⁸⁰ Idem, p. 403. Na obra de Machado, os exemplos de descrições de interiores são fartos, como é o caso de “Linha reta e linha curva”, quando Tito, o protagonista, espera uma de suas pretendentes na sala de visitas e o narrador faz as seguintes observações: “Na sala em que Tito foi recebido não estava ninguém. Ele teve portanto tempo de sobra para examiná-la à vontade. Era uma sala pequena, mas mobiliada e adornada com gosto. Móveis leves, elegantes e ricos; quatro finíssimas estatuetas, copiadas de Pradier, um piano de Erard, tudo disposto e arranjado com vida./ Tito gastou o primeiro quarto de hora no exame da sala e dos objetos que a enchem. Esse exame devia influir muito no estudo que ele quisesse fazer do espírito da moça. Dize-me como moras, dir-te-ei quem és” (MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Linha Reta e linha curva”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 113).

³⁸¹ WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, p. 441.

definição pode ser visto também como uma espécie de *estilização da liberdade mediante a etiqueta*.³⁸² O meio da sociabilidade, de qualquer forma, é sobretudo a conversa; mas a conversa, diz Waizbort, usada de modo a criar uma “publicidade específica”.³⁸³ A este respeito, em afinidade com o pensamento de Simmel, Bastide já havia assinalado esta evidência na obra de Machado: “a sociedade urbana cria forçosamente uma arte de diálogo e de análise psicológica; diálogo, por causa da importância preponderante que assumem os salões e as conversas, galantes ou de negócios; análise psicológica, porque esta é uma conversa que continua depois da outra (...)”.³⁸⁴

Talvez seja Conselheiro Aires, e não apenas pela arte da conversação, mas também pelas maneiras específicas como lida com o próprio discurso, o personagem – ao menos entre os mais conhecidos – que melhor encarna o estilo de vida do salão. Inclusive quando Bastide afirma que a análise psicológica é como uma “conversa que continua depois da outra”, vemos a experiência disso na escrita de Aires, mesmo porque temos a oportunidade, em dois níveis, de vê-lo *pensando e falando*. Mesmo pensando, ou escrevendo seu *Memorial*, era como se Aires “falasse alto, à mesa ou na sala de alguém”, em “um processo de crítica mansa e delicada, tão convencida em aparência, que algum ouvinte, à cata de ideias, acabava por lhe apanhar uma ou duas”, conforme lemos em *Esau e Jacó*.³⁸⁵ O que importa, em suma, é sempre a aparência da ideia – e “se a razão não aceita esta imaginação” da aparência, basta “consultar pessoas que a aceitem, e crer nelas”, diz o narrador em outro momento, que em seguida define opinião como “um velho óleo incorruptível”.³⁸⁶ Ex-ministro, nomeado pelo próprio Imperador como Conselheiro, Aires possui tanto o “tédio à controvérsia” quanto o “horror à multidão” que caracterizam o personagem de salão, além de “todo o repertório da vida elegante”, e é por isso que os gêmeos, quando vão ao Catete almoçar com o Conselheiro, solicitam “anedotas políticas de outro tempo, descrição de festas, notícias de sociedade”.³⁸⁷

As formas do discurso de Aires, assim como seu título de Conselheiro, estão ligados a uma arte bastante específica: a “arte que Deus lhe dera de agradar a toda a gente”, como diz Flora a seu respeito, na tentativa de conseguir um favor. Natividade também faz seu próprio retrato de Aires, mais uma vez em busca de um favor, quando diz que pensa em “um homem moderado, um homem de sociedade, hábil, fino, cauteloso, inteligente, instruído....”, e o personagem interrompe: “Eu, em suma?”, e depois acrescenta: “é o meu retrato em pessoa”.³⁸⁸ Ainda em *Esau e Jacó*, no capítulo “Esse Aires”, dessa vez uma espécie de autorretrato do personagem, temos notícia de que seu “sorriso [era] aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, tudo era tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo”, assim como temos notícia também de seu coração, sempre “disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia”. No mesmo capítulo, em visita ao casal Santos, ao se deparar com “pessoas de fora e da família” que dividiam opiniões sobre a cabocla do Castelo, Aires procura uma opinião média que contente a ambos os lados, linguagem que poderia ser comparada à pílula, diz o narrador, já que “se não sarava, não morria”. Trocando em miúdos, a linguagem de Aires, além de dinheiro, já que está inserida em um mercado de trocas, é também moda, afinal “é possível trocar de roupa sem trocar de pele”. No romance, não apenas a linguagem da conversação é tematizada, mas também seu vínculo com o espaço, por exemplo quando Aires opta, entre a presença das mulheres no salão e a dos homens no jogo, pela primeira: “Lá se foram ao voltarete, enquanto Aires ficava no salão, a ouvir a um canto as damas”, diz o narrador.

Mas é provável que a grande ironia de *Esau e Jacó*, ao menos nesse aspecto, esteja nas últimas páginas do romance, no capítulo “Troca de opiniões”, quando Pedro e Paulo, antes ferrenhos defensores dos regimes monárquico e republicano, respectivamente, agora *trocam de opiniões*, conforme indica o título, o que nos faz pensar que a política também não é outra coisa senão uma moda, visto que as adesões a ela também são inconstantes, passageiras. O tema da volubilidade é tematizado em diversos momentos do romance, mas de maneira menos determinante para a narrativa. Logo no início, por exemplo, Santos promete a Natividade, e inclusive jura por “Deus Nosso Senhor!”, não falar com ninguém sobre a ida da mulher à cabocla, mas apesar de acreditar “na santidade do juramento” e de resistir durante uma jogatina e uma ida ao teatro, acabou mudando de ideia.³⁸⁹ De maneira ainda mais corriqueira, em uma cena em que Flora comenta sobre o calor, Paulo concorda, “achou que sim, que estava quente”, mas “acharia que estava frio, se ela se queixasse de frio”, emenda o

³⁸² WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, p. 441.

³⁸³ Idem, *Ibidem*.

³⁸⁴ BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 35. Ao tratar de Balzac, Franco Moretti também argumenta que a cidade aparece em seu romance “apenas e inevitavelmente como cenário”. Isso porque, diz o crítico, a grande novidade da vida urbana “não consiste em ter lançado o povo às ruas, mas em tê-lo varrido e trancado nos escritórios e casas”, ou seja, “em ter inventado a dimensão privado”, e não “intensificado a dimensão pública” (MORETTI, Franco. “Homo Palpitans: os romances de Balzac e a personalidade urbana”. In: *Signos e estilos da modernidade*, p. 152).

³⁸⁵ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Esau e Jacó”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1126.

³⁸⁶ Idem, p. 1128.

³⁸⁷ Idem, p. 1130.

³⁸⁸ Idem, p. 1124.

³⁸⁹ Idem, p. 1091

narrador.³⁹⁰ O que mais importa é que, de um jeito ou de outro, alterando ou não os rumos da narrativa, o tema está sempre em circulação, nos lembrando que “a aparência”, como diz o próprio Aires, “era mui diversa do coração”.³⁹¹ No caso do desfecho, a mudança de opinião dos gêmeos influi até mesmo sobre o tom do romance, que ganha certa aparência de farsa. Com a instauração da República, “Paulo entrou a fazer oposição ao governo, ao passo que Pedro moderava o tom e o sentido, e acabava aceitando o regime republicano, objeto de tantas desavenças”, como o próprio leitor, a estas alturas, já sabe bem.³⁹² As explicações que o capítulo enumera, no entanto, não passam de um punhado de eufemismos, na medida em que procuram amenizar aquilo que o próprio Aires, no início da narrativa, durante o capítulo “Quando tiverem barbas”, havia dito sobre as posturas dos gêmeos: “Não eram propriamente opiniões, não tinham raízes grandes nem pequenas. Eram (mal comparando) gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra”.³⁹³ A comparação com a moda, talvez um tanto involuntária, é sugerida pelo próprio Conselheiro, embora ele diga que a comparação não é boa, mas o tempo, contrariando a modéstia do personagem, mostrou que é boa, sim.

Na obra de Simmel, há pelo menos dois traços conceituais, ou duas consequências, vindas da noção de sociabilidade, e que podem ser cruzadas com tais aspectos da ficção machadiana. O primeiro deles, como também acontece com a noção de dinheiro, é que a conversa de salão é “despojada de conteúdos” e de “interesses”, sendo assim “pura forma de mediação”, ou seja, a sociabilidade, como a roupa e o dinheiro, é um signo vazio. O personagem de Aires, por isso, funciona como a própria mediação, figura que transporta discursos, mas sem neles intervir diretamente. Por isso a conversação era encarada por Simmel também como um jogo, já que sua finalidade consiste no movimento, não tem outro objetivo senão isso: “Enfatizar o jogo e o caráter de jogo da sociabilidade é o modo que Simmel encontra para compreendê-la enquanto *dinâmica de relações*”, diz Waizbort, que recorre dessa vez a Gadamer, mas continua pensando em Simmel, quando diz que “o jogo aparece então como um auto-mover-se que por seu movimento não pretende fins nem objetivos, mas o movimento como movimento, que quer dizer um fenômeno de redundância, de auto-representação do estar vivo (...)”, e sendo assim a função do jogo é que “no final esteja não um algo qualquer, mas aquele movimento de jogo definido e determinado”.³⁹⁴ A volubilidade dos personagens machadianos tem a ver com isso, mesmo porque, em sua ficção, os personagens não jogam apenas o voltarete, mas jogam também com o outro, com a sociedade, a política, enfim, com a própria vida.

Finalmente, por consequência de seu aspecto autônomo e auto-reflexivo, a sociabilidade consiste também em uma “auto-regulação em relação ao outro”, que seria outra maneira, se quisermos, de definição do conceito de pose. Ora, recorrendo mais uma vez ao personagem machadiano, Aires sabe perfeitamente a diferença entre prazer e imposição da sociedade, ou seja, entre desejo e pose, e assim, quando Flora lhe convida pra ir até São Clemente, ele responde “Com o maior prazer”, mas logo emenda: “Entenda-se que não. Não era com prazer maior nem menor. Era imposição de sociedade”.³⁹⁵ Por este aspecto, já que a sociabilidade torna a arte e o jogo duas noções análogas, ela possui afinidade com o teatro, pois o salão é também “um lugar onde os indivíduos atuam”.³⁹⁶ Em outras palavras, tanto a sociabilidade quanto o teatro são artes das relações; em ambas, o jogo depende da presença do outro: “A coqueteria, enquanto arte de se aproximar e de se afastar, de prometer e insinuar, dar e negar, só se realiza quando os protagonistas jogam um com o outro. Nisto se percebe bem como o jogo é ‘jogar com’: são relações”, argumenta Waizbort. Depois, Simmel parece ter clareza da ideia de que a etiqueta da sociabilidade cria um espaço não exatamente espontâneo, e sim uma realidade própria, que o sociólogo trata como um “mundo sociológico ideal”, enquanto Waizbort chega a falar sobre uma espécie de “paraíso artificial”, e é também por isso que a sociabilidade só pode ser realizada no interior dos salões. O retrato, nesse sentido, poderia ser pensado também como a tradução da sociabilidade em imagem, é equivalente à coqueteria, já que também se trata de um espaço (imagético...) onde as noções de pose e de atuação criam um “mundo artificial”.

4.2 Vários truques

Através da história do salão de poses, ou seja, dos estúdios fotográficos, bastidores da história do retrato fotográfico no século XIX, também é possível colocar em questão a ideia de que a imagem seja natural, embora certa *espontaneidade* seja a indicação de 4 a cada 5 manuais de fotografia.³⁹⁷ Como sugere Francisco Foot

³⁹⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Esaú e Jacó”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1167.

³⁹¹ Idem, p. 1161.

³⁹² Idem, p. 1217.

³⁹³ Idem, p. 1105.

³⁹⁴ WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, p. 452.

³⁹⁵ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Esaú e Jacó”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1144.

³⁹⁶ WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*, p. 456.

³⁹⁷ É o que mostra MENDES, Ricardo. “Descobrimos a fotografia nos manuais: América (1840-1880)”. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*, artigo que será discutido logo adiante.

Hardman em seu *Trem-Fantasma*, através da metáfora do *fantascópio*, no século XIX começam a ser forjados “novos cenários, atores e público para uma arte de representar mais ampla e profana”.³⁹⁸ Em sentido literal, a sugestão de Hardman descreve com precisão um salão de poses, composto ele também de cenários e atores – que podem ser, nesse caso, tanto os clientes quanto os próprios fotógrafos, que também atuam. Em qualquer estúdio fotográfico era possível encontrar uma série de objetos, como bengalas, chapéus e canetas, que poderiam ser usados para auxiliar na pose simulando situações, assim como fundos pintados, que geralmente representavam paisagens naturais, bibliotecas, salas de estar ou mesmo janelas, mas que, como acontece com Brás Cubas e as suas poses, “não enganavam ninguém”.³⁹⁹ O fundo falso, espécie de *trompe l’oeil* pouquíssimo convincente, aparato inventado por um fotógrafo chamado Sr. Claudet, teve ampla aprovação, sendo imediatamente assunto privilegiado dos manuais. Além de viável e mais prático do que as paisagens naturais, o fundo falso tinha como função, digamos que poética, “tirar certo peso da figura e tornar mais leve o efeito geral”, segundo a definição de um fotógrafo da época, Henry Peach Robison.⁴⁰⁰ Mas seria apenas por viabilidade que os fundos falsos, e não os naturais, eram preferidos? Não seria a duplicação das imagens uma prática cultural que foi, aos poucos, se confundindo com o desejo?

Sandra Sofia Machado Koustoukos, em seu *Negros no estúdio do fotógrafo*, faz algumas listas da grande variedade de objetos e outros artefatos que, pelo menos nos estúdios mais sofisticados, era comum encontrar. Para auxiliar na *mise-en-scène*, fabricava-se móveis, colunas, esculturas e vasos, em madeira ou mesmo em gesso – material mais leve e barato, o que facilitava os eventuais deslocamentos no estúdio. Para compor com o fundo falso, outros objetos, como rochas, plantas ou mesmo barcos se adequavam a diversas situações, inclusive às paisagens exóticas, recorrentes sobretudo durante o Império. Quando o retrato não tinha por objetivo fazer alusão a passeios ou viagens, os móveis escolhidos podiam ser as cadeiras ricas ou qualquer outro móvel de luxo com fundos lisos, como é o caso da maioria dos retratos de Machado de Assis. No caso de alguns fotógrafos, como Militão Augusto de Azevedo, a insistência em certos objetos e fundos acabava funcionando como uma espécie de assinatura, e às vezes até mesmo diferentes clientes repetiam a mesma pose.⁴⁰¹ Por sua vez, alguns objetos menores ficavam também à disposição dos clientes nos estúdios, e eram responsáveis por “induzir o observador da foto a uma associação de ideias”.⁴⁰² De acordo com Koustoukos, a pena e o tinteiro podiam indicar um compromisso com a literatura, mesmo que o cliente não tivesse nenhuma poesia publicado; o livro indicava cultura, erudição e compromisso com a ciência; o mobiliário requintado e sobretudo os trajes davam a entender que o cliente ocupava posição social de destaque, embora até mesmo escravos alforriados posassem assim; a coruja de gesso sobre um piano indicava sabedoria; o cachorro, fidelidade; uniformes e medalhas, lembrando do conto “O espelho”, em que a posição do protagonista é reconquistada após a ideia de vestir a farda de alferes, indicando o desejo de uma posição admirada e prestígio social. Em outras palavras, estamos tratando de truques, máscaras, estereótipos. A historiadora conclui, portanto, que “o estúdio funcionava como camarim e palco, onde o fotógrafo era o diretor, e o cliente, mesmo participando da construção de sua cena, a personagem”.⁴⁰³

Nos salões de poses no século XIX, como lembra ainda Koustoukos a partir do estudo de Helmut Gernsheim em sua *A concise history of photography*, cada década teve certas composições privilegiadas, que com frequência entravam e saíam de moda – mas as composições da moda, em todo caso, devem ser mais ou menos relativizadas se pensarmos no contexto brasileiro, já que, embora as influências europeias fossem determinantes, existiam também especificidades nacionais, como a exuberância da natureza e o retrato exótico, tão reiterado pelos próprios fotógrafos europeus. Mas os padrões geralmente se repetiam, como descreve a historiadora: “Nos anos 1860, a balaustrada, a coluna, a cortina; nos anos 1870, a ponte rústica e o degrau; nos anos 1880, a rede, o balanço e o vagão de trem; nos anos 1890, as palmeiras, as bicicletas; e na virada do século XIX para o XX, o carro”.⁴⁰⁴ Enfim, com a cautelosa escolha dos trajes, de objetos auxiliares e finalmente dos fundos falsos, os retratos acabavam por “representar a fabricação de um corpo em outro corpo”, segundo a sugestiva definição de Maria Inez Turazzi, que chama a atenção para a ideia de que posar não significa mais apenas se colocar em situação de ser retratado, e sim atribuir à própria imagem novos sentidos, ora idealizados, falsos, artificiais etc.

Posar, que vem do francês *poser*, deixa de ser tão-somente o ato de colocar-se em situação de ser retratado, através do pincel, pela sensibilidade de algum pintor. A sociedade francesa da segunda metade do século XIX lhe atribui um novo significado

³⁹⁸ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, p. 36.

³⁹⁹ “O arranjo da cena, com fundos pintados e objetos simulando situações, não enganava ninguém, mas era apenas a convenção daquele período. Com a fotografia, todo o cenário, que antes aparecia nos retratos pintados de quem podia pagar por eles, se tornou acessível a quase todos nos estúdios (...)” (KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX*, p. 73).

⁴⁰⁰ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX*, p. 72.

⁴⁰¹ Idem, p. 77.

⁴⁰² Idem, Ibidem.

⁴⁰³ Idem, p. 78.

⁴⁰⁴ Idem, p. 76-77.

que rapidamente transcende as fronteiras do país, associando-se à própria universalização da fotografia após o seu descobrimento. A pose, então, passa a ser sinônimo de ‘postura estudada’, ‘artificial’ e – o que é sugestivo – confunde-se, em sentido figurado, com a ideia de ‘afetar uma atitude pretenciosa’. No jogo social que caracteriza o retrato fotográfico produzido no século XIX, posar passa então a representar a fabricação de um corpo em outro corpo.⁴⁰⁵

Os procedimentos que explicitam o caráter artificial e protético do retrato, no entanto, não se limitavam à pose. Em meados dos anos 1850, no mesmo período em que são inventadas as primeiras técnicas de reprodução, também as técnicas de retoque, tão odiadas por Benjamin, começam a ser experimentadas. Na verdade, a história da manipulação das imagens se confunde com a própria história da fotografia e do retrato. Prova disso é que na Exposição Universal de 1855, em Paris, ano em que a fotografia pela primeira vez é exposta no grande evento, foi anunciado também uma curiosa novidade: em duas versões do mesmo retrato, um retocado e outro não, era possível identificar o quanto a imagem podia ser alterada. Koustoukos argumenta que, a partir desse momento, a fotografia poderia satisfazer dois interesses opostos: “quando interessasse a *verdade*, a máquina seria imparcial, apresentaria o registro ‘verdadeiro’; quando ao cliente interessasse algum retoque, como a eliminação de uma ruga, ou o ‘clareamento’ da tez, um fotógrafo hábil no retoque ou um auxiliar pintor poderiam satisfazê-lo”.⁴⁰⁶ A evidência material da manipulação, no entanto, deve oferecer consequências teóricas ainda mais radicais: ela suspende, por meio de uma completa indiferenciação, qualquer forma de relação com a verdade. Tal é a manobra que a literatura de Machado de Assis, segundo diferentes estratégias, parece investigar.

Nem sempre as técnicas de retoque (que, além de tinta a óleo e aquarela, incluíam materiais como lápis, carvão e grafite) eram bem aceitas. Segundo Annateresa Fabris, já em 1851, logo no começo da história da fotografia, um jornal de Nápoles “aventa a hipótese de que coloração e retoque possam ser ‘próteses’ a disfarçarem a inabilidade do fotógrafo e a alterarem o registro realista”. Em oposição ao “trabalho feito à mão”, o jornal defende a realização de “imagens fotográficas diretas, mesmo se imperfeitas”, desprezando o ornamento, os arabescos e qualquer outra possibilidade de intervenção manual. Tal ideia, embora nas décadas seguintes ainda tenha encontrado certa ressonância em uma série de manuais, acabou aos poucos perdendo relevância, já que a partir da década de 1880, quando o fotógrafo profissional precisa oferecer imagens diferentes da fotografia amadora, “o uso do retoque e da coloração torna-se uma prática cada vez mais corrente”.⁴⁰⁷ No entanto, o caráter referencial da imagem fotográfica jamais deixou de ser pauta nos debates em torno das particularidades do suporte, o que foi reservando à fotografia alguns espaços privilegiados, como a propaganda e o registro de guerra.⁴⁰⁸

No entanto, as duas concepções de fotografia, a rigor, não exatamente se excluem, o que nos faz pensar, com Nancy, em uma espécie de “mimese contraditória”. Mesmo um fotógrafo retratista como Disdéri, que fizera do retrato o território da “semelhança mentirosa”, segundo a definição de Fabris, e não exatamente de uma cópia fiel, defendeu o uso documental da fotografia. Em sua opinião, a fotografia deveria valorizar critérios como “rapidez, fidelidade e confiabilidade”. Ao sublinhar o poder informativo da imagem fotográfica, Disdéri lembra ainda que o suporte pode ser “um auxiliar precioso do processo industrial”. Ora, é através justamente da crença em sua confiabilidade e rapidez que a fotografia começa a ser utilizada como instrumento em reportagens militares. Outro fotógrafo, Mathew Brady, que fez registros da Guerra Civil Americana entre 1861 e 1865, chegou a afirmar que “a câmera fotográfica é o olho da história”. Seus registros, por meio de imagens concretas, mostram uma “horrorosa guerra”, nas palavras de um cronista da época, que escreve ainda: “São seus os únicos documentos sobre Bull Run dignos de fé. Os correspondentes dos jornais rebeldes são verdadeiros falsários; os correspondentes dos jornais do Norte não são igualmente confiáveis e os correspondentes da imprensa inglesa são ainda piores que uns e outros, mas Brady não engana nunca”. O mesmo não se podia dizer das imagens feitas pelo britânico Roger Fenton, que registrou a Guerra da Criméia entre 1853 e 1856 e, de acordo com a análise de Fabris, suas imagens são “estáticas e tranquilas – planos gerais posados, mesmo quando parecem instantâneos de uma ação”, dando a impressão de “uma guerra limpa, incruenta”. A crítica explica que, nesse caso, a firma que encomendou o serviço de Fenton “não queria imagens que pudessem atemorizar as famílias dos soldados”, o que

⁴⁰⁵ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*, p. 14.

⁴⁰⁶ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX*, p. 30.

⁴⁰⁷ FABRIS, Annateresa. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*, p. 22.

⁴⁰⁸ Em sua teoria do fotográfico, depois de lembrar que, para Barthes, a fotografia possui estatuto de “prova”, já que ela funciona como “testemunha muda sobre a qual ‘não há mais nada a acrescentar’”, Rosalind Krauss argumenta que o “índice” é uma especificidade que caracteriza o fotográfico, na medida em que coloca a fotografia como “uma classe de signos que mantém com sua referencia relações que subentendem uma associação física” (KRAUSS, Rosalind. “Introdução”. In: *O fotográfico*, p. 14-15).

significa dizer, entre outras coisas, que a trucagem está para além da intervenção manual, o que não deixa de ser óbvio.⁴⁰⁹

Por sua vez, Boris Kossoy trata os procedimentos de trucagem segundo uma estratégia dos fotógrafos em não serem notados apenas como técnicos em sentido estrito, mas também como artistas e criadores, tema que foi, como se pode notar, amplamente discutido no século XIX. Outra questão é que a fotopintura, talvez o mais difundido procedimento de trucagem daquele século, tornou-se também “mais uma possibilidade de diferenciação social”.⁴¹⁰ Depois, na passagem para o século XX, outra experiência de trucagem começa a ser realizada: a fotomontagem, procedimento que influenciará, por exemplo, uma série de artistas de vanguarda. É especialmente marcante a montagem de Valério Vieira, “Os trinta Valérios”, também por ser a primeira, já que foi concebida em 1901 e apresentada com destaque na Exposição de Saint Louis, nos Estados Unidos, em 1904. Nela o fotógrafo representa a si próprio em trinta posições diferentes, seja tocando instrumentos musicais e servindo drinques ou como um simpático busto, tudo isso no mesmo salão, explorando a reprodutibilidade já como procedimento poético que, dessa maneira, tematiza a própria cena.

Mais ou menos indiferente às causas e implicações sociais, importa principalmente é que existiu uma série de tecnologias e técnicas explicitando que a história do retrato fotográfico não é tanto a de uma cópia fiel, mas sobretudo, por assim dizer, a história da possibilidade de iludir, criando mundos artificiais. No anúncio de um fotógrafo da época, expressões como “obter uma cópia fiel” se confundem com “uma segunda imagem e semelhança”, o que não deixa de ser um mal entendido, já que fidelidade e *segunda imagem* devem se excluir.⁴¹¹ Na obra de Machado de Assis, esta espécie de mal entendido deve servir como motivação para outros debates. Se Roberto Schwarz, como vimos, define o romance realista como “uma grande máquina de desfazer ilusões”⁴¹², que seria justamente, em sua leitura, o plano do romance machadiano, então a história da fotografia no século XIX, se aceitarmos que a ficção machadiana está contaminada por seu imaginário, parece nos sugerir o contrário; trata-se do século das tecnologias de produzir ilusão, erro, mal-entendido e espetáculo.

4.3 Poses, posições

Tornou-se consenso entre os historiadores que uma das noções centrais para refletir sobre a história da fotografia é a noção de pose. No século XIX, os manuais concordavam que os dois itens mais importantes na produção de um retrato são a pose e a iluminação, “o sentimento da luz”, mesmo porque o restante se aprendia em “uma tarde”, lendo um bom manual. De fato, um dos mais prestigiados manuais do século, o de Alexandre Ken, orientava ao fotógrafo que fizesse o possível para tirar “o ar de sofrimento” do rosto do modelo, procurando dar ao seu semblante “uma expressão de calma e felicidade”.⁴¹³ A pose, em todo caso, era encarada como “a mais importante de todas as operações fotográficas”. E era preciso mesmo que o fotógrafo tivesse um cuidado especial para que o cliente ficasse à vontade diante da câmera, já que os períodos de pose muitas vezes eram comparados a verdadeiras “sessões de tortura” ou a uma “operação cirúrgica”, imagem que Roland Barthes usou em sua *A câmara clara*.⁴¹⁴ Um instrumento interessante para conseguir bons resultados com a postura foi o “descanso à

⁴⁰⁹ FABRIS, Annateresa. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*, p. 23-25.

⁴¹⁰ KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*, p. 46.

⁴¹¹ “As graves expressões dos senhores de engenho foram registradas em Pernambuco por Evans, que em 1843 anunciava ‘tirar retratos admiráveis e perfeitos’ pelo sistema do daguerreótipo, esclarecendo que aqueles que desejarem ‘obter delle uma copia fiel de si mesmo ou uma segunda imagem e semelhança sua que o procurassem quanto antes, pois já tinha demorado em Pernambuco mais do que pretendia quando aqui chegou’” (sic) (KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*, p. 29). O anúncio foi feito, mais exatamente, no jornal Diário de Pernambucano, de Recife, no dia 16 de maio de 1843, momento em que diversos fotógrafos procuravam mercado retratando os grandes fazendeiros dos engenhos do Nordeste.

⁴¹² SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, p. 53. Na verdade, Schwarz neste momento de sua análise está tratando de *Senhora*, romance de José de Alencar, mas dá no mesmo, já que a análise dos romances machadianos é realizada na mesma chave de leitura. Algumas páginas depois, quando o objeto de reflexão passa a ser *A mão e a luva*, de Machado, temos outra definição semelhante do romance realista, em oposição ao Romantismo: “Ora, o percurso clássico e tenso do romance realista europeu, que só o ponto final vem completar, pode resumir-se na perda mais ou menos gradual das ilusões: os fatos da vida burguesa demonstram a inviabilidade do Romantismo, o qual nem por isso é uma tolice, nem perde a força por sua vez de lhes expor – aos fatos – a iniquidade” (Idem, p. 99).

⁴¹³ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX*, p. 58-70

⁴¹⁴ Em sua descrição dos primeiros processos de pose, Barthes usa outra expressão curiosa, “espartilho de minha essência imaginária”, além de introduzir a relação entre fotografia e morte: “A Fotografia transformava o sujeito em objeto, e até mesmo, se é possível falar assim, em objeto de museu: para fazer os primeiros retratos (em torno de 1840), era preciso submeter o sujeito a longas poses atrás de uma vidraça em pleno sol; tornar-se objeto, isso fazia sofrer como uma operação cirúrgica; inventou-se então um aparelho, um apoio para a cabeça, espécie de prótese, invisível para a objetiva, que sustentava e mantinha o corpo em sua passagem para a imobilidade: esse apoio para a cabeça era o soco da estátua que eu ia tornar-me, o espartilho de minha essência imaginária” (BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova

cabeça”, apoio de ferro que tinha como função manter a coluna ereta, contribuindo assim para o clima de tortura da cena, mas que jamais poderia tornar-se visível no resultado final do retrato.

O tempo de exposição da pose, que foi diminuindo rapidamente após o desenvolvimento técnico das câmeras, podia chegar a 20 minutos com os primeiros daguerreótipos, às vezes tendo o cliente esperado embaixo de sol. Para Maria Inez Turazzi, que segue Barthes na ideia de que a pose funda a natureza da fotografia, não se trata apenas de um detalhe técnico, e sim de um dado sociológico: “(...) o tempo de exposição é também o tempo necessário para que o indivíduo represente o seu papel num determinado cenário, onde a composição desse espaço e a captação desse momento são atributos especiais do fotógrafo”.⁴¹⁵ Turazzi argumenta que a pose, mesmo tendo logo deixado de ser um impedimento técnico, torna-se uma espécie de “suplício consentido”, preparação de bastidor e finalmente uma exigência social, tornando-se a norma do retrato mesmo quando deixa de ser, digamos, um dever. É justamente por meio da imobilidade, qualidade fundamental da pose, que o fotógrafo irá moldar as características de seu cliente, alterá-la conforme seus interesses, esculpi-la a seu modo.

Há ainda outras normas; e outros artificios. Embora os manuais concordassem com a definição de que a pose é uma “postura estudada e artificial”, costumava ser consenso também que a boa pose, apesar de artificial, devia ter naturalidade, “ausência de artifício”. Talvez seja por isso que muitos fotógrafos, como é o caso de Disdéri, passaram a fotografar o cliente de corpo inteiro e não mais apenas seu rosto, pois assim seria possível cercá-lo de “artificios teatrais que definem seu *status*, numa paródia da autorrepresentação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo”.⁴¹⁶ Na verdade, conforme indica o artigo do pesquisador Ricardo Mendes, a pose é um dos principais assuntos nos manuais técnicos do século XIX, assunto que ganha mais atenção do que a própria técnica. A respeito da pose, existe todo um conjunto de normas e indicações com as quais o fotógrafo deve lidar, se adequar e seguir, sempre buscando orientar seus modelos para que mantenham, rigorosamente, um aspecto natural, sob pena de não ser tomado como um bom retratista.

Ricardo Mendes faz uma breve história da fotografia não a partir das próprias imagens, tampouco de sua técnica, e sim por meio das normas de sua produção. E as normas eram muitas, além de detalhadas. Relendo três manuais norte-americanos, Mendes nota que “a extensão do discurso sobre pose é razoável”. Em manual publicado no ano de 1849, o autor diz que “a configuração do modelo deve ser minuciosamente estudada” para permitir que o fotógrafo possa “colocá-lo na posição mais graciosa e cômoda possível”, e sugere ainda ao cliente que mantenha os olhos “fixos em algum objeto um pouco acima da câmara e deslocado para um lado – mas nunca na direção ou sobre a câmara”, pois esta última opção vai lhe conferir “uma expressão parada, tola, um ar de espantado, carrancudo ou doentio”. Na verdade, nada na pose deve passar despercebido pelo retratista, e mesmo detalhes como a posição das mãos, que não podem ficar “muito para frente ou para trás em relação ao rosto”, viram objeto de análise.⁴¹⁷ Em outro manual, o autor também chama atenção para os pés e as mãos, que devem estar igualmente em foco “caso precisem ser vistos”, já que, no caso dos retratos de escravos, por exemplo, o modelo aparecia quase sempre descalço.⁴¹⁸

Os manuais, segundo Mendes, concordam que a pose deve parecer “natural, espontânea”, e concordam também que para chegar a isso é necessário passar por um regime bastante detalhado de cuidados e procedimentos. O ideal é encontrar uma posição “cômoda, agradável e artística”, resume o autor de um deles, que insiste nos adjetivos: “Posicione o modelo de modo cômodo e gracioso” para que a imagem possa ser “clara e distinta”. Para ele, é preciso evitar também “aquela tola adesão à uniformidade na posição do modelo, em que alguns operadores caem: como deixar as mãos juntas sobre o colo ou fixar o dedão nos bolsos do colete.” E finalmente conclui: “Acima de tudo, esforce-se para produzir uma variedade de posições e parafernália nos

Fronteira, 1984, p. 26-27). Por sua vez, Benjamin vê no tempo de duração da pose um dos aspectos mais fascinantes dos primórdios da fotografia: “Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais precisos do que ocorreu na segunda metade do século, mas as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo. Observe-se o casaco de Schelling, na foto que dele se preservou. Com toda certeza, esse casaco se tornou tão imortal quanto o filósofo: as formas que ele assumiu no corpo do seu proprietário não são menos valiosas que as rugas no seu rosto” (BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 96).

⁴¹⁵ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*, p. 14.

⁴¹⁶ FABRIS, Annateresa. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*, p. 21. Fabris compara os retratos fotográficos também a um “espelho... complacente”.

⁴¹⁷ MENDES, Ricardo. “Descobrimos a fotografia nos manuais: América (1840-1880)”. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*, p. 103.

⁴¹⁸ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX*, p. 113-115. Sobre retratos de negros, ver também o grande catálogo organizado por ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. A respeito dos processos de branqueamento da cultura brasileira no final do século XIX, processos do qual o retrato é um dos principais meios, ver também SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*.

respectivos membros de uma mesma família”.⁴¹⁹ Depois de chegar a um consenso com o modelo a respeito da pose, o fotógrafo deverá saber manejar tanto a iluminação quanto o enquadramento para que o resultado do retrato seja “altamente elogiado e valorizado”, pois assim irá “destacar bons pontos e esconder defeitos”, alcançando dessa maneira “boas expressões”.⁴²⁰

Chama atenção a maneira como os manuais explicitam uma série de soluções para resolver “problemas da natureza”. Em resumo, a construção do retrato ideal não consiste na realização de uma cópia fiel, pois nesse caso o resultado seria “apenas tolerado”. O que o fotógrafo deve aprender é justamente o processo de transformar a “rigidez em naturalidade”, pois é através dessa passagem que o retrato se torna Arte, com maiúscula: “A Arte vem e eis que a pose mudou da rigidez para a naturalidade, a luz está moderada e colocada de modo a suavizar os detalhes, o planejamento é empregado para dar sombra e brilho ao resultado, e o retrato, ao invés de ser apenas tolerado – por causa da semelhança com o original – é altamente elogiado e valorizado”.⁴²¹ Os truques também são descritos em detalhes, como este, por exemplo: “melhor lado da face voltado para a câmera, uma luz suave frontal vinda de cima para suavizar as linhas (...)”. Finalmente, será considerado artista o fotógrafo que “suaviza e melhora a forma humana”.⁴²²

Seguindo a norma da naturalidade, Ricardo Mendes lembra ainda que é nessa época que surge, como parte de uma série de parafernalias a compor o cenário dos estúdios, o padrão de retrato com a presença da *natureza*. Ou seja, ser natural, a rigor, é estar próximo da natureza, mesmo sendo ela artificial. De acordo com Mendes, foi se tornando praticamente obrigatório que o fotógrafo tivesse em seu estúdio, além de uma série de objetos já comentados, também uma “parafernália artificial, como pássaros empalhados, animais, vasos”.⁴²³ Além disso, para o fundo, os manuais aprovavam o uso de telões que representassem paisagens naturais, desde que as pinturas não fossem “rudes, defeituosas e descuidadamente sombreadas”. Em outras palavras, “Se tais telões estão em perspectiva verdadeira, são representações corretas de objetos naturais e cenários, e podem ser bem focalizados, eu não hesitaria em chamá-los legitimamente artísticos e como tal eles devem aumentar o valor da *carte-de-visite* ou outra fotografia”.⁴²⁴ Enfim, Mendes compara a relação entre fotógrafo e modelo durante a produção de um retrato (na medida em que inclui a construção de uma pose, arranjo de acessórios, ajuste de iluminação e mais uma série de planejamentos) com a de um “roteiro teatral”, definição que lembra outra, dessa vez a de Francisco Foot Hardman sobre a literatura machadiana: “Machado, com sua ironia peculiar, sugere a seus leitores de fins do Império a separação radical de eficiência técnica e espírito criativo, persuasão e verdade”.⁴²⁵

De resto, vários dos personagens machadianos, através de inúmeras formas de narrar as cenas, indicações na sintaxe, escolhas lexicais específicas ou mesmo direções do enredo, fazem as mais variadas poses. Tito, o personagem de “Linha reta e linha curva”, figura supostamente singular, parece também que cético em relação ao casamento, se comporta com “sangue-frio” e possui uma rudeza “antes estudada que natural”, como indica o narrador.⁴²⁶ Por isso Emília, a viúva que será a futura esposa de Tito, em carta ao personagem, pede que ele “tire a máscara”, pois assim ela também se explicará – ou seja, deve tirar a sua também. Já Diogo, rival de Tito, em conversa entre ambos, diz que “as mulheres, e sobretudo aquela, nem sempre dizem o que sentem”, e por isso também pede sua franqueza: “Sabe o que eu quero? É que seja franco”.⁴²⁷ Tratando como “verdades puras” o que logo em seguida saberemos que não são, o conto, escondendo umas informações e sugerindo outras, às vezes equivocadas, com o único intuito de confundir o leitor, se equilibra do início ao fim sobre uma tensão que se divide entre a franqueza e o segredo; ou, na fórmula de Hardman, entre verdade e persuasão. Embora a trama seja finalizada através de chave romântica, e com todas as ambiguidades resolvidas, fazendo prevalecer então a verdade, Machado já dava claros sinais de que o repertório das mais diversas formas de aparência era seu principal material de investigação.

As máscaras do simulacro se adequam melhor às personagens femininas, no entanto. Um exemplo recorrente é que, ao falar sobre a idade das mulheres, torna-se comum que os narradores machadianos se refiram à idade que elas *representam* ter. Em “A parasita azul”, a esposa do tenente-coronel Veiga “representava ter quarenta e cinco anos, mas estava assaz conservada”⁴²⁸; já em outro conto, “As bodas de Luís Duarte”, que abre com a descrição de uma casa sendo arranjada para um dia de festa, pois ficamos sabendo que “alguma coisa grande ia acontecer”, as duas filhas do casal Lemos também se comportam como atrizes: “Uma representava ter

⁴¹⁹ MENDES, Ricardo. “Descobrimo a fotografia nos manuais: América (1840-1880)”. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*, p. 115. O manual em questão é de TOWLER, John. *The Silver Sunbeam*. New York: Joseph H. Ladd, 1864.

⁴²⁰ Idem, p. 121-122.

⁴²¹ MENDES, Ricardo. “Descobrimo a fotografia nos manuais: América (1840-1880)”, p. 125. Dessa vez, o manual em questão é de ESTABROOKE, Edward. *The Ferrotipe and how to Make it*. Cincinnati e Louisville: Gatchell & Hyatt, 1872.

⁴²² Idem, *Ibidem*.

⁴²³ Idem, p. 117.

⁴²⁴ Idem, p. 116.

⁴²⁵ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, p. 110.

⁴²⁶ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Linha Reta e linha curva”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 113.

⁴²⁷ Idem, p. 117.

⁴²⁸ Idem, p. 156.

vinte anos, outra dezessete”⁴²⁹; e assim por diante, criando uma espécie de capa na linguagem que não nos permite saber determinadas verdades sobre a ficção, restando afinal a pose. São também as personagens femininas que, na maioria das vezes, vivem “com os olhos na opinião”⁴³⁰ e na “atenção pública”⁴³¹, possuem “a vocação da vida exterior”⁴³² e bebem, “a tragos demorados, o leite da admiração pública”⁴³³, conforme expressões de diferentes textos, e portanto não devem agir naturalmente, quer dizer, segundo a espontaneidade que muitas vezes prometem, já que elas olham ao mesmo tempo em que são olhadas, como se o relato fosse encenado no interior mesmo de um “espetáculo” – significante que também é usado de maneira corrente por Machado de Assis. Enfim, tudo leva a pensar que a ficção machadiana mimetiza um espetáculo teatral, uma ação performática.

Em “O segredo de Bonzo”, conto que se passa em uma cidade fictícia, Fuchéu, capital do reino de Bungo, em pleno ano de 1552, o personagem de Machado elabora uma teoria sobre o assunto, ou seja, sobre aquilo que Hardman chamou de separação radical entre persuasão e verdade, fazendo prevalecer, segundo a tal teoria, justamente a persuasão. Depois de ver um orador convencendo a multidão de que tinha descoberto “a origem dos grilos, os quais procediam do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova”, e logo em seguida outro orador, igualmente ovacionado, que “descobriria o princípio da vida futura, quando a terra houvesse de ser inteiramente destruída, e era nada menos que uma certa gota de sangue de vaca”, os dois narradores desta história ficam sabendo da existência de uma “nova doutrina, dizem que inventada por um bonzo de muito saber”.⁴³⁴ As teorias machadianas são quase sempre cruzadas com estes aspectos: primeiro o da novidade e depois o de uma autoria questionável, dessa vez indicada pelo sentido figurado do significante bonzo, justamente o hipócrita, que faz a teoria ganhar ares de conspiração. Seja como for, com o pretexto da filiação, os dois personagens conseguem encontrar o sábio, que explica a teoria. Trata-se de uma teoria do saber. Diz Pomada (é o nome do bonzo, “um ancião de cento e oito anos”, ou seja, com aparência de sábio, e “grandemente aceito a toda aquela gentildade”) que “o saber tem duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que ouvem e contemplam”. Trocando em miúdos, em uma fórmula, segundo as palavras do próprio sábio, “não há espetáculo sem espectador”.⁴³⁵

É sintomático que o significante *espetáculo* apareça, mais uma vez, agora no discurso do bonzo, afinal o conceito foi reelaborado depois no ensaio clássico de Guy Debord. Como o próprio bonzo, que se inspira nos efeitos de uma imagem para criar a sua doutrina, pois ele explica que a ideia surgiu da “pedra da lua, essa insigne pedra tão luminosa que, posta no cabeço de uma montanha ou no píncaro de uma torre, dá claridade a uma campina inteira”, ou seja, uma tal pedra “não existiu nunca, e ninguém jamais a viu; mas muita gente crê que existe e mais de um dirá que a viu com os seus próprios olhos”, enfim, também Debord entende que o espetáculo “consolida uma separação”, conforme a expressão que utiliza nas primeiras teses da *Sociedade do Espetáculo*. “Em toda parte onde há *representação* independente, o espetáculo reconstitui-se”, argumenta o filósofo, que praticamente repete a doutrina do bonzo: “Onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico”.⁴³⁶ Se a ideia de separação é central para refletir sobre a sociedade do espetáculo, com indica Debord, podemos tirar daí também outra explicação para o modo como Machado constrói suas *ficções de autores*, lembrando do conceito de Abel Barros Baptista, já que tais ficções implicam outra separação, dessa vez entre autor real e autor suposto, como foi dito no capítulo anterior, alienando as formas da ficção. Finalmente, o que Debord define como imagem, o ancião de “O Segredo do Bonzo” dá o nome de *opinião*, ao explicar os últimos aspectos de sua doutrina, prevendo inclusive o seu efeito hipnótico, já que a multidão torna-se capaz de “dar a vida” pelas ideias absurdas dos dois oradores. Pelo menos é o que explica o sábio:

(...) entendi que, se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente. (...) Para compreender a eficácia do meu sistema, basta advertir que os grilos não podem nascer do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova, e por outro lado, o princípio da vida futura não está em uma certa gota de sangue de vaca; mas Patiman e Languru, varões astutos, com tal arte souberam meter estas duas ideias no ânimo da multidão, que hoje desfrutam a nomeada de grandes físicos e maiores filósofos, e têm consigo pessoas capazes de dar a vida por eles.⁴³⁷

⁴²⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “As bodas de Luís Duarte”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 176.

⁴³⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Uma senhora”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 399.

⁴³¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “A parasita azul”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 157.

⁴³² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “A senhora do Galvão”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 435.

⁴³³ Idem, p. 436.

⁴³⁴ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O segredo do Bonzo”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 302-303.

⁴³⁵ Idem, p. 303.

⁴³⁶ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, p. 19.

⁴³⁷ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O segredo do Bonzo”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 303-304.

O que Machado de Assis está descrevendo, através do discurso do bonzo, como se verá logo adiante no conto, é a própria invenção do jornalismo, mas a alegoria serve também para imaginar, em sentido menos estrito, uma teoria da publicidade e do espetáculo, ou seja, da imagem alienada de qualquer referente. Debord é direto quando diz que o espetáculo não é outra coisa senão a “afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência”.⁴³⁸ Mais do que isso, o espetáculo não se define exatamente como um conjunto de imagens, mas por “uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens”, e é também por isso que o conto de Machado capta tão bem este aspecto da teoria de Debord, pois que o espetáculo, como enfatiza o bonzo, depende dos espectadores, da relação entre eles e finalmente da opinião. De fato, quando o bonzo afirma que “a única existência necessária é a da opinião”, é como se estivesse defendendo a hipótese de que o “espetáculo não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo”, e sim o próprio “coração da irrealidade da sociedade real”, como argumenta Debord.⁴³⁹ É isso que Machado parece nos alertar não só através desse conto, que relata tal hipótese através de uma teoria cínica, mas através de toda a sua ficção: o que se entende como irrealidade tomou o centro da realidade mesma, quer dizer, a *especulação* se apoderou da *vida concreta* fazendo dela pura fantasmagoria.

E é também, e sobretudo, através do discurso dos personagens – discurso vazio, moeda de troca no salão, na medida em que calcula seus efeitos, buscando manipular assim sua recepção – que Machado mimetiza, por meio da literatura, a ideia de salão de poses. Debord diz que o espetáculo, na esfera do discurso, se manifesta através do “monólogo elogioso”, em que o “mentiroso mente a si próprio”. Na ficção de Machado, nos deparamos com o personagem do “orador de sobremesa”, tipo que aparece em diversos textos, e sobre quem, por isso mesmo, é possível delinear algumas características. Em “As bodas de Luís Duarte”, por exemplo, o tenente Porfírio é apresentado dessa maneira, já que possui “o entorno, a facilidade, a graça, todas as condições necessárias a esse mister”, “e comparado com um boneco não havia grande diferença”.⁴⁴⁰ Ou seja, o orador de sobremesa é um autômato, afinal ficamos sabendo ainda, ao seguir a leitura do conto, que os aplausos não atrapalham seu discurso porque já “sabia o discurso de cor” – e de resto, de acordo com vários dos ouvintes, depois de umas frases empoadas, ficamos sabendo finalmente que o tenente “fala muito bem!”, pois “parece um dicionário!”.⁴⁴¹

O termo retorna na célebre “Teoria do medalhão”, conto que, embora seja identificado como um “diálogo”, na prática funciona como monólogo, e que apresenta este personagem, o medalhão, que na verdade é o mesmo “orador de sobremesa” do conto anterior, em versão talvez mais completa e complexa, afinal ser medalhão é um “ofício” e às vezes até uma “carreira”.⁴⁴² Além dos discursos de sobremesa, sabemos agora da existência de outros dois tipos de discurso: o de felicitação e o de agradecimento. Para chegar a ser medalhão, é preciso dominar uma série de regras, que no conto são passadas de pai para filho, como se fosse uma herança. O pai recomenda que, depois de “pôr cuidado nas ideias que houveres de nutrir”, sendo que o “melhor será não as ter absolutamente”; de “expende francamente as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas”; de praticar o “voltarete, o dominó, o *whist*” e o bilhar, “porque as estatísticas mais escrupulosas mostram que três quartas partes dos habituados do taco compartilham as opiniões do mesmo taco”; de passear nas ruas, “com a condição de não andares desacompanhado, porque a solidão é oficina de ideias”; enfim, depois de todas estas recomendações, e outra dúzia delas, que são ditadas com a experiência de um medalhão formado, o filho deve aprender a usar o discurso, uma lição à parte. Nesse caso, o medalhão deve ser “simples, tívio, apoucado” e, caso queira “adornar o estilo”, o bom é priorizar “sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres”, afinal as “frases feitas, as locuções convencionais e as fórmulas consagradas” já estão “consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública”.⁴⁴³

A figura que organiza esse discurso será o adjetivo, “a alma do idioma, sua porção idealista e metafísica”, ao contrário do substantivo, que é “a realidade nua e crua”, e na verdade o próprio medalhão deve ser “o adjetivo dessas orações opacas, o *odorífero* das flores, o *anilado* dos céus, o *prestimoso* dos cidadãos, o *noticioso* e *suculento* dos relatórios”.⁴⁴⁴ E por que o adjetivo? Roland Barthes, no livro *O neutro*, nos oferece uma pista, quando diz que “o adjetivo é uma mercadoria”. Barthes argumenta que o valor mercadológico de um objeto, inclusive o valor mercadológico, é decidido, em muitos setores, como o cinema e a política, “em função dos adjetivos que lhe são apostos”.⁴⁴⁵ Quer dizer, além de manter a linguagem no “cansaço do paradigma”, na medida em que “se cola a um substantivo, a um ser, ele ‘gruda’ no ser”, de acordo com as expressões barthesianas, o adjetivo seria outra maneira de manifestação do dinheiro na linguagem, e não apenas isso. No conto de Machado,

⁴³⁸ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, p. 16.

⁴³⁹ Idem, p. 15.

⁴⁴⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “As bodas de Luís Duarte”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 182.

⁴⁴¹ Idem, p. 185.

⁴⁴² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Teoria do medalhão”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 270-271.

⁴⁴³ Idem, p. 272.

⁴⁴⁴ Idem, p. 274.

⁴⁴⁵ BARTHES, Roland. *O neutro*, p. 118.

ele também refaz o vínculo entre o discurso do medalhão e sua imagem, afinal qualquer adjetivo apõe um complemento no sujeito, quer dizer, uma “imagem imobilizada”, encerrando o sujeito assim “numa espécie de morte”.⁴⁴⁶

Como está claro, a teoria do medalhão é a descrição de uma norma, é a própria linguagem do poder. Mas trata-se de uma descrição irônica, naturalmente, tanto que a recomendação final do narrador consiste em jamais empregar ironia, “esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência”, embora a “chalaça” seja permitida, “a nossa boa e velha chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus”.⁴⁴⁷ Em outras palavras, Machado faz cruzar um conjunto de sentidos no mesmo discurso: em nível mais literal, temos o próprio medalhão descrevendo e praticando, em ato, o que é ser medalhão, já que seu próprio tom é adjetivado, pretensioso, “gorducho”; de modo mais subliminar, a ironia, explorada desde o início pelo escritor, mas que às vezes se confunde com o discurso do próprio narrador, que também pode ser irônico, torna-se assunto no final. Se quisermos encarar o conto em chave crítica, podemos lembrar mais uma vez de Guy Debord quando argumenta que o espetáculo é o “autorretrato do poder no momento de sua gestão totalitária das condições de existência”.⁴⁴⁸ Por isso, na teoria em questão está previsto que todos estes recursos retóricos devem vir acompanhados dos “benefícios da publicidade”, esta “dona loureira e senhoril, que tu deves requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, coisas miúdas”.⁴⁴⁹ A publicidade e a fotografia possuem em comum o fato óbvio de se reproduzirem, e é por isso que “não só as regras da mais vulgam polidez mandam aceitar o retrato ou o busto, como seria desazado impedir que os amigos o expusessem em qualquer casa pública”.⁴⁵⁰ Ou seja, como a publicidade, e segundo a sugestão do narrador, o retrato também consiste na capacidade que a imagem tem de se deslocar, se multiplicar, e mesmo assim manter o nome “ligado à pessoa”. Além disso, para o medalhão, o retrato estaria também relacionado “à estima pública (...) de um homem amado ou benemérito”, e é isso que instiga a “reprodução das feições”. Uma definição cínica do retrato, portanto, mas nem por isso menos verdadeira, consiste em “anexar ao teu nome [ou a tua imagem] os qualificativos dignos dele”.

4.4 Fantasmas

Vale a pena recuperar outros percursos que Hardman faz em seu *Trem-fantasma*, inclusive o próprio significativo do título, que evoca a noção de fantasmagoria, machadiana ela também. O crítico inicia o primeiro capítulo de seu ensaio tratando, não por acaso, do uso das máquinas de ilusão no teatro do século XIX, como é o caso do fantascópio, espécie de lanterna mágica e, segundo Hardman, miniatura do “espetáculo das mercadorias sob a ótima ilusionista do maquinismo”.⁴⁵¹ Ainda de acordo com o crítico, uma série de mecanismos antigos da ilusão teatral voltam à cena, já que tanto no teatro ateniense quanto nas experiências de Leonardo da Vinci já eram utilizados procedimentos de tal natureza, “criando eles próprios um teatro de máquinas aparentemente capaz de autogovernar-se em exhibições ilimitadas de artifícios, de renovar com maestria as facetas de um renitente e duradouro engano”.⁴⁵² Se o daguerreótipo é anunciado oficialmente em 1839, o primeiro registro da lanterna mágica, que de início teve a função de aumentar ou diminuir o tamanho das imagens projetadas, é de 1802, sendo nesse sentido uma pré-história do cinema e das diversões de massa, anúncio do universo mágico explorado nas exposições universais.

O percurso das pequenas máquinas de ilusão do começo do século leva Hardman, conduzido pelas mãos de Benjamin e provavelmente sob o olhar desconfiado de Marx, ao Palácio de Cristal, este “gigantesco fantascópio” onde eram realizadas as primeiras exposições. O crítico lembra de uma descrição que o político conservador Lothar Bucher fez do Palácio para introduzir “os efeitos alucinógenos da arquitetura revolucionária de Joseph Paxton”, em que “o vidro e o ferro uniram-se magicamente”. Diante do monumento, Bucher intui que o Palácio era “uma obra que não podia ser julgada através do mesmo padrão pelo qual havia sido avaliada até então a arquitetura”. Segundo sua impressão, a construção apresentava uma “delicada malha de linhas sem referência alguma que nos ajude a poder julgar qual é sua dimensão real ou a que distância está dos nossos olhos”, ou seja, “uma perspectiva sem fim que parece desvanecer-se no horizonte”. A descrição de Bucher é também repleta de negativas: “Não estamos em condições de afirmar a que altura eleva-se este edifício, se é de trinta ou trezentos metros, (...) porque não há jogo de sombras algum que nos permita suspeitar suas verdadeiras medidas”.⁴⁵³ Em uma dialética entre aparição e desaparecimento, fantasmagórica portanto, o Palácio parece esconder mais do que exhibe, e é por isso que dá os seus sustos.

⁴⁴⁶ BARTHES, Roland. *O neutro*, p. 112.

⁴⁴⁷ Idem, p. 175.

⁴⁴⁸ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, p. 21.

⁴⁴⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Teoria do medalhão”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 273.

⁴⁵⁰ Idem, p. 274.

⁴⁵¹ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, p. 36.

⁴⁵² Idem, p. 36.

⁴⁵³ Idem, p. 38-39.

O que interessa a Hardman, em um primeiro momento, é refazer o debate a respeito da perda dos referenciais óticos na sociedade moderna. Em seu comentário ao conceito de arquitetura que nascia, são enfatizados os “efeitos de luz inusitados” que acentuam “linhas ambíguas de passagem entre interior e exterior”.⁴⁵⁴ Quando trata da paisagem da cidade moderna, definida como “cidade-fantasma” por conta de seus “primitivos espetáculos de fantasmagoria”, a visão surge “repleta de fundos falsos, jogos de espelhos e luzes diabólicas”.⁴⁵⁵ As luzes diabólicas não são outras senão aquelas emitidas pela câmera, seja o daguerreótipo ou a câmera portátil, no momento de captar, magicamente, a imagem do outro. Quer dizer, nada mais parece ser sólido, estável ou verdadeiro, lembrando ao mesmo tempo a máxima do *Manifesto* de Marx e Engels escrito em 1848, lido por Hardman como o “primeiro manifesto modernista”, e colocando em cena outra vez a própria imagem do espelho, central em sua reflexão: “Já não se sabe ao certo de que lado do espelho se está”, conclui o crítico.

A ficção machadiana é repleta destas imagens demoníacas, fantasmagóricas, especulares. Se Rosalind Krauss, em *O fotográfico*, mais exatamente no ensaio “Seguindo os passos de Nadar”, especula que Balzac foi o verdadeiro “inventor do daguerreótipo”, sem dúvida Machado foi seu principal herdeiro. No caso de Balzac, a especulação acontece em torno de sua “teoria dos espectros”, que, conforme argumenta Krauss, advém de uma reação “supersticiosa do romancista diante da fotografia, reação que o escritor formulou com alguma pretensão sob forma de teoria”, e que Nadar, por sua vez, em um de seus relatos sobre fotografia, explica através da ideia de “camadas infinitamente superpostas”, imagem que involuntariamente nos remete às últimas linhas de *Dom Casmurro*, quando Bento se refere à Capitu como “a fruta dentro da casca”, afinal a menina da praia da Glória já estava dentro da outra de Matacavalos, de acordo com o narrador. Em sua teoria dos espectros, segundo a leitura de Nadar, Balzac formula que “cada corpo na natureza se compõe de séries de espectros em camadas infinitamente superpostas, laminadas em películas infinitesimais em cada um dos sentidos em que a ótica percebe o corpo”, que nada mais seria do que a “operação daguerreana”, que “vinha então surpreender, destacar e reter ao aplicar-se uma das camadas do corpo visado”.⁴⁵⁶ É por isso que Krauss, perseguindo uma teoria da fotografia que leve em conta o “estatuto de índice”, conceito definido pela crítica como uma “película descolada da superfície de um objeto material e depositado em outro lugar”, enfim, é por isso que Krauss enxerga em Balzac um visionário, alguém que parecia ter plena consciência da importância da relação entre fotografia, índice e fantasmagoria, afinal o traço fisiognômico possuiria este poder de “transmitir o invisível”.⁴⁵⁷

Rosalind Krauss recupera dois comentários sobre Balzac em torno dessa questão. O primeiro deles é de um escritor contemporâneo dele, Barbey d’Aurevilly, que costumava afirmar, com ar depreciativo, que a ficção balzaquiana havia feito da descrição “a doença de pele dos realistas”, criticando justamente – diz Krauss – “a técnica de que Balzac tinha mais orgulho”, ou seja, um estilo de escrita que “tinha por objetivo descolar a superfície de um sujeito e transferi-lo para a página de um romance”. Para Balzac, a vida externa era um “sistema organizado”, e por vida externa deve-se entender tanto a fisionomia dos personagens quanto as roupas que eles vestem, sendo a partir de tal sistema que a *Comédia humana* é composta, passando a impressão, finalmente, pela perfeição como os personagens são descritos, de que eles já *nascem vestidos*. A roupa será muitas vezes uma destas camadas, e não é em vão que o escritor formulou também, em seus tratados sobre a vida elegante, uma “fisiologia do vestuário”, afinal “quem diz *homem*, na civilização, diz *homem vestido!*”. Quer dizer, “o homem nu”, diz Balzac, na “ordem das coisas em que vivemos”, não é apenas “inacabado”, como também “a sociedade o repele”.⁴⁵⁸ E talvez *As ilusões perdidas* seja o romance que oferece o melhor testemunho a este respeito. Lucien, o grande homem de província, ao chegar na capital nota o luxo do vestuário dos parisienses, admitindo, por outro lado, a “feiúra” dos próprios andrajos que ele portava, gerando tal reflexão no narrador: “A questão da indumentária é, aliás, de enorme importância para os que querem parecer ter aquilo que não têm, pois esta costuma ser a melhor maneira de possuí-lo”.⁴⁵⁹ Em outro momento, a roupa encontra seu paralelo mais bélico: são como armas para uma guerra.

Em seguida, Rosalind Krauss lembra da reflexão clássica de Erich Auerbach, para quem Balzac, por trás dos detalhes do vestuário e da compostura com os quais seus personagens exibem a própria cobiça pequenoburguesa, percebe também um conjunto de imagens “oriundas de um registro de estudo completamente diferente, imagens que criam a impressão de algo *espectral e repugnante*”. Para Auerbach, estas imagens formam uma espécie de significado subliminar na ficção de Balzac, distinto de seu sentido mais “racional”, e “muito mais importante do que ele”, que seria bem designado, diz o crítico, pelo adjetivo “endemoniado”, ou “diabólico”.⁴⁶⁰ Em *Esau e Jacó*, este imaginário diabólico aparece pelo menos em dois momentos, ambos ligados à semelhança dos gêmeos e aos sonhos e alucinações de Flora. A personagem começa ouvindo a voz de Pedro e Paulo, e depois

⁴⁵⁴ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, p. 40.

⁴⁵⁵ Idem, p. 45.

⁴⁵⁶ KRAUSS, Rosalind. “Seguindo os passos de Nadar”. In: *O fotográfico*, p. 24

⁴⁵⁷ Idem, p. 33.

⁴⁵⁸ BALZAC, Honoré de. “Sobre os trajes com forros”. In: *Tratados da vida moderna*, p. 17.

⁴⁵⁹ BALZAC, Honoré de. *As ilusões perdidas*, p. 192-193.

⁴⁶⁰ KRAUSS, Rosalind. “Seguindo os passos de Nadar”. In: *O fotográfico*, p. 27.

as vozes começam a se confundir, “de tão iguais que eram, e acabaram sendo uma só”, fazendo “dos dois moços uma pessoa única”. O “fenômeno” repetiu-se diversas vezes, “ao piano, à palestra, ao passeio na chácara, à mesa de jantar”, e a sensação de engano dos ouvidos alcança também as vistas, já que a personagem passa a ter “dessas visões repentinas e breves”, coisa que Aires atribui a uma falha da natureza, mas que a princípio fazia Flora apenas sorrir. Nesse momento, o narrador ainda explica este “espetáculo misterioso, vago, obscuro” através da passagem de “figuras visíveis” para visões “impalpáveis”, sendo que estas visões se transferem também para o sonho de Flora, e voltam depois para a realidade, que é quando a personagem “teve medo e pensou no Diabo”, afinal “o único moço se desdobrou nas duas pessoas semelhantes”, e a “diferença deu às duas visões de acordada um tal cunho de fantasmagoria”.⁴⁶¹

Rosalind Krauss, com Walter Benjamin, diria que se trata de uma tentativa de apreensão do “inconsciente ótico”, e por isso não nos surpreende que alguns capítulos depois Flora elabore mais uma vez a mesma imagem, agora através de imagens, no caso desenhos, que na verdade são “esboços”, afinal o inconsciente, diz Benjamin, não cabe na ótica natural nomeadamente por produzir imagens rápidas, pequenas, fugidias, afinal “o olho apreende mais rápido do que a mão desenha”.⁴⁶² Antes disso, no capítulo “A grande noite”, Aires define os sentimentos de Flora em relação aos gêmeos como “sensações sem nome”, e por isso “indefinível e escabroso”, já que, sob a luz da lamparina que “ia morrendo”, os fantasmas dos gêmeos – “fusão dos vultos” que se “mistura à meia claridade” – disputam o olhar atônito da moça.⁴⁶³ De outro modo, trata-se de uma definição, nos termos de Raul Antelo, da própria melancolia negativa: aquela que “passa de um desejo a outro, sem poder satisfazer nenhum”.⁴⁶⁴ Já no capítulo “Duas cabeças”, Flora mostra a Aires, embora contra a própria vontade, no meio de uma série de desenhos comuns, o esboço das “duas cabeças juntas e iguais”. Sabemos ainda que se trata do “único desenho a que ela não pôs assinatura”. Diferente dos outros, justamente por ser demoníaco, quer dizer, por não ser natural, por não ter nome, a imagem acaba sendo destruída por Aires, que “rasgava calado o desenho e metia os pedaços no bolso”. Finalmente, no capítulo “Visão pede meia sombra”, que não deixa de ser por si só uma definição da imagem fotográfica, sugerida ainda pela expressão “mecânica da alma”, no caso a alma de Flora, a personagem volta a ver fantasmas, mas agora temos mais uma informação: “No jardim era mais rápido o desaparecimento, talvez pela extrema claridade do lugar”.⁴⁶⁵ Digo que a ideia da visão como *meia sombra* sugere uma definição do fotográfico pensando mais uma vez na afirmação de Krauss, segundo a qual também “a sombra é em si uma espécie de traço, agente duplo do traço fotográfico”, e isso porque “o traço fotográfico, enquanto sombra projetada, é produzido pela projeção luminosa de um objeto sobre outra superfície”.⁴⁶⁶

Por sua vez, quando define “inconsciente ótico” em sua “Pequena história da fotografia”, Benjamin propõe uma separação: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, porque substituí a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem”.⁴⁶⁷ Na ficção de Machado, a partir do contexto da análise de Benjamin, nos deparamos com essa espécie de natureza que fala à câmera, ao retrato. O filósofo explica ainda que o olhar humano pode até captar “o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços”, mas não capta a “sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo”. Só o olhar fotográfico, desse modo, é capaz de revelar tal atitude, inclusive por conta de seus recursos auxiliares, como a ampliação e a câmera lenta, dando às suas criações “um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”, valor que é justamente “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos (...)”. Por isso, quando Aires diz que “o olho do homem serve de fotografia ao invisível”, e que “a própria ironia estava acaso na retina dele [do próprio Aires]”, o personagem não está se referindo a qualquer psicologia, nem mesmo a uma descrição da alma, que Benjamin se refere como “retrato que exprime a alma do seu modelo”, e sim ao próprio inconsciente ótico que começa a ser modulado necessariamente com a fotografia e ganha outros contornos no modernismo, conforma analisa Rosalind Krauss na obra, principalmente, de Marcel Duchamp. Com a fotografia, diz ainda Benjamin, e podemos encarar sua formulação à luz da ficção machadiana, o que se revela são

⁴⁶¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Esaú e Jacó”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1180.

⁴⁶² BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, p. 167. Eduardo Sterzi, em um ensaio sobre “O espelho”, argumenta nessa direção quando afirma que a ficção de Machado “desempenha simultaneamente as funções de *consciência* e *inconsciente*, em acepção psicanalítica, de nossa literatura e de nossa história”. Para o crítico, a função inconsciente seria desempenhada “à proporção que armazena ‘conteúdos recalçados’, isto é, enquanto preserva imagens e palavras aos quais se recusa a permanência no estrato consciente do aparelho psíquico” (STERZI, Eduardo. “Presença inquietante: espelho de Machado”. In: *Machado e Rosa: Leituras Críticas*, p. 235-236).

⁴⁶³ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Esaú e Jacó”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1183.

⁴⁶⁴ ANTELO, Raul. “Relendo Machado de Assis”. In: *Revista Sibila*. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/relendo-de-machado-de-assis/3102>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

⁴⁶⁵ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Esaú e Jacó”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1204.

⁴⁶⁶ KRAUSS, Rosalind. “Seguindo os passos de Nadar”. In: *O fotográfico*, p. 36.

⁴⁶⁷ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, p. 94.

os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.⁴⁶⁸

Dessa forma, a hipótese de que a narrativa de *Esau e Jacó*, através da semelhança entre os gêmeos, pode ser tomada como a própria alegoria do olhar fotográfico, e isso não apenas pela noção de duplo que voluntariamente ela evoca, ou seja, da linguagem dividida em dois, mas também porque o romance possui diversas afinidades com o fantasmagórico, sendo repleto de imagens invisíveis, oníricas e diabólicas, enfim, tal hipótese parece comprometer também a leitura realista. Ao definir o conceito de duplo a partir de uma fotografia que Nadar faz de um mímico, Krauss leva em conta alguns aspectos que também dizem respeito a este debate. Em primeiro lugar, na fotografia em questão, o mímico desempenha ao mesmo tempo o papel de fotógrafo e fotografado, o que lembra o personagem do Conselheiro Aires, que, no estranho movimento narrativo de *Esau e Jacó*, narra a sua própria vida em terceira pessoa – ou seja, fotografa e simultaneamente é fotografado. Para a crítica, este movimento é fundamental porque cria uma “figura peculiar da consciência onde a linha que une sujeito e objeto se volta sobre si para terminar e recomeçar no mesmo ponto”, quer dizer, o mímico, assim como a narrativa de Aires, joga com o fato de ver-se enquanto é visto, de “produzir-se como aquele para quem se olha”.⁴⁶⁹ Dessa maneira, o efeito de duplicação é exposto no romance em dois níveis: no primeiro plano, como tema, assunto, através da semelhança entre os irmãos Pedro e Paulo, duplicação que acontece inclusive nos nomes; e depois pela maneira como a narrativa de Aires é espelhada. Krauss argumenta que na fotografia de Nadar, argumento que também podemos estender ao romance de Machado, não está em jogo apenas uma espécie de registro da duplicação, mas também a sua *recriação* “por meios intrínsecos à fotografia, a saber um conjunto de signos produzidos pela luz”.⁴⁷⁰

De fato, além do espelho e do fundo falso, a luz encerra a tríade de figurações do simulacro, por assim dizer. Voltando à descrição de Lothar Bucher, seu discurso também faz referência a “um deslumbrante raio luminoso” que atravessa a visão do Palácio de Cristal, presente mesmo na “clara visão do meio-dia”. De sua parte, Hardman comenta que o delírio guarda relação não mais com “regiões sombrias, mas, ao contrário, desponta em plena luz solar”, quer dizer, “a ilusão vem mais do brilho que ofusca do que da treva que esconde”.⁴⁷¹ A cidade, portanto, na medida em que o espaço urbano vai assumindo a figura da *aparição*, torna-se ela própria uma *cidade-fantasma*, alcançando por inteiro “o território da objetividade espectral analisada por Marx no capítulo de *O capital* sobre o fetiche das mercadorias”. Nesse caso, trata-se não apenas da luz que ofusca pelo excesso, mas também das “manifestações fugazes, que desaparecem na velocidade dos novos meios de transporte, a mudança célere da paisagem industrial, no arruinamento das forças produtivas”. Em outras palavras, trata-se do retrato, da luz que incide sobre o rosto do modelo a ponto de fazê-lo, por um momento, perder a visão, mas também dos bondes, dos espaços abandonados, “cemitérios de trens, bairros novos já envelhecidos”.⁴⁷²

Hardman sabe também que grande parte da literatura escrita no século XIX não passou ilesa por essas questões, muitas vezes se antecipando à própria fotografia. Embora não lembre de Balzac, o crítico analisa *Avenida Niévski*, novela de Gogol escrita ainda em 1836, em que a avenida é o principal assunto e as personagens seguem desconhecidas, já que o texto termina com a conclusão de que “tudo é sonho, tudo é ilusão, nada é o que parece”.⁴⁷³ O próprio Hardman comenta que a trama amorosa é secundária, servindo apenas para ilustrar o poder de encantamento da avenida, que afinal, nas palavras do narrador, “era tão estranha quanto um livro de contabilidade para um poeta”.⁴⁷⁴ Por sua vez, de acordo com Hardman, a trama e seus personagens não passam de “marcas gravadas no seu passeio, figuras de fantasmagoria, que tão velozes quanto sua projeção mergulham nas sombras das calçadas”.⁴⁷⁵ Os personagens falam de maneira “a não aparentar uma inteligência excessiva, nem um espírito cômico excessivo, a fim de manter em tudo aquela banalidade que agrada as mulheres”,⁴⁷⁶ pois no mundo burguês não existe mais a velha separação entre aparência e essência, forma e conteúdo.

Por fim, a avenida de Gogol induz ao erro e à ilusão, indução aliás enfatizada pelo narrador, que nos orienta: “Oh, não acredite na avenida Niévski! Eu, quando passeio por ela, me envolvo em meu capote mais firmemente e tento não fixar a vista nos objetos que vêm ao meu encontro”.⁴⁷⁷ Seria o mesmo aspecto diabólico de que trata Hardman ao falar do Palácio de Cristal? O crítico mostra ainda de que maneira a ideia de uma *cidade-*

⁴⁶⁸ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, p. 94-95.

⁴⁶⁹ KRAUSS, Rosalind. “Seguindo os passos de Nadar”. In: *O fotográfico*, p. 36.

⁴⁷⁰ Idem, p. 38.

⁴⁷¹ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, p. 40.

⁴⁷² Idem, p. 41-42.

⁴⁷³ GÓGOL, Nikolai. *Avenida Niévski*, p. 132.

⁴⁷⁴ Idem, p. 48.

⁴⁷⁵ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, p. 42.

⁴⁷⁶ GÓGOL, Nikolai. *Avenida Niévski*, p. 65.

⁴⁷⁷ Idem, p. 42.

fantasma atravessa, algumas décadas depois, a literatura de Dostoievski, sobretudo com *Noites brancas* e o conto “Um coração fraco”, e finalmente, em “contexto e clima bem diversos”, analisa cenas dos romances de Flaubert e Victor Hugo. Enquanto no conto russo *Hardman* lembra de um efeito visual provocado “pela incidência da luz solar sobre a cobertura de neve”, reaparição da imagem da solidez que se desmancha no ar e de uma “nova cidade nas nuvens”, em *Madame Bovary* os personagens são conduzidos a uma visita insólita: “num campo desolado, ergue-se um estabelecimento fabril; mas as obras estão inconclusas, há ferrugem e mato entre os objetos (...)”, ou seja, trata-se do “esqueleto de uma obra fantasmática”.⁴⁷⁸

Afinal o que está em jogo na análise de *Hardman* é que o século XIX, com seus novos salões e fantasmagorias próprias, espaços baldios e discursos sem interesse, seus fundos falsos, trajes emprestados, objetos artificiais, enfim, com toda a sua série de artefatos de ilusão, irá forjar novas maneiras de representar e com isso suspender a própria ideia de representação; em suma, a *arte da representação será herdeira dos espetáculos*. É nesse momento que o próprio Machado de Assis torna-se objeto das análises de *Hardman*. Ao comentar sobre um conto do escritor, “A evolução”, de 1884, o crítico comenta que “A retórica dominante necessitava antes de tudo auto-iludir-se para tornar seus ouvintes ainda mais receptivos ao ensaio geral das ilusões”.⁴⁷⁹ O conto é publicado quinze anos antes de *Dom Casmurro*, mas o tema da auto-ilusão já está colocado. A definição é exata, além do mais, porque a ilusão não será outra coisa senão um ensaio geral, um esboço, uma obra inacabada, como é o caso dos desenhos de Flora e Capitu. O crítico descreve a trama do conto como “feita dos enganos das palavras pueris, discursos enviesados e vazios, mas capazes, entretanto, de embasar uma carreira política bem-sucedida, mesmo se mediocre de ideias e rasteiramente oportunista”. Na leitura do crítico, Machado dá um passo além do limite que separa verdade e falsidade, na medida em que não importa mais “o caráter verídico ou falso de fatos e proposições, mas especialmente os ingredientes e receitas da arte de iludir”.⁴⁸⁰

O discurso será vazio e despojado de interesses como a paisagem das novas cidades. O terreno baldio de *Madame Bovary* apresenta, conforme a leitura de *Hardman*, “sinais sem vida”, inorgânicos, e a avenida Niévski, por sua vez, terá aspecto diabólico. Além da sensação de que o tempo pulverizou-se, as imagens passam também a figurar através do revezamento entre aparição e desaparecimento. Ou através do jogo da separação, como ilustra o nascimento da vitrine, a própria miniatura do salão, “maneira mais cínica através da qual o luxo se deixa entrever, assinalando, ao mesmo tempo, seu preço e seu dono”, nas palavras do crítico.⁴⁸¹ Ora, o que será o salão de poses senão um dispositivo de exposição semelhante a uma imensa vitrine? Assim, não deixa de ser sintomático que o próprio gênero retrato tenha uma história tão atrelada ao dinheiro. Já na história da pintura, de acordo com Lilia Moritz Schwarcz, o retrato sempre consistiu em um bom negócio: “(...) um retrato consistia num negócio lucrativo, e a demanda de um patrão rico da burguesia, afoito por símbolos de novo *status*, representava uma forma privilegiada de vida, escolhida por artistas como Rigaud e Nattier, que se dedicaram exclusivamente ao gênero e enriqueceram por conta dele”.⁴⁸² Lilia Moritz lembra ainda que a história da arte do retrato se confunde com a ascensão do capitalismo e da burguesia, já que passa a se desenvolver sobretudo a partir de meados do século XVIII e encontra seu auge no início do século XIX, quando, nos termos de Diderot, “o homem transformava-se no centro onde tudo gira”.⁴⁸³ A historiadora traça uma diferença, no entanto entre a pintura histórica e o retrato: no primeiro, o homem era representado “como deveria ser”, em termos ideais; no segundo, o homem seria visto “como é”, com uma personalidade reconhecível, o que não deixa de ser, em outros termos, o debate que a fotografia protagonizou anos depois, através da dicotomia entre arte e documento.

Ao lembrar o caso de Jean-Marc Nattier, o pintor preferido das filhas de Luís XV, que foram retratadas por ele em diversas ocasiões, Lilia Moritz enfatiza certos aspectos também do retrato no século XVIII. Aliás, pode-se dizer que, originalmente, a trajetória de Nattier é marcada por um fracasso financeiro: após ter perdido sua fortuna no mercado de finanças, o pintor abandona o gênero histórico, certamente mais nobre, porém menos rendoso, para se dedicar inteiramente à pintura de retratos. Seus clientes eram formados não apenas pelo Rei e outros integrantes da corte, mas também pela nova burguesia abastada, geralmente pintada em função de seus atributos profissionais e atitudes sociais. Assim como nas fotografias de estúdio, caprichava-se nos detalhes que cercavam o retratado, atribuindo aos objetos um valor simbólico óbvio, como um livro indicando cultura, e joias nas mãos, prosperidade. A historiadora argumenta que trata-se de uma *dissimulatio*, modelo retórico que “aliava sempre uma dupla exigência: a existência real e o tempo ideal”, ou seja, além de ser reconhecido, o cliente precisa ganhar uma “aura suprapessoal”, tanto em suas feições quanto nos adereços. No retrato neoclássico, diz ainda Lilia Moritz sobre Nattier, por ser a sobriedade sua característica predominante, o cliente precisa ser representado

⁴⁷⁸ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, p. 46-47.

⁴⁷⁹ Idem, p. 109.

⁴⁸⁰ Idem, p. 110.

⁴⁸¹ Idem, p. 49.

⁴⁸² Idem, p. 74.

⁴⁸³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil*, p. 74.

com “elevação moral”, e isso significava que as damas podiam ser pintadas também de maneira simples, quase cotidianas, ou mesmo envelhecidas.⁴⁸⁴

4.5 Cadáveres

Gostaria de retomar outro aspecto da história do retrato fotográfico que nos interessa particularmente, que é a sua relação com a morte. Conforme o diário do naturalista suíço Louis Agassiz, os negros acreditavam na ideia de que “quem se deixa fotografar está em grande perigo de morte próxima”. Escreve Agassiz que “tal ideia está tão profundamente arraigada que já não tem sido fácil vencer as resistências. Aos poucos, porém, o desejo deles se verem em imagem vai dominando: o exemplo de alguns mais corajosos anima os tímidos (...)”.⁴⁸⁵ Os estudos, comentários e impressões de Agassiz, que veio em expedição ao Brasil no ano de 1865 e fotografou escravos nus em cidades como Rio de Janeiro e Manaus, provavelmente tinha objetivos particulares: mostrar que a miscigenação era um fator de degeneração da humanidade, já que os negros formavam sociedades inferiores, de resto uma ideia bastante comum ao século.⁴⁸⁶ Seja como for, se a ideia dos negros a respeito da relação entre fotografia e morte tem algum fundamento histórico, ela nos parece, por um lado, reveladora. A esse respeito, Oscar Wilde é autor de uma frase célebre: “Não se devia fotografar senão aos mortos; a fotografia é o exato reflexo da morte”.⁴⁸⁷

De fato, como uma espécie de negativo do retrato de salão, a prática de fotografar defuntos rapidamente tornou-se moda. “Desde seus primeiros tempos, essa forma de perpetuar a imagem do homem em sua plenitude era também empregada para perpetuar sua mórbida aparência *após a vida*”, escreve Kossoy.⁴⁸⁸ Em linhas gerais, os retratos podiam ser realizados tanto no leito de morte quanto no esquife, ou seja, era preciso que nesse caso o fotógrafo se deslocasse, e não o cliente. Kossoy relata que grande parte dos estúdios eram preparados para “possuir a verdadeira semelhança do objeto finado”, conforme descrição de Cincinato Mavignier, um retratista que atuava em Recife.⁴⁸⁹ Mesmo os estúdios mais sofisticados, como a Photographie Française de Labadie, anunciava como parte de seus serviços os “retratos a domicílio de defuntos, doentes etc.”.⁴⁹⁰ E havia ainda outra característica dos retratos *post-mortem*, que nos parece bastante complexa, como se a fotografia, magicamente, em uma estranha reviravolta, pudesse recuperar a vida, justamente através da salvação da imagem, a saber: quando os mortos, mesmo sozinhos ou entre os vivos, se passavam também por estes, maquiados e posicionados como se dessa vida ainda fizessem parte.

Daí todo um conjunto de cruzamentos que a fotografia constrói com a noção de morte, inclusive a partir da relação entre ciência e espiritismo, cruzamentos muito mencionadas nas histórias da fotografia, conforme argumenta Rosalind Krauss, mas pouco analisados. Nos anos 1860, como lembra a crítica, com a industrialização do retrato fotográfico, “surgiu a produção em massa de fotografias de pessoas em seu leito de morte”. De outro modo, o argumento central de Rosalind Krauss consiste na hipótese de que, para encontrar as raízes da concepção de fotografia, “é preciso unir ciência e espiritismo”, casamento que teria ocorrido neste período e que teria gerado uma rica descendência. O próprio Nadar, embora rejeitasse tais premissas, reconheceu sua existência e chegou a utilizá-las como tema, por exemplo quando produziu a fotografia de Victor Hugo – que inclusive participava de sessões espíritas – em seu leito de morte. Depois, o fotógrafo “escolheu as catacumbas de Paris como tema de sua primeira série de fotografias subterrâneas, onde esqueletos empilhados constituem por si, de maneira arqueológica, seu próprio arquivo de morte”, como lembra a crítica, que ainda argumenta que o fato de Nadar abrir suas memórias pela Teoria dos Espectros não deixa de ser uma espécie de homenagem específica ao tema.⁴⁹¹

Ora, a aparição de uma imagem espectral é óbvia nas *Memórias Póstumas*, afinal parece claro que o romance, concebido no final dos anos 1870, sofre certa influência do fenômeno do retrato mortuário, e Brás, como tal, é um morto ainda entre os vivos, embora Schwarcz não queira atribuir maior importância para a sua vida póstuma, já que o crítico afirma que a situação do “defunto autor” é uma “agudeza intencionalmente *barata*, que

⁴⁸⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil*, p. 75.

⁴⁸⁵ AGASSIZ, Louis apud KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*, p. 70.

⁴⁸⁶ Ver SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*.

⁴⁸⁷ KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*, p. 54. Oswald de Andrade, em uma breve história do retrato, atribui importância fundamental ao livro de Oscar Wilde, o *Retrato de Dorian Gray*, conferindo a ele, através de uma relação com a morte e com a destruição, o nascimento do dadaísmo. Para Oswald, se no Renascimento o retrato adere a uma cultura humanista pós-medieval, passando depois por Gioconda, o primeiro sorriso (meio-sorriso) burguês e pela pintura de Goya, é no fim do século XIX, mais exatamente em 1890, com o romance de Wilde, que o homem atira-se contra a própria tela e a destrói: “O homem, então, que pinta sua alma e não a encontra mais, pois ela se cultivou na solidão e no nada, atira-se contra a tela que o identifica e a destrói. É o dadaísmo” (ANDRADE, Oswald. “Aspectos da pintura através de Marco Zero”. In: *Ponta de lança*, p. 105).

⁴⁸⁸ KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*, p. 54.

⁴⁸⁹ Idem, p. 54-55.

⁴⁹⁰ KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*, p. 55.

⁴⁹¹ KRAUSS, Rosalind. “Seguindo os passos de Nadar”. In: *O fotográfico*, p. 34.

“não desmancha a verossimilhança realista”, e questiona então a própria indicação dada por Brás, quando o narrador diz que a “liberdade” e o “desabafo” devem ser atribuídos ao descompromisso de um defunto, certo “desdém dos finados”. O crítico argumenta que tal indicação foi aceita pela crítica, mas que ela não leva longe, afinal esta avaliação a) “desconhece o que há de farsa na situação, b) não nota que “os vivos têm momentos ‘absolutos’ de fastio, desilusão, crueldade” e c) “oculta o principal, a saber, que o Brás Cubas ‘desafrentado da brevidade do século’ é tão mesquinho e perseguido por vaidades sociais quanto a mais lamentável de suas personagens”.⁴⁹² Por outro lado, se Brás não fosse um morto-vivo, talvez ele não pudesse viajar entre os séculos, no capítulo que talvez seja o mais importante do romance, para ficar em um exemplo apenas. Susan Sontag, também sensível também ao fotográfico, talvez discordasse do crítico brasileiro, já que em seu prefácio à uma edição americana das *Memórias Póstumas* chega a afirmar que “só uma vida completa revela a sua forma e o sentido que uma vida pode ter”, ou seja, “uma biografia que se pretende definitiva deve esperar até a morte do seu tema”.⁴⁹³

A relação entre retrato e morte é uma velha questão da história da arte, e não tem início apenas com a invenção técnica da fotografia. A seu modo, com a história da pintura, ela nos leva outra vez à noção de fisionomia. O historiador Enrico Castelnuovo, em seu *Retrato e sociedade na arte italiana*, mostra, por exemplo, como as “imagens que fazem parte de monumentos funerários, obtidas graças à prática da máscara moldada diretamente sobre o rosto do defunto”, possuem afinidade com um movimento maior de mudança que diz respeito a um rompimento com o sistema figurativo medieval e, sendo assim, um rompimento também com a concepção de retrato que até então prevalecera. Em sua análise, Castelnuovo argumenta que a passagem do retrato “típico” (que privilegia “categorias” e “certos tipos de situação social”, sendo o retrato do papa o caso mais exemplar) para o retrato do “indivíduo”, até chegar finalmente no que o crítico chama de “retrato fisionômico”, revela que “vai aumentando o interesse preciso pela individuação”. Quer dizer, o emprego da máscara mortuária tem origem em uma prática cultural que diz respeito ao desejo de “conservar uma imagem precisa e verídica dos traços exteriores de seu modelo”, mas o procedimento está ligado também a uma concepção de imagem, cujo sentido consiste não mais em fazer o retrato do papa, do imperador, mas do “homem particular”.⁴⁹⁴ No caso da obra de Machado, tal associação não é explorada apenas em *Memórias Póstumas*, naturalmente, embora a relação do romance com o retrato mortuário seja crucial para entender o movimento da teoria da imagem na ficção machadiana e, a meu ver, claro, fundamental para entender o próprio romance. Diferente de *Dom Casmurro*, que deve ser associado ao “álbum de família”, Brás Cubas é um personagem que possui a expressão já sem vida.

A ficção de Machado é repleta destas imagens mórbidas. São vários os contos que fazem alusão à morte desde o título, como é o caso de “Marcha fúnebre”, “Verba testamentária” e “Galeria póstuma”, sendo que este último é centrado também na relação com o retrato. Como em muitos outros textos machadianos, o conto gira em torno de um manuscrito que é encontrado após a morte de seu autor, Joaquim Fidélis. Da mesma maneira que as *Memórias Póstumas*, tal manuscrito se dedica a enumerar uma série de impropérios, em forma de “retratos”, a respeito de outros personagens que, de um jeito ou de outro, tinham relação com o defunto. O manuscrito é dividido por nomes, que dão forma aos próprios retratos, “que eram curtos e substanciais, às vezes três ou quatro rasgos firmes, com tal fidelidade e perfeição, que a figura parecia fotografada”, ou seja, “o finado era exímio nos retratos”: Diogo Vilares é pintado como “estúpido e crédulo”; Elias Xavier, “um espírito subalterno”; Frágoso possui uma conversação “vulgar, polida e chocha”; e assim por diante. Se a história começa, em tom fúnebre, com o próprio cadáver de Fidélis sendo olhado pelo sobrinho, “na cama, frio, olhos abertos, e um leve arregaço irônico ao canto esquerdo da boca”, expressão que é “consertada” pelo sobrinho, dando “expressão trágica” à aparência do tio, embora “a originalidade da máscara” tenha se perdido, enfim, logo depois o conto ganha um contorno irônico, quando as expectativas em torno dos personagens são quebradas, inclusive em torno do próprio protagonista, que também tem seu retrato pendurado na galeria póstuma: se no começo o leitor vê o retrato de Fidélis conforme a indicação do narrador, “tão amado que ele era, com os modos bonitos que tinha”, no final a impressão já não é a mesma, naturalmente.

Ana Luiza Andrade propõe uma leitura de “Galeria póstuma” através justamente da ideia de “inverso negativo”, sugerindo que, “ao refletir esta dobra da morte na vida”, o conto lembra o processo de revelação fotográfica, ou mesmo o modo espelhado da tipografia, que é o horizonte mais amplo de sua reflexão. Em suas palavras, “Joaquim Fidélis se revela no inverso negativo exato e correspondente à dobra positiva com que o retrataram”. Sem negligenciar o sentido político do conto, que deve espelhar também os sentidos invertidos das trocas de favores de uma oligarquia hipócrita, a crítica privilegia sua semelhança com o fotográfico, afinal trata-se de um texto que se fabrica também a partir da “morte da matéria-prima orgânica”, que passa ao industrial, ou ao serial. De outra maneira, os retratos seriam semelhantes também a um “processo de dissecação”, já que se misturam ao olhar de um cadáver, extraindo “a vida da matéria através da máquina de cortes”.⁴⁹⁵ O procedimento,

⁴⁹² SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 60-61.

⁴⁹³ SONTAG, Susan. “Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis”. In: *Questão de ênfase*, p. 48.

⁴⁹⁴ CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*, p. 18-19.

⁴⁹⁵ ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*, p. 249-251.

realmente, não é o mesmo das *Memórias Póstumas*, mas é semelhante: a rigor, só lemos os manuscritos de Fidélis porque ele está morto, e nesse aspecto o conto é semelhante também a “Verba testamentária”, já que ambos investigam uma escrita que tem afinidade com o inorgânico, com um relato pós-morte, enfim, com a própria máscara mortuária que capta o particular, o nome próprio, cada indivíduo em seu detalhe, enfim.

É como se simulacros de vida e espetáculos de morte se dobrassem na mesma imagem. Vários historiadores analisam, por exemplo, a fotografia de Antônio Conselheiro morto, e não apenas morto, mas desenterrado para que pudesse ser fotografado e sobretudo para que a imagem fosse exibida, entre outras imagens da Guerra de Canudos, em uma “projeção elétrica realizada à rua Gonçalves Dias 46, na qual por um conto de réis era possível ver ‘o fiel retrato do fanático CONSELHEIRO, fotografado por ordem do general Arthur Oscar’ (...)”.⁴⁹⁶ A atração, que já era comum durante o Império, que em seu tempo “projetavam pinturas especialmente executadas para esse fim sobre *écrans* montados provisoriamente em teatros, ou nas chamadas ‘galerias ópticas’”, agora, no início da República, anunciava a morte como “Curiosidade! Assombro!! Horror!!! Miséria!!!! Tudo representado ao vivo e em tamanho natural”, quer dizer, mudam os atores e talvez até o cenário, quem sabe o figurino, mas a farsa da “representação natural” continua a mesma.⁴⁹⁷

De acordo com Pedro Vasquez, ou ao menos do que podemos concluir de seus comentários, os republicanos, assim como o Imperador, também souberam explorar a imagem como meio de propaganda. Se antes o que se projetava nos teatros e galerias eram retratos de Dom Pedro II, vistas da Europa ou a assinatura da Lei Áurea, que foi “o acontecimento histórico mais importante fotografado durante o século XIX”, a partir da década de 1890 outras imagens tomam a cena, entre elas o corpo morto de Conselheiro, um verdadeiro troféu republicano. E a Guerra de Canudos, nesse sentido, não foi o primeiro marco. Nas palavras do historiador, as fotografias realizadas entre 1891 e 1892 durante a Revolta da Armada por Juan Gutierrez, “espanhol que aproveitou as facilidades concedidas pelo novo governo republicano para se naturalizar brasileiro”, são imagens “mais cenográficas do que propriamente de guerra”, a despeito de terem “qualidade técnica e estética indiscutível”. Ironicamente, na condição de militar voluntário, Gutierrez morre durante a Guerra de Canudos, e quem fotografa Antônio Conselheiro acaba sendo outro profissional, Flávio de Barros, “que presenciou apenas o último mês da refrega”.⁴⁹⁸

Francisco Foot Hardman também chama a atenção para a fotografia de Antônio Conselheiro. Na verdade, tal imagem aparece como item de um processo mais amplo em que “a fotografia passava a ganhar, crescentemente, relevância na história das representações imagéticas e da documentação histórico-artística no Brasil do século XIX”, processo que, para Hardman, inclui três momentos cruciais. O primeiro diz respeito à “autonomização da representação fotográfica”, que acontece em meados da década 1850, momento “em que se incluíram, nas cenas registradas, como objetos de primeiro plano, a câmera e o fotógrafo”, como acontece em uma fotografia de Victor Frond. Em outras palavras, é quando “o fotógrafo e sua máquina surgem assim, nessas vistas, na linha de frente dos modos possíveis de figurar o que continha o próprio Brasil”. Depois, a fotografia passa a ganhar outro lugar na história quando sua técnica começa a “indicar já a preponderância da reprodução (imagem duplicada no cartão) e da ilusão tridimensional”, traduzida em outra fotografia, dessa vez de Gilberto Ferrez, “em que, ao lado de um negro, numa paisagem silvestre, aparece o fotógrafo com seu mecanismo montado, em primeiro plano”.⁴⁹⁹ A terceira fotografia, finalmente, é a de Conselheiro.

Para Hardman, não sem lembrar dos *Ensaio sobre a fotografia* de Susan Sontag, é sintomático que Euclides da Cunha tenha concluído *Os sertões* “narrando em pormenores a cena em que o cadáver de Antônio Conselheiro deveria morrer de novo, duplamente, para que fosse fotografado e, em seguida, morto ainda muitíssimas vezes, através de sua fotografia reproduzida na imprensa”, e conclui: “O ato de fotografá-lo morto era, pois, afinal, para o Estado-máquina, tão ou mais importante do que o próprio ato de matá-lo”.⁵⁰⁰ A fotografia de Conselheiro descreve, portanto, aquilo que Hardman, ainda no começo de seu livro, define como a vinculação entre “o cenário higienizado das ‘fantasmagorias diplomáticas’ [o Estado, a República] e o palco obscuro das novas epopeias esquecidas do trabalho [a Guerra]”, ou seja, a vinculação se dá “através de uma só e idêntica promessa: a de morte”.⁵⁰¹ Chegamos assim pelo menos a uma conclusão: o ritual do salão de poses, através de suas inúmeras tecnologias de ilusão, o tempo de espera, de imobilidade, e finalmente do efeito mágico da reprodutibilidade, não é outra coisa senão isso, um *ritual de passagem*.

⁴⁹⁶ VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*, p. 38.

⁴⁹⁷ Idem, *Ibidem*.

⁴⁹⁸ Idem, p. 38.

⁴⁹⁹ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, p. 228.

⁵⁰⁰ Idem, p. 228.

⁵⁰¹ Idem, p. 59.

5. DESFILE DE MODAS

Olhando para o mesmo problema, o da literatura de Machado de Assis como um salão de poses, mas de um ângulo um pouco distinto, é possível notar que Machado, em sua ficção, também se ocupa de certos aspectos da moda. Na verdade, o ângulo de análise talvez seja estritamente o mesmo; o que muda, nesse caso, são as lentes. Assim como o retrato, talvez em seu interior, ao redor dele, enfim, a roupa é lembrada de diferentes maneiras pela ficção machadiana, e muitas vezes de modo determinante. Devemos nos interrogar, portanto, não apenas sobre o sentido destas aparições dentro da narrativa (o que elas dizem sobre a história do vestuário no século XIX ou mesmo sobre a vida das personagens, por exemplo), mas principalmente sobre o que Machado, por meio de sua ficção, parece nos dizer sobre a moda. Em outras palavras, a presença da roupa na literatura machadiana merece ser pensada mais além da documentação histórica, embora apresente interesse também neste aspecto.⁵⁰² A rigor, aliás, um retrato – nesse caso, a sua prática – não passa disso, de moda. Se os retratos se multiplicam na ficção de Machado é porque, assim como acontece na moda, que se aplica por imitação, a prática de representar a si próprio e aos outros através de imagens tornou-se também um hábito, costume.

Ao comentar sobre moda em Machado de Assis, Ana Luiza Andrade afirma que a crônica em si, na medida em que recorta “o talhe passageiro da reprodutibilidade”, não é outra coisa senão um gênero que “parece estar sempre na última moda”. Para Ana Luiza, Machado registra a moda através de duas maneiras: primeiro, através das “mudanças industriais, desde a substituição dos nomes dos remédios, às próprias reformas político-econômicas”, e nesse sentido podemos lembrar do caso clássico da tabuleta, relatado em *Esau e Jacó* na linguagem da crônica, quando o dono da “Confeitaria do Império”, com a queda do regime monárquico, não sabe mais que nome dar a seu estabelecimento; e depois através das “estéticas dos trajes”, sobretudo no estudo de suas alterações. Os exemplos são fartos, e a crítica lembra, por exemplo, de uma crônica em que Machado relata as mudanças da altura dos chapéus, tema que seria desenvolvido depois em um dos seus contos mais importantes sobre moda, “Capítulo dos chapéus”. Assim como a moda, também a crônica “imita a dobra de sua origem industrial na natural, entrando nos ciclos repetitivos do eterno retorno de inovações”.⁵⁰³

O conceito de moda, no entanto, nos parece bem amplo, e por isso complexo, ou seja, sem um contorno muito definido. Moda seriam as regras da boa vestimenta? Nesse caso, trata-se de uma espécie de conjunto de ordens? Balzac, em um de seus “tratados da vida elegante”, define moda como “opinião em matéria de trajes”, mas naturalmente não se trata da única definição de moda, e nem aliás a melhor.⁵⁰⁴ De outro modo, seria a moda qualquer atividade que, após várias repetições, torna-se um hábito? Ou seria ainda, ao contrário, o *novo* e, portanto, aquilo que não tem nome? Afinal, o que significa exatamente vestir-se? Por ora, preferimos deixar estas as questões em aberto e procurar entender, inclusive, o modo como Machado procurou lidar com diversos aspectos do que podemos chamar de moda, já que o próprio significante não foi indiferente ao escritor. Por um lado, temos descrições da “gravata de cetim preta” de José Dias e das tranças no cabelo de Capitu como elementos que faziam parte da “moda do tempo”, mas o significante reaparece também quando o assunto em questão é não o traje, mas a arte, mais exatamente a música, e serve para se referir às polcas de Pestana, personagem do clássico “Um homem célebre” – polcas que eram então, conforme se lê na abertura do conto, canções “da moda”.⁵⁰⁵

No caso de Pestana, fazer parte da moda é motivo de vergonha e incômodo, embora vez ou outra o personagem seja despertado pelo “comichão da publicidade”. Para piorar, conforme o conto indica desde o título, a celebridade é uma questão incontornável em sua vida, pois é ele o próprio homem célebre, e continuará sendo mesmo depois de sua morte, se tudo der certo com a polca em homenagem à subida dos liberais ao poder, prometida ao editor no último de seus diálogos. Aliás, embora as discussões mais recentes em torno de “Um homem célebre” encarem os dilemas musicais do personagem como seu assunto principal, principalmente a partir

⁵⁰² Há notícia de pelo menos dois estudos que caminham nessa direção. Em *Moda e ironia em Dom Casmurro*, de Geanneti Tavares Salomon, publicado em 2010, a autora procura mostrar a maneira como a moda cria efeitos e auxilia na construção da ironia no romance de Machado. Em linhas gerais, está em jogo na análise da autora a maneira como a “indumentária das personagens e das peças de moda inseridas em trechos da narrativa associados à ideia de biografia configuram-se como estratégias narrativas que dão os contornos desejados pelo autor às personagens” (SALOMON, Geanneti Tavares. *Moda e ironia em Dom Casmurro*, p. 14). Partindo dessa perspectiva, a autora chega a algumas observações interessantes, mostrando que o fato de Capitu não usar espartilho, além de muitas vezes os tecidos de suas roupas não cobrirem inteiramente os seus braços, por exemplo, têm efeitos sobre o modo como percebemos a personagem. Em perspectiva semelhante, Susana Coutinho de Souza, em dissertação de mestrado defendida na UNICAMP, procura compreender como as menções a elementos do vestuário, presentes em uma série de contos de Machado, “diagnosticam (...) sinais da Moda vigente no Brasil daquele período” (SOUZA, Susana Coutinho. *O simbolismo do vestuário em Machado de Assis*. Dissertação de mestrado – Universidade de Campinas / Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2008). Também não poderia deixar de mencionar o estudo de Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas*, que, embora não seja apenas sobre a ficção de Machado, foi uma espécie de desbravador das relações entre literatura e moda.

⁵⁰³ ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*, p. 241-243.

⁵⁰⁴ BALZAC, Honoré de. “Sobre o sentimento da vida elegante”. In: *Tratados da vida moderna*, p. 57.

⁵⁰⁵ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Um homem célebre”. In: *Obras Completas*. V. II: Conto, p. 464.

da leitura de José Miguel Wisnik, o título do conto parece nos dizer que a narrativa trata primeiro de celebridade, fama, quer dizer, moda. No ensaio *Machado Maxixe*, Wisnik é claro a respeito de seus propósitos ao afirmar, ainda nas primeiras páginas, sob inspiração adorniana, que o conto realiza uma “crítica pioneira da cultura de massas”.⁵⁰⁶ Isso porque, segundo o crítico, tanto o conto em questão quanto “O machete”, texto anterior de Machado, cada um à sua maneira, promovem “a identificação positiva com o mundo representado pelo violoncelo, em clara oposição ao mundo representado pelo cavaquinho”.⁵⁰⁷ A leitura do crítico, nesse caso mais especificamente em relação ao conto “O machete”, parte não apenas de uma fronteira bem definida entre “música séria” (a expressão é sua, assim como o itálico, que ameniza a dureza da expressão) e “música de atrativo popular”, como também procura vincular a posição de Machado com a de quem afirma “a superioridade moral, intelectual e espiritual do violoncelista sobre o cavaquinista”, que por sua vez é descrito como “um espírito medíocre”, avesso a qualquer ideia, com mais nervos do que alma, e cuja perícia se combina com exibicionismo puro”.⁵⁰⁸

Como já notou Idelber Avelar, em uma espécie de polêmica com Wisnik, a hipótese deste é problemática, já que parece ignorar o traço mais destabilizador da literatura de Machado; a sátira, a ironia. Idelber argumenta o seguinte: “Se é correto que se vê n’O machete’ o ‘pressuposto implícito da superioridade da cultura letrada, isenta dos apelos fáceis da música vulgar’, em meu entender a identificação com o mundo da alta cultura estaria aqui atravessada pela ironia”.⁵⁰⁹ Embora reconheça que Machado possa cultivar alguma nostalgia “do tempo em que a arte erudita – metonimizada pelo violoncelo – ainda não havia perdido seu capital cultural”, o crítico defende que tal identificação é “menos clara e automática do que nos faria crer Wisnik”, já que, especialmente no caso d’O machete’, “o narrador visivelmente toma distância irônica e debochada ante o personagem de Inácio Ramos, o corno”, que é uma figura “deslocada de seu tempo não por ser subversiva ou intempestiva, mas por ser anacrônica”, e não é muito diferente o que acontece com Pestana. O que nos interessa mais especialmente deste debate é a posição em que Inácio, assim como também Pestana, segundo a descrição do crítico, é colocado: deslocado do tempo – ou seja, fora de moda. Em outro comentário lateral, o crítico ainda afirma que “O machete”, mas também “Um homem célebre”, mais que pressupor “a superioridade ‘essencial’ de uma cultura sobre a outra, (...) faz a crônica de uma queda e de uma transição”. O gênero maxixe, conforme a definição de Idelber, era o nome de algo “que ainda não podia ser nomeado”.⁵¹⁰

O crítico de arte Boris Groys, em uma reflexão sobre o novo, *Du nouveau*, dedica um belíssimo fragmento à moda: “Le nouveau et la mode”. Groys argumenta neste fragmento que, apesar das condenações (injustas, em sua perspectiva) que a moda sofreu tanto na modernidade quanto nas últimas décadas, ela também é investida, sobretudo pela sua forma de alteração contínua e busca pelo novo, por um traço revolucionário: “En effet, la mode est radicalement anti-utopique et anti-totalitaire, puisque son changement incessant témoigne de ce que le future n’est pas prévisible, qu’il ne peut échapper au changement historique, et qu’il n’existe pas de vérité universelle susceptible de la déterminer dans son intégralité”.⁵¹¹ Para Groys, a condenação que se faz à moda parte justamente da crença em uma verdade universal, em uma verdade capaz de determinar o presente e o futuro em sua integralidade, ou mesmo da crença de que o dever do pensamento é se preservar da mudança histórica, como quem diz: “Oh, isso não é mais que uma moda!”. A moda, pelo contrário, seja na arte, no traje, nos hábitos ou até mesmo nos sistemas de pensamento, como a filosofia, está sempre inacabada, aberta; por isso ela é não um produto, mas um processo. Como busca pelo novo, ela aparece para Groys como um meio através do qual é possível se liberar do poder do passado: “Mais surtout, le nouveau donne à l’auteur individuel la possibilité d’affirmer sa propre vie comme une valeur dans le temps historique et de se libérer du pouvoir du passé.”⁵¹² Convenhamos que, em “Um homem célebre”, se Machado não chega a fazer um elogio da moda, e nem seria o caso, o que ele faz é, precisamente, explorar os dilemas ou os desafios que a moda deve impor ao poder da tradição.

Depois, para o crítico, a moda acaba relativizando as igualdades aparentes de seu tempo, introduzindo-se entre as camadas da história como uma diferença essencial, mas sempre provisória, no meio de todas as diferenças parciais: “Se toutes choses ne se distinguent pas lês unes des autres que partiellement, tout en demeurant cependant égales, la mode viole cette égalité aparente, en faisant ressortir comme plus essentielle et comme ayant plus de valeur une difference quelconque entre toutes lês differences partielles”, escreve Groys.⁵¹³ Daí seu caráter subversivo, anti-totalitário. Já sobre as marcas que a moda é capaz de deixar na memória cultural, que é afinal de

⁵⁰⁶ WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe*, p. 9.

⁵⁰⁷ Idem, p. 15

⁵⁰⁸ Idem, p. 13

⁵⁰⁹ AVELAR, Idelber. *Ritmos do popular ao erudito: política e música em Machado de Assis*. Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_19.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2013.

⁵¹⁰ AVELAR, Idelber. *Ritmos do popular ao erudito: política e música em Machado de Assis*. (Os grifos são meus)

⁵¹¹ GROYS, Boris. *Du nouveau: essai d’économie nouveau culturelle*, p. 47.

⁵¹² Idem, p. 50.

⁵¹³ Idem, p. 47

contas o tema de seu ensaio, Groys ainda argumenta: “(...) ainsi, contrairement à une opinion répandue, c’est justement ce qui est aujourd’hui à la mode qui a les plus grandes chances d’être préservé dans le futur”.⁵¹⁴ O que o crítico está dizendo é que, a rigor, a filosofia de Kant foi a moda do século XVIII.⁵¹⁵ De outra maneira, diferente da ideia, verdadeira a seu modo, de que a moda também é capaz de construir sistemas rígidos de diferenciação, ou seja, de que ela se rende a uma atitude social elitista e a uma hierarquia de valores, hierarquia válida e reconhecida no interior de um grupo determinado, Groys prefere pensar a moda como uma maneira específica de captar a história, a saber: uma espécie de força que relativiza as normas de uma tradição estável.

De fato, se “Um homem célebre” pode ser lido em chave histórica, como uma exposição dos dilemas que envolvem diferentes culturas musicais no século XIX, de maneira mais subterrânea, mas não menos consequente, o conto também explora outro binômio, que tem a ver com o primeiro, mas não se esgota nele: velho e novo; tradição e crise. Logo no início do conto, a polca é vinculada à alegria, mas não qualquer alegria, e sim uma “alegria nova”, que se derrama pela sala logo que os primeiros compassos de *Não bula comigo, nhonhô* são ouvidos; sendo que mais adiante, ao voltar para a casa, Pestana se depara com uma “Casa velha, escada velha, um preto velho que o servia (...)”. Se a princípio a oposição talvez pareça acaso ou coincidência, e mesmo se fosse não poderia ser ignorada, aos poucos ela vai sendo melhor sedimentada pelo narrador: a “casa velha” é uma herança recebida de um padre, talvez o pai de Pestana, assim como “os velhos trastes, ainda do tempo de Pedro I”, e também os ensinamentos de “música e latim” são heranças, portanto velhos também. No caso, a herança dos ensinamentos musicais é sugerida pela galeria de retratos, “uns dez retratos”, “alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados”, nenhum fotografado, que Pestana conserva na “sala dos fundos”, a maioria de compositores clássicos, justamente as “velhas fontes”: “Cimarosa, Mozart, Bethoveen, Gluck, Bach, Schumann, e ainda uns três (...)”. Aliás, ao lembrar deles, na sequência, o narrador faz alusão não exatamente a obras clássicas, e sim a “velhas obras clássicas”.⁵¹⁶ Enfim, quase tudo que se refere ao universo da música clássica vem acompanhado do epíteto “velhice”, que às vezes pode significar herança e tradição, mas também repetição, e por isso desespero e morte. Até mesmo a memória é definida como “um beco escuro, velha cidade de traições”.⁵¹⁷

Por outro lado, ao se referir às polcas, o conto quase sempre cria vínculos com a ideia de novidade. Mais de uma vez a polca é descrita como algo da moda, chegando ao limite da redundância em certo momento do conto: “a nova polca da moda”.⁵¹⁸ A roda da história gira depressa e é preciso ter uma nova polca a cada vinte dias, daí a expressão reveladora: “nova moda”. A moda precisa ser sempre nova: se as obras clássicas são “velhas obras clássicas”, a moda só pode ser uma “nova moda”. Seja como for, para compor uma polca, que vinha de uma “inspiração real e pronta”, era preciso “esquecer os retratos que pendiam gravemente na parede”. Além do mais, a música popular nascia “sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart”. Se quando tenta compor uma peça clássica, a sensação é de *cansaço, desânimo e morte*, a composição de polcas significa o contrário: “Vida, graça e novidade”, que “escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene”.⁵¹⁹ Os títulos das polcas, por isso, também precisam estar em sintonia com a história vigente, fazendo “alusão a algum sucesso do dia”, como *A lei de 28 de setembro*, por exemplo, mesmo que não queira significar nada, pois o importante é “popularizar-se logo”. Nesse sentido, também um novo léxico é mobilizado na tentativa de expressar este novo “comichão” que surge de mãos dadas com a moda: publicidade, fama, celebridade, popularidade, sucesso.

5.1 Moda e diferenciação

Há outro conto de Machado que, também em chave cômica, e dessa vez também fantástica, explora o mesmo deslocamento do sujeito em relação a seu tempo, mas agora através justamente do uso do traje. Como se verá, esta será uma questão recorrente na ficção machadiana. Em “Uma visita de Alcibiades”, que é escrito sob a forma de uma “Carta do desembargador X... ao chefe de polícia da corte”, o personagem grego sai das páginas de Plutarco diretamente para a Corte em pleno século XIX, após o desembargador perguntar a si mesmo: “Que impressão daria ao ilustre ateniense o nosso vestuário moderno?”. Alcibiades é evocado porque, na visão do narrador, “não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato”, sendo portanto “mais sumário evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas”.⁵²⁰ Sem

⁵¹⁴ GROYS, Boris. *Du nouveau: essai d'économie nouveau culturelle*, p. 48.

⁵¹⁵ Antes de Groys, um artista como Flávio de Carvalho já argumentava dessa maneira: “Mesmo os sistemas filosóficos podem ser considerados Modas como o é a literatura e como o são o [sic] costumes e hábitos. Estes sistemas preenchem a cura de uma angústia passageira, o que naturalmente varia com os povos e as regiões do globo afetadas” (CARVALHO, Flávio de. “O homem nu e o homem vestido”. In: *A moda e o novo homem*, p. 23).

⁵¹⁶ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Um homem célebre”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. p. 465-466.

⁵¹⁷ Idem, p. 468.

⁵¹⁸ Idem, p. 467.

⁵¹⁹ Idem, p. 466.

⁵²⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Uma visita de Alcibiades”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 329.

esboçar qualquer resistência, o ateniense ilustre acode ao chamado e, poucos minutos depois, aparece ali, na própria sala, encostado na parede, “mas não era a sombra impalpável que eu cuidara ter evocado (...); era o próprio Alcibiades, carne e osso, vero homem, grego autêntico” – e, o mais importante, “trajado à antiga”.⁵²¹ O estranhamento inicial dá lugar a um clima um pouco mais amistoso e, apesar das suspeitas naturais do desembargador, que seguia “frio e trêmulo (...), pedindo a todos os santos do céu a presença de um criado, de uma visita, de uma patrulha, ou, se tanto fosse necessário, de um incêndio”, enfim, apesar disso ambos iniciam um diálogo “em grego antigo, ele repotreado e natural”, em que Alcibiades pede notícias de Atenas.

É através do conflito entre traje antigo e moderno que o conto se desenvolve, embora o desembargador tenha desistido, por prudência ou medo, de perguntar ao personagem grego qualquer coisa em relação ao tema, como era seu desejo inicial. Mas o assunto se impõe e volta ao centro do diálogo quando o desembargador revela a vontade de ir ao baile. “Um baile? Que coisa é um baile?”, questiona Alcibiades, que, após a explicação, espera “dançar a pírrica”. A emenda do outro, finalmente, é uma definição da moda como a parte efêmera da história ou, melhor dizendo, da própria história como “*changement incessant*”, lembrando a definição de Groys: “Não, a pírrica já lá vai. Cada século, meu caro Alcibiades, muda de danças como muda de ideias. Nós já não dançamos as mesmas coisas do século passado; provavelmente o século XX não dançará as deste. A pírrica foi-se, como os homens de Plutarco e os numes de Hesíodo”, diz o desembargador.⁵²² Não é possível dançar a pírrica, dança grega clássica, apenas porque ela não faz parte da moda, assim como o próprio Alcibiades com seu traje à antiga também já não faz. Justamente por isso, o ilustre ateniense passa a ser representado de modo pouco ilustre e mesmo como louco: após expressar seu desejo de acompanhar o desembargador ao baile, este confessa certo atordoamento, nega o pedido e explica que seria impossível, afinal “não o admitiriam, com aquele traje; pareceria doido; salvo se ele queria ir lá representar alguma comédia de Aristófanes”.⁵²³ Não há saída: o que Machado parece nos dizer é que moda e história se sobrepõem, ou seja, as regras da história são construídas sob a mediação de um “sistema de moda”.

Ora, Machado não está fazendo outra coisa senão descrever um “sistema de moda” – sistema que, nas palavras de Roland Barthes, como aliás em qualquer outro sistema, “justifica, obriga, proíbe e tolera”.⁵²⁴ Descrever um sistema da moda, assim, é se interrogar também sobre a maneira como a moda pode afetar a própria vida, e isso em diversos níveis. Em um de seus textos sobre o assunto, “História e sociologia do vestuário”, de 1957, Barthes reclama que as análises da moda dificilmente levam em conta as “correlações normativas” que a definem, pelo menos em sua visão, ou seja, “as correlações (...) que regulam a disposição das peças num usuário concreto, captado em sua natureza social, histórica”.⁵²⁵ Para Barthes, a moda, antes de tudo, é um *valor*, e é assim que deve ser analisada. De acordo com o crítico, é em termos de *instituição* que a moda deve ser descrita, e não em termos de *formas estéticas ou motivações psicológicas*: o historiador e o sociólogo (mas também o ficcionista) “não têm de estudar apenas gostos e comodidades; precisam recensear, coordenar e explicar regras de disposição ou uso, imposições e proibições, tolerâncias e transgressões”, enfim, devem recensear condições e valores.⁵²⁶ Voltando ao conto, não é apenas o baile que está interdito à Alcibiades; conforme o desfecho do relato atesta, o que está interdito, por meio da moda, é a própria vida, afinal o personagem morre no fim, após o desembargador terminar de vestir-se: “Obedeci; fui dali ao cabide, dependurei o chapéu, e pu-lo na cabeça. Alcibiades olhou para mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez”.⁵²⁷ O deslocamento radical no tempo e o desfecho em registro cômico tem como fim explicitar o desvio da norma, a inadequação, o sentimento de exílio do personagem grego, mas há outros contos de Machado que descrevem o “sistema da moda” em dicção menos fantástica, por assim dizer.

Em “Ernesto de Tal”, personagem que traz o anonimato no nome, o conto abre com outra interdição, que também diz respeito à roupa. Nesse caso, assim como Alcibiades, o personagem também não pode frequentar um baile, mas agora porque, sendo pobre, não possui condições para adquirir um traje adequado, mais exatamente uma casaca. O conflito, dessa vez, evolui sob a lente das diferenças entre classes sociais. Ao iniciar o conto, ficamos sabendo que Ernesto está do lado de fora da festa, acompanhado apenas pela “cólera que lhe murmura no coração” e pelo desejo de encontrar a moça por quem “anda simplesmente apaixonado”, moça que, naquelas alturas, segundo a imaginação do rapaz, “está toda entregue à dança, talvez ao namoro, não se lembra que eu estou aqui na rua, quando podia estar lá...”.⁵²⁸ A explicação para a ausência de Ernesto na festa vem em seguida, preparada inclusive por uma interrogação, que sublinha a importância do evento dentro da narrativa: “Ora, por que razão não figura Ernesto entre os cavalheiros que estão dançando ou tomando chá?”. Sendo próximo da

⁵²¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Uma visita de Alcibiades”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 329.

⁵²² Idem, p. 330.

⁵²³ Idem, p. 331.

⁵²⁴ BARTHES, Roland. “História e sociologia do vestuário”. In: *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*, p. 266.

⁵²⁵ Idem, p. 266.

⁵²⁶ Idem, *Ibidem*.

⁵²⁷ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Uma visita de Alcibiades”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 333.

⁵²⁸ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Ernesto de Tal”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 187.

família, Ernesto é convidado pelo Sr. Vieira, mas junto ao convite vem também a recomendação, que na verdade é uma exigência, classificada como “absurda” pelo narrador, porém definitiva: “Ah! esquecia-me avisá-lo de uma coisa – disse Vieira que já havia dado alguns passos –; como vai o subdelegado, que além disso é comendador, eu desejava que todos os meus convidados aparecessem de casaca. Sacrifique-se à casaca, sim?”. Ernesto responde que se sacrifica à casaca “com muito gosto”, mas fica “pálido como um defunto”, já que “não possuía uma só casaca nova nem velha”.⁵²⁹ Dessa maneira, o conto investiga, sobretudo nestas páginas iniciais, não só o caráter normativo da moda, tirânico até, mas também o constrangimento que tal normatividade pode causar em quem não faz parte dela, assim como o ridículo da exigência, que tem como objetivo fazer efeito para o subdelegado.

Na avaliação de Georg Simmel, um dos poucos teóricos do século XIX que refletiu sobre o assunto, a moda se define essencialmente por duas forças antagônicas: por um lado, ela sinaliza um processo de imitação; por outro, de diferenciação. Assim como Machado, Simmel entendeu a moda como um problema complexo, no sentido de que, simultaneamente, é capaz de acionar vetores antagônicos, como a liberdade e a submissão, a inclusão e a exclusão, quer dizer, a moda seria justamente uma “convergencia de las dimensiones vitales más diversas”, em que “tendencias antagonicas del alma están representadas”.⁵³⁰ Trocando em miúdos, a moda é o moderno, ou seja, um paradoxo que envolve conhecimento e sintoma, novidade e norma. Na verdade, a concepção *dualista* que Simmel tem da moda, o teórico tem também da vida, e é a partir de tal concepção que diversos fenômenos sociais são analisados. No caso da moda, a relação entre imitação e diferenciação possui certas consequências, algumas das quais captadas pelo conto de Machado. De acordo com Simmel, a imitação “proporciona al individuo la seguridad de no hallarse solo en sus actos, y, además, apoyándose en las anteriores ejecuciones de la misma acción como en firme cimiento (...)”. Nesse caso, a moda fica sendo a “imitación de un modelo dado, y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad”, conduzindo o indivíduo finalmente “por la vía que todos llevan, y crea un módulo general que reduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla”.⁵³¹ Já no caso da diferenciação, trata-se de uma busca “por el cambio en lo permanente”, a partir do qual se deve “avanzar hacia nuevas y propias formas de vida”.⁵³²

Ora, é a partir dessa concepção “dualista”, segundo sua própria expressão, que Simmel chega a algumas conclusões sobre o assunto. Ao refletir sobre classe social, por exemplo, sob uma inspiração visivelmente marxista, o teórico analisa a moda como marcador de classe, mostrando como ela é abandonada pelas classes superiores no momento em que as inferiores passam a se apropriar dela. Se a imitação promove uma “fusión de lo singular con lo general y que acentua lo permanente en lo que cambia”, existe outra força fazendo com que “los círculos selectos” abandonem determinadas modas para buscar “otra nueva que nuevamente los diferencie de la turbamulta”, processo que o capitalismo “no puede menos de acelerar vivamente (...) y mostrarlo al desnudo, porque los objetos de moda, a fuer de cosas externas, son muy particularmente asequibles por el simple dinero”.⁵³³ Daí a conclusão quase natural de que a moda traz consigo um caráter exclusivo, “que sólo participe de ella una parte de la sociedad, mientras el resto se halla siempre camino de ella, sin alzarla nunca”.⁵³⁴ Ou seja, se a moda acaba se estendendo por todos os lados, paradoxalmente, na definição de Simmel, então perde sua condição de moda. Eis então seu paradoxo: a força diferencial da moda e, portanto, também eliminatória é vítima de sua própria lógica de expansão e imitação, sendo as diferenciações, por sua vez, instrumentos “para mantener la cohesión en los grupos que desean permanecer separados”.⁵³⁵

No que diz respeito à ficção de Machado, especificamente no caso de “Ernesto de Tal”, o personagem não apenas é apresentado ao leitor sob a condição exclusiva, embora não seja “nenhum ladrão, não é sequer um filósofo”, como diz ironicamente o narrador, ou seja, ele é excluído apenas por não fazer parte da moda, mas o conto também, na sequência, explora os espaços de distinção, marcando alguns lugares sociais mais distintos, lugares onde todos se vestem usando casacas: além do tal baile, também uns enterros que Ernesto viu pelo caminho. Em outras palavras, o conto explora, simultaneamente, tanto os processos de exclusão quanto de inclusão, mostrando as condições de possibilidade de ambos, como se, de fato, traçasse uma espécie de linha demarcatória entre tais lugares, separando quem não possui uma casaca e todos os restantes. No conto, por acaso, Ernesto é praticamente o único que não possui o traje, e é por isso que também não pode ter um nome, fato que é explicado pelo narrador através de um eufemismo, como é característico de Machado: “Ernesto de Tal (não estou autorizado para dizer o nome todo) anda simplesmente apaixonado por uma moça (...)”.

A situação de Ernesto, embora seja descrita como “gravíssima” e “desgraçada”, não é definitiva – mas a margem de erro só serve, claro, para dar voltas no enredo e aumentar o efeito tragicômico de seu destino, pelo menos no que se refere ao baile. Para resolver a situação, três ideias ocorrem ao personagem: “(...) encomendar,

⁵²⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Ernesto de Tal”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 187.

⁵³⁰ SIMMEL, Georg. “Filosofia de la moda”. In: *Revista de Occidente*, n.1, Madrid, julio, p. 64.

⁵³¹ Idem, p. 143.

⁵³² Idem, p. 144.

⁵³³ Idem, p. 148.

⁵³⁴ Idem, p. 152.

⁵³⁵ Idem, *Ibidem*.

por qualquer preço, uma casaca para a noite seguinte; comprá-la a crédito; pedi-la a um amigo”, mas as duas primeiras logo são descartadas, já que “Ernesto não tinha dinheiro nem crédito tão alto”, sentença que vincula a moda ao capitalismo, como está claro. Os amigos, por sua vez, não podem socorrê-lo por motivos diversos que, apresentados assim, não apenas demonstram o tamanho do azar de Ernesto, mas formam também uma espécie de sociologia da casaca: o primeiro amigo tinha um casamento; o segundo um baile; a casaca do terceiro estava “rota”; já o quarto havia emprestado a sua; o quinto não emprestava de jeito nenhum; e o sexto, como o próprio Ernesto, também não tinha uma casaca. Finalmente, para aumentar “a requintada crueldade com que o destino tratava este moço”, ao voltar para casa, Ernesto cruza com três enterros, sendo que em dois deles havia “muitos carros, cujos ocupantes iam todos de casaca”. O jeito fica sendo escrever uma carta ao Sr. Vieira argumentando que havia um “trabalho muito urgente” na hora do baile; e outra carta a Rosina, “uma epístola de quatro laudas incendiárias, com muitos sinais admirativos e várias liberdades de pontuação”.⁵³⁶ Daí sua posição de exilado no começo do conto: Ernesto esperava pelo uma resposta, no caso apenas a de Rosina.

A falta de uma casaca traria consequências ainda piores a Ernesto, já que a moça por quem ele era apaixonado, que tinha olhos “espertinhos e caçadores”, e se vestia de maneira “garrida e elegante”, mas não “com luxo porque o tio não é rico”, enfim, a moça “morria por vestidos novos e espetáculos frequentes”, e gostava de “viver à luz pública”. De fato, na segunda parte do conto, que possui seis partes, a moda e o traje voltam a ser assunto central, e não apenas o traje de Rosina e a casaca que Ernesto não possui, mas também o colete de um rival, além de outros de seus dotes, como “a elegância na maneira de arquear os braços, de concertar os cabelos, ou simplesmente de oferecer uma xícara de chá”, que “venceram o coração inconstante da graciosa Rosina”. A certa altura, o próprio narrador insinua: “A simples circunstância de não ter Ernesto a interessante vestidura que ornava o corpo e realçava as graças do seu afortunado rival pode já dar algumas luzes ao leitor de boa-fé”. O rival tem tudo que Ernesto não tem, inclusive “um bom lugar numa casa comercial”, e não um “emprego somenos no arsenal de guerra”.⁵³⁷

Certo aspecto “tirânico” da moda, para usar um termo de Flávio de Carvalho, é sugerido pelo menos em outros três contos de Machado: “Capítulo dos chapéus”, “O espelho” e “Último capítulo”. Se, por um lado, de acordo com Flávio, a moda deve ser definida pela noção de “movimento”, que inclui tanto “o movimento do corpo para as necessidades do trabalho” quanto o movimento da própria história, visto que as “alterações da moda estão ligadas ao desgaste emotivo do indivíduo e da história”; por outro há também o aspecto tirânico, que “reside no fato de os homens necessitarem [da moda] para a sua sensação de equilíbrio”.⁵³⁸ Ora, é exatamente isso que parece nos dizer o desfecho de “O espelho”, conto que, embora aberto e enigmático, insinua uma espécie de solução através da dependência do personagem em relação à farda de alferes, tanto que a prática de se olhar no espelho precisa ser constantemente repetida: “Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir...”.⁵³⁹ Já em “Último Capítulo” é a própria felicidade do personagem que depende de um par de botas. Por fim, em “Capítulo dos chapéus”, em chave irônica, como é característico das teorias que Machado inventa através de seus personagens, Conrado Seabra, ao descrever uma curiosa teoria que será analisada logo adiante de maneira mais detida, argumenta que quem compra um chapéu não “exerce uma ação voluntária e livre; a verdade é que obedece a um determinismo obscuro”, quer dizer, a moda padroniza os desejos. Para Seabra, a “ilusão de liberdade” existe arraigada tanto nos compradores quanto nos próprios vendedores, no caso os chapeleiros, que “ao verem um freguês ensaiar trinta ou quarenta chapéus, e sair sem comprar nenhum, imaginam que ele está procurando uma combinação elegante”, quando na verdade, de acordo com o personagem, estão sendo regidos pelo tal “determinismo obscuro”.⁵⁴⁰ Eis outra definição machadiana da moda.

5.2 Morte e moda

Voltemos a “Uma visita de Alcibiades”. Momentos antes de sua morte, o personagem indica seu desejo de fazer parte da moda, vestir-se “à maneira do século”, pedindo ao desembargador que se vista primeiro, “para eu aprender e imitar-te depois”, pois apenas assim poderia ser aceito no baile. Parafraseando Emanuele Coccia, em seu livro *A vida sensível*, moda é tudo aquilo que se transmite e que se pode apropriar. Entre a possibilidade de transmissão e apropriação, o traje passa a ser o motivo principal de conflito e estranhamento entre os dois personagens do conto, e isso na medida em que Alcibiades insiste em ir ao baile para “comparar as danças”. Apesar do desejo de imitação, o personagem grego passa a se comportar como uma espécie de crítico da moda do

⁵³⁶ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Ernesto de Tal”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 187-188.

⁵³⁷ Idem, p. 190-191.

⁵³⁸ CARALHO, Flávio. “A imitação da morte – O isolamento das pontas do corpo – Os valores místicos”. In: *A moda e o novo homem*, p. 151.

⁵³⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 328.

⁵⁴⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Capítulo dos chapéus”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 378.

século XIX, primeiro ridicularizando o desembargador por conta dos seus “canudos de pano”, que no caso eram as calças, e depois agindo com assombro ao confundir o nó na gravata com uma tentativa de suicídio, atitudes que são recebidas pelo desembargador com desgosto: “Porque, note vossa excelência, ainda que o nosso tempo nos pareça digno de crítica, e até de execração, não gostamos de que um antigo venha mofar dele às nossas barbas”, reclama.⁵⁴¹ Seja como for, Alcibiades desaprova ainda as cores do século, que julga mortas e tristes, “cor de noite”, concluindo assim que o mundo devia andar “imensamente melancólico”, como desaprova também a casaca que, ao contrário das calças, é um “par de canudos abertos”.⁵⁴² Além de relatar com precisão o traje do século, que é defendido pelo desembargador como “mais recatado e útil do que artista, (...) compatível com o seu decoro e gravidade”, o ilustre ateniense também zomba dele. É por isso que o conto é marcado pela falta de identificação entre um personagem e outro, e o erro se dá através não tanto das ideias, mas do costume, e principalmente da roupa. O processo de imitação falha, e a expulsão de Alcibiades do reino da moda, do qual aliás nem chegou a fazer parte, só pode levá-lo a um lugar, que não é ao baile, naturalmente, mas à morte. Conforme afirma Coccia, se a roupa é uma espécie de “pelagem” que nos permite a “identificação com outros corpos do mundo”, nesse caso o processo é interrompido porque, provavelmente, a distância é maior do que se pode suportar.

O conflito entre os personagens não está ligado apenas ao traje pouco apropriado de Alcibiades, mas também porque um novo paradigma da arte, conduzido no conto pela “arte de vestir-se”, mas que não se resume a ela, tornou caduca a concepção estética do personagem grego. Sendo mais específico, Alcibiades não pode compreender o traje do desembargador porque vive em um “domínio da arte ideal, desinteressada, superior aos tempos que passam e aos homens que os acompanham”, cujo “emblema eterno da majestade” consiste na figura do “Júpiter Olímpico”, conforme a descrição do desembargador. Já o homem moderno, para quem “a arte de vestir é outra coisa”, sabe que o belo, por mais que pareça “absurdo ou desgracioso”, só pode ser “belo à nossa maneira, que não andamos a ouvir na rua os rapsodos recitando os seus versos”, ou seja, trata-se de um belo inacabado e contingente, que não possui sentido universal e, portanto, não está imune à passagem do tempo – pelo contrário, é influenciado por suas formas.⁵⁴³ Por isso Alcibiades não pode entender a moda, apesar da tentativa. Se fosse ao baile, não entenderia as danças, os hábitos, enfim, as novas formas de vida. Os valores gregos não passam de “restos” que “um ou outro prosador alude (...), mas só o faz por gala ou brinco, ao passo que a ciência reduziu todo o Olimpo a uma simbólica. Morto, tudo morto”, inclusive Alcibiades, que morre no final do conto exatamente por isso.⁵⁴⁴ Enfim, conforme a expressão de Walter Benjamin, a moda não faz outra coisa senão “zombar da morte”.

Em “Um homem célebre”, moda e morte também são apresentadas em par, só que em contraste. O dilema de Pestana entre novo e velho, isto é, “a diferença essencial no meio de todas as diferenças parciais”, conforme a definição de Groys, também é explorado através do imaginário das duas mulheres que aparecem no conto, ambas de algum modo ligadas ao personagem, sendo que a morte, de várias maneiras, ronda a vida de uma delas. A primeira é Sinhazinha Mota, que praticamente traz a moda no nome, uma jovem de vinte anos que reconhece o músico em um sarau, pede para que ele toque *Não bula comigo, nhonhô* ao piano, e adormece pensando nele, “famoso autor de tantas polcas amadas”, mas dorme só depois que “a ideia conjugal tirou à moça alguns momentos de sono”. Ou seja, Sinhazinha Mota é uma proto-fã, figura típica do mundo dos espetáculos. Na mesma noite, no entanto, Pestana dorme sem a atenção na polca e muito menos na moça, mas nas obras clássicas, e logo depois acaba casando com Maria, que possui nome bíblico, uma viúva nem bonita e nem feia, e o músico casa na esperança de que o celibato fosse “a causa da [sua] esterilidade e do transvio”.⁵⁴⁵ Maria é escolhida porque possui duas prendas: é cantora clássica e física, sendo que a segunda prenda vai na conta da ironia do tio de Sinhazinha Mota, que dá a notícia do casamento à sobrinha. Quer dizer, se a Sinhazinha deve representar a mulher moderna, atenta ao mundo do entretenimento e, portanto, conduzida por valores passageiros, Maria é a mulher romântica e tradicional, pura a seu modo, como já está claro, e dessa maneira destinada a morrer. Nem mesmo a nova musa, porém, é capaz de inspirar grandes composições de Pestana, e todas as suas tentativas, primeiro um noturno e depois um réquiem, ambas ligadas ao imaginário da morte, dão errado. Na primeira delas, *Ave, Maria*, acaba

⁵⁴¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Uma visita de Alcibiades”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 332.

⁵⁴² Idem, p. 333. Em sua dissertação de mestrado, Susana Coutinho de Souza chama atenção desta passagem como indicação do “vestuário utilizado por grande parte da burguesia contemporânea a Machado”. Ao se perguntar sobre as razões do “escurecimento do traje” no século XIX, encarado como elegante e sério, a pesquisadora chega a sugerir que o traje indica luto, o que faz todo sentido no contexto do conto (SOUZA, Susana Coutinho. *O simbolismo do vestuário em Machado de Assis*, p. 23-25).

⁵⁴³ Em seu verbete sobre moda, Benjamin recorta a seguinte anotação: “É o comércio do vestuário e não mais a arte, como outrora, que criou o protótipo do homem e da mulher modernos.... Imitam-se os manequins, e a alma se faz à imagem do corpo” (BENJAMIN, Walter. “Moda”. In: *Passagens*, p. 116).

⁵⁴⁴ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Uma visita de Alcibiades”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 331

⁵⁴⁵ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Um homem célebre”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 468.

saindo uma cópia de Chopin, autor dos noturnos mais célebres da história da música; já o réquiem, que seria executado na celebração de um ano da morte de Maria, apesar do prazo largo, permanece inacabado.

Não deve passar despercebido que o dilema entre novo e velho venha acompanhado das noções de morte e frivolidade, sugeridas através dos imaginários que fazem sombra em torno das duas personagens femininas. Se em “Uma visita de Alcibíades” o personagem grego sucumbe a uma morte patética após uma espécie de choque com a moda do século XIX, que era estranha a seus valores, em “Um homem célebre” o dilema de Pestana também gira em torno das duas ideias, mostrando provavelmente sua incompatibilidade. Quando trata de moda, a insistência de Machado em associá-la à morte parece indicar que o primeiro conceito deve ser analisado em relação ao outro. É o que faz Walter Benjamin, por exemplo, em algumas notas de suas *Passagens*, ao refletir sobre o assunto. Lembrando de um fragmento recortado de um jornal alemão de 1925, cuja definição de moda se pauta pela ideia de extremos, o crítico anota o seguinte: “Seus máximos extremos: a frivolidade e a morte”.⁵⁴⁶ Em outra anotação, Benjamin também recorre à noção de morte, mas não exatamente para definir moda, e sim para expor sua outra face: “(...) a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas. Isso é a moda”, escreve. É por mudar tão rapidamente, assim como por “sua extraordinária capacidade de antecipação”, que a moda “faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando a morte a procura com os olhos para bater nela. Durante um século, a moda nada ficou devendo à morte”.⁵⁴⁷

Tanto nos contos já mencionados quanto também em “O espelho”, ou seja, sempre que a moda é tematizada, uma nova relação com o tempo, para a qual Walter Benjamin dá o nome de “temporalidade do inferno”, aparece no centro da narrativa. A partir de Balzac, para quem “a moda é a procura sempre vã, muitas vezes ridícula, às vezes perigosa, de uma beleza superior ideal”, Benjamin argumenta que se trata de uma temporalidade que “não quer conhecer a morte”, e por isso muda “como a rapidez do trânsito e a velocidade da transmissão de notícias”, visando eliminar “toda interrupção, todo fim abrupto”.⁵⁴⁸ Eis, portanto, outra definição de moda: um meio através do qual todo fim abrupto deve ser eliminado. Através da moda o tempo histórico permanece em estado de crise permanente, dando voltas em torno de si próprio. Como afirma Franco Moretti em um ensaio sobre Balzac, a moda não é exatamente uma pista, um meio que aponta para um fim, e sim um “signo tautológico”. Ao lembrar de Simmel, para quem “um objeto está na moda porque está na moda”, Moretti acrescenta uma pequena restrição: “um objeto está na moda porque está na moda *agora*”.⁵⁴⁹ Ou seja, a moda é *filha do tempo*. Em “Uma visita de Alcibíades”, como foi visto, o desembargador argumenta que “Cada século (...) muda de danças como muda de ideias”, e o que ele mais quis foi ficar ali, “com as minhas calças, os meus sapatos, o meu século”, e o mesmo argumento retorna em outros contos. Em “O espelho”, por exemplo, quando o narrador procura explicar o que é a “alma exterior”, além de afirmar que ela pode se manifestar em “um simples botão de camisa”, assim como em um par de botas e, vejamos, na própria polca, o personagem também explica que a condição da alma exterior não é “sempre a mesma”, e que pode mudar até “cinco, seis vezes por ano”:

[a alma exterior] muda de natureza e de estado. (...) Há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou um cavalinho de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade, suponhamos. Pela minha parte, conheço uma senhora – na verdade, gentilíssima – que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a rua do Ouvidor, Petrópolis...⁵⁵⁰

Não é à toa que, logo adiante, ao ser perguntado sobre a identidade dessa senhora, o narrador responde que ela é “parenta do diabo, e tem o mesmo nome: chama-se Legião”, e é por isso que sua relação com o tempo só pode estar ligada ao inferno. Já no caso de “Um homem célebre”, se a moda não é explicada de maneira tão direta, as alusões à passagem do tempo são espalhadas do início ao fim da narrativa, incluindo uma sensação definitiva

⁵⁴⁶ BENJAMIN, Walter. “Moda”. In: *Passagens*, p. 108.

⁵⁴⁷ Idem, p. 102. Flávio de Carvalho, por definir moda como movimento, defende também que a religião é a “imitação da morte” justamente pelo motivo contrário, o fim do movimento, que se reflete, por exemplo, na moda do papa, afinal ela isola o corpo até as pontas. Na medida em que a classe hierárquica da religião cresce, portanto, o que se observa é “um empilhamento gradativo de paramentos sobre o corpo, e quando a hierarquia mais alta é alcançada o corpo se encontra quase imobilizado pelo número excessivo de paramentos”. A antítese do papa é o “homem em farrapos” (CARVALHO, Flávio de. “A imitação da morte – O isolamento das pontas do corpo – Os valores místicos”. *A moda e o novo homem*, p. 151-153).

⁵⁴⁸ BENJAMIN, Walter. “Moda”. In: *Passagens*, p. 104-105.

⁵⁴⁹ MORETTI, Franco. “Homo Palpitans: os romances de Balzac e a personalidade urbana”. In: *Signos e estilos da modernidade*, p. 138. A propósito, Benjamin também deve, em parte, sua reflexão sobre o tempo a Simmel, que escreveu o seguinte sobre o tempo na moda: “Cuanto más nerviosa es un época, tanto más velozmente cambian sus modas, ya que uno de sus sostenes esenciales, la sed de excitantes siempre nuevos, marcha mano a mano con la depresión de las energías nerviosas” (SIMMEL, Georg. “Filosofia de la moda”).

⁵⁵⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 323.

de “urgência” na relação de Pestana com a polca. De diversas maneiras, o conto marca a passagem do tempo. Afinal é possível sugerir, também por isso, que se trata de um narrativa sobre a moda: a relação com o tempo está atravessada por uma demanda sempre renovada, urgente, repentina. Se Pestana chega a permanecer muitos dias ou mesmo quase um ano compondo uma peça clássica, o que faz dele aliás um “arruador de horas mortas”, conforme sua própria expressão, a celebridade das polcas, por outro lado, é instantânea. “Quanto mais efêmera é uma época, mais ela se orienta na moda”, sentencia Benjamin.⁵⁵¹ Nas primeiras páginas do conto, na cena do baile da viúva Camargo, ficamos sabendo que sua última polca da moda “tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade em que não fosse conhecida”.⁵⁵² Na polca seguinte são necessários apenas oito dias para que a música alcançasse certa celebridade, embora a relação de amor de Pestana com a própria composição seja ainda mais curta: “Essa lua-de-mel durou apenas um quarto de lua. Como das outras vezes, e mais depressa ainda, os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos”.⁵⁵³ O caso mais exemplar, no entanto, está no fim da narrativa, quando o editor propõe ao músico um novo contrato de “vinte polcas durante doze meses”, ou seja, uma polca a cada vinte dias, que parece ser a medida do tempo da moda, e exige: “A primeira polca há de ser já – explicou o editor. – É urgente”.⁵⁵⁴ Finalmente, ao perder qualquer possibilidade de vínculo com o tempo, quando o sucesso não lhe causa “Nem entusiasmo nas primeiras horas, nem horror depois da primeira semana”, Pestana adoece e morre: “bem com os homens e mal consigo mesmo”.⁵⁵⁵

Além da relação infernal com o tempo, que é urgente e passageiro, o verbete de Walter Benjamin, embora inacabado, explora ainda outras consequências deste “amargo diálogo” entre moda e morte. Benjamin argumenta que o “verdadeiro espetáculo dialético da moda” não consiste apenas na formação daquilo que é “totalmente novo” quando “emerge entre as coisas mais antigas, mais passadas, mais habituais”. É também através desta relação (ou deste espetáculo) que “o reino nebuloso, silencioso e impenetrável da moda” é capaz de captar “toda a energia onírica” de uma sociedade árida e pouco imaginativa, afinal a moda fica sendo, para o crítico, não a precursora, mas a “eterna suplente do Surrealismo”.⁵⁵⁶ O tom de Benjamin é machadiano, assim como a concepção inconstante do tempo histórico, que Machado explora não só nos contos, mas também através de um de seus romances mais importantes, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que a condição narrativa póstuma e o “amor da nomeada” se espreitam do início ao fim da narrativa. Em sentido estrito, a moda é uma fantasmagoria: ilusão, falsa aparência, quimera; enfim, um salão de poses. No que nos diz respeito, é possível dizer, com a orientação de Benjamin, que Machado entendeu não apenas que a moda era um meio através do qual seria possível captar uma energia associada aos fantasmas (ou, de acordo com a expressão que aparece no conto “O espelho”, a alma exterior pode ser “um espírito, um fluido”), mas o escritor captou também que tal entendimento nasce necessariamente de uma relação ambivalente que a moda estabelece com o inorgânico. “Toda moda”, arremata Benjamin em outro belíssimo fragmento, “está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital”.⁵⁵⁷

5.3 Moda e volubilidade

O conto “D. Benedita”, que é composto desde o subtítulo (“Um retrato”) com retratos dos mais variados, encerra com a presença súbita e insólita de uma imagem fantasmagórica, um fantasma mesmo que visita a protagonista para referir a si próprio com uma frase tão crucial quanto enigmática: “Meu nome é Veleidade”. Já na abertura do conto, o narrador nos diz que “a coisa mais árdua do mundo, depois do ofício de governar, seria dizer a idade exata de D. Benedita. Uns davam-lhe quarenta anos, outros quarenta e cinco, alguns trinta e seis”, quer dizer, a identidade da personagem a princípio é incerta, e parece que a sua idade não corresponde às suas feições. Em outras palavras, segundo estratégias opostas, o texto abre e fecha tematizando o mesmo problema, que é o problema indicado no subtítulo. Publicado apenas dois anos depois das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o conto também explora, assim como o romance, certa intenção fugidia que constitui a personalidade da protagonista, e funciona então, retrospectivamente, como chave para a leitura das *Memórias*, já que o fantasma, no conto, diz com todas as letras o seu nome. Acontece que o fantasma só aparece nas últimas linhas, quando já sabemos que seu nome, Veleidade, se ajusta muito bem ao retrato de Benedita, o que necessariamente sugere que se trata dos próprios fantasmas da mulher. Se ela se pergunta um pouco antes: “Casarei? Não casarei?”, a figura, logo depois, com “um gesto sonolento, com uma voz de criança”, também diz estas palavras “sem sentido”:

⁵⁵¹ BENJAMIN, Walter. “Moda”. In: *Passagens*, p. 118.

⁵⁵² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Um homem célebre”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 464.

⁵⁵³ Idem, p. 467.

⁵⁵⁴ Idem, p. 469.

⁵⁵⁵ Idem, p. 470.

⁵⁵⁶ BENJAMIN, Walter. “Moda”. In: *Passagens*, p. 103.

⁵⁵⁷ Idem, p. 117.

“Casa... não casarás.... se casa... casarás... não casarás... e casas... casando...”, sugerindo finalmente o efeito duplicado que já analisamos na ficção de Machado.⁵⁵⁸

Na verdade, a aparição não é descrita exatamente como um fantasma, e sim como uma “figura”, uma “claridade opaca, espécie de luz coada por um vidro fosco”, “vaga e transparente, trajada de névoas, toucada de reflexos, sem contornos definidos, porque morriam todos no ar”, e é por isso que ela protagoniza um “singular espetáculo”. Se não nos parece mais necessário insistir no quanto as fantasmagorias que aparecem na ficção de Machado importam para a gênese do conceito de fotografia, interessa agora para a discussão, mais precisamente, o modo como a personagem se relaciona com o tempo. Afinal, ao se apresentar como Veleidade, a tal figura também está definindo uma relação com o tempo, que é uma relação necessariamente instável – que muda, portanto, de acordo com os próprios caprichos de D. Benedita. No conto temos uma pequena pista disso, quando o narrador, parafraseando um pensamento da própria personagem, se pergunta, em tom de censura, “por que é que as modas hão de durar mais de quinze dias?”, pois parece que seria bom que durassem ainda menos, já que a “fixidez das modas” era um “dos seus árduos problemas”.⁵⁵⁹ O problema da fixidez, naturalmente, fica na conta da ironia de Machado, afinal um hábito que muda de quinze em quinze dias pode ser qualquer coisa, menos fixo. De resto, deve ficar claro que a figura fantasmagórica, como o Diabo, já que também causa espanto, deixando D. Benedita “aterrada”, deve ter vários nomes; e sem dúvida a Moda é um deles. Depois da aparição, inclusive, “como um suspiro”, a figura “dispersou-se na noite e no silêncio”.⁵⁶⁰

Em uma das mais célebres análises das *Memórias Póstumas*, como já foi visto, Roberto Schwarcz argumenta que o movimento de volubilidade do romance, necessariamente, deve ser pensado em termos de identificação que o personagem possui com sua classe social. Não nos parece incorreto defender, no entanto, que a relação específica que a moda estabelece com o tempo histórico é capaz de explicar ainda melhor o caráter volúvel de Brás, afinal, conforme indica a confissão tão reveladora do próprio personagem, feita ainda no início de suas memórias, no capítulo “O emplasto”, ele tinha “a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas”, isto é, “sede de nomeada” ou, dizendo de maneira ainda mais clara, “amor da glória” – tipo de amor que, segundo dizia um tio, é a coisa “mais verdadeiramente humana que há no homem e, conseqüentemente, a sua mais genuína feição”.⁵⁶¹ A principal motivação do personagem em inventar o tal “medicamento sublime, (...) destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” não está exatamente no efeito do emplasto, e sim na multiplicação de seu próprio nome, ou seja, “o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*”.⁵⁶² Como se vê, se o tio de Brás está mesmo certo, e a continuidade das *Memórias* parece mostrar que, se tratando do personagem em questão, o pensamento do tio está mais próximo da verdade, a volubilidade de Brás tem um nome, que diz respeito àquilo que Benjamin chamou, ao descrever a obra de arte na era de sua reprodutibilidade, de “valor de exposição”, em confronto com a ideia de “valor de culto”.⁵⁶³ Seja como for, é dessa maneira que Brás descreve sua feição, faz seu autorretrato.

Depois, como a moda, as *Memórias* possuem ritmo acelerado, às vezes alucinado, coisa que o capítulo “O delírio” dá a primeira demonstração. Como diz Pandora ou a própria Natureza, seja lá qual for o seu nome, ao tempo não importa o minuto que passa, e sim o minuto que vem. Como a moda, que não estabelece relação com o passado, e talvez sequer com o presente, mas essencialmente com o futuro, a experiência das *Memórias*, muito embora se trate de memórias, busca sacrificar “o eterno à novidade”, segundo a síntese de Schwarcz. É por isso, naturalmente, que os capítulos são curtos, urgentes, e que muitas vezes o narrador sugere que sejam pulados, pois o que interessa é sempre o que vem, mesmo que não venha nada. Dessa maneira, se pensarmos na maneira como Benjamin diferencia a escultura, que é feita em “um só bloco”, e o cinema, “arte montável”, temos uma indicação da afinidade que o romance possui com as novas técnicas.⁵⁶⁴ Como afirma Schwarcz, se “o escândalo das *Memórias* está em sujeitar a civilização moderna à volubilidade”⁵⁶⁵, tal efeito é construído através de um valor de “ordem tátil”, para emprestar o conceito mais uma vez de Benjamin, ou seja, “baseia-se na mudança de lugares e

⁵⁵⁸ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “D. Benedita”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 301

⁵⁵⁹ Idem, p. 297.

⁵⁶⁰ Idem, p. 301.

⁵⁶¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 628.

⁵⁶² Idem, p. 627

⁵⁶³ Por um lado, temos o valor de culto, que estabelece uma relação necessária entre arte e magia: “A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos”. No entanto, na medida em que “as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”. Dessa maneira, a “exponibilidade de uma obra de arte” cresce em tal escala, com os vários métodos de reprodução técnica, “que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história” (BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 172-173).

⁵⁶⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 176.

⁵⁶⁵ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 56.

ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador”. É com estas palavras que Benjamin descreve o dadaísmo, assim como o cinema, que veio para libertar a relação entre “choque físico” e “choque moral”, unificando “os dois efeitos de choque, num nível mais alto”, mas parece, se quisermos, se referir ao romance machadiano.⁵⁶⁶

A visão que Brás Cubas tem quando é levado ao alto de uma montanha para ver “uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles”, poderia também ser analisada como a própria invenção do cinema, sendo descrita como “um acerbo e curioso espetáculo”, que chegava a uma rapidez tal que “escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século”.⁵⁶⁷ Na visão de Brás, o espetáculo não pode ser descrito nem pela imaginação, por ela ser vaga, e nem pela ciência, por ser lenta, ou seja, seria preciso inventar uma nova forma de perceber o tempo. “Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago”, diz ainda o personagem, em outra demonstração do interesse de Machado pela técnica como nova forma de percepção da realidade. De certo modo, o cinema não é outra coisa senão isso: a junção entre ciência (técnica) e imaginação (imagem). Depois, sua diferença óbvia em relação à fotografia é que, no cinema, a tela se move, não deixando espaço para a contemplação:

Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.*⁵⁶⁸

Outro aspecto das *Memórias Póstumas* que sugere uma associação com a moda, aspecto presente também nas primeiras páginas do romance, diz respeito ao estilo “mais galante e mais novo” da escrita de Brás Cubas. O próprio Schwarcz chega a afirmar que a preocupação com um estilo galante e novo é necessariamente uma preocupação “com a moda”, significante que é repetido constantemente em sua análise, e talvez seja por isso que o crítico lance mão de uma série de metáforas do traje para explicar o estilo da escrita de Brás. Ao analisar este trecho, o crítico enfatiza, por exemplo, que a comparação das *Memórias* com o Pentateuco, que “entra a título de coisa antiga”, tem a função justamente de marcar uma oposição entre velho e novo. “É como se a condução da frase dissesse que no frigidus dos ovos o método e as considerações do autor não se completam e são moda pura”, escreve Schwarcz.⁵⁶⁹ Se o personagem escreve como se estivesse “diante do espelho”, e se suas feições – ou seja, as constantes mudanças no rumo de sua prosa – são como roupas que “constantemente ele veste e desveste”, conforme as expressões do crítico, então o romance fica sendo um “desfile de encarnações”.⁵⁷⁰ Enfim, a moda é evocada pelo crítico para explicar a escrita de Brás porque ambas são terrenos movediços, indefinidos, lugar de artificios.

Se a volubilidade funciona como o “princípio formal” do livro, e a análise de Schwarcz defende tal hipótese de maneira brilhante, este princípio possui uma espécie de ciclo, que também vai e volta no decorrer da prosa. Tal ciclo possui, como defende o crítico, três movimentos, que estão sempre associados. O primeiro consiste no “gosto pela novidade”; o segundo diz respeito ao “abandono seco do modo-de-ser prévio”; e, na junção de ambos, o efeito é de “inferiorização do leitor, desnorteado e inevitavelmente em sintonia com a figura ‘velha’, anterior, que acaba de cair”.⁵⁷¹ Para Schwarcz, a repetição do ciclo, no entanto, faz da “novidade promissora” uma promessa cada vez mais descartável, já que também as ideias, as posturas e as convicções, na ausência de conteúdo, entram no jogo do “consumo acelerado”.⁵⁷² Ora, este é o próprio ciclo da moda, que “zomba da morte” em sua volubilidade, como diz Benjamin, justamente porque mantém uma relação específica com o tempo. Boris Groys talvez dissesse que o leitor que sai desnorteado é somente aquele que possui a expectativa da verdade universal ou de um projeto consistente, coisa que não está, de fato, na perspectiva de Brás, personagem que *acompanha os tempos*: “(...) é romântico da mesma forma perfunctória como é liberal, cientista, filósofo, política ou poeta: para acompanhar os tempos, segundo as prerrogativas da própria posição e sem a disciplina exigível”. Em uma palavra, Brás quer estar na moda. De resto, segundo a classificação de Balzac, o personagem machadiano faz parte daquela categoria do “homem que nada faz”, da qual decorre a “a vida

⁵⁶⁶ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 192.

⁵⁶⁷ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 635.

⁵⁶⁸ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 192.

⁵⁶⁹ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 27.

⁵⁷⁰ Idem, p. 22-24.

⁵⁷¹ Idem, p. 49.

⁵⁷² Idem, p. 40.

elegante”.⁵⁷³ O próprio Schwarcz chega a associar a coincidência, no percurso de Brás Cubas, entre a falta da relação do personagem com o trabalho e a ausência de “qualquer forma de projeto consistente”.⁵⁷⁴

5.4 A vida sensível

Emanuele Coccia, ao recolocar a influência da sensação no centro do pensamento filosófico, acaba por fazer uma das reflexões sobre moda mais provocativas de nosso tempo. Partindo de uma crítica a “um dos mitos fundadores que a modernidade produziu e cultivou”, mito que consiste, segundo a imagem sugerida por Descartes, na “liberação do espírito de todas aquelas pequenas imagens que flutuam no ar, as ditas formas intencionais, que tanto cansam a imaginação dos filósofos”, o projeto de Coccia consiste então na interrogação “sobre a natureza e as formas de existência do sensível”, pois somente dessa maneira seria possível “definir as condições de possibilidade da vida em todas as suas formas, seja humana ou animal”. De início, a vida sensível seria isto, portanto: “pequenas imagens que flutuam no ar”, como uma fantasmagoria, e foi através de seu incessante abandono que a filosofia moderna fez “coincidir o sujeito com o pensamento”, imaginando o sujeito como um ser “*realmente* autônomo”.⁵⁷⁵ Mas o trajeto de Coccia chegará, ao fim e ao cabo, até uma definição que nos interessa mais especialmente: “(...) a vida sensível se define integralmente pela moda”, ou seja, “se dá sempre e apenas como costume, roupa {*abito*}, hábito (...)”.⁵⁷⁶ O mais importante então será não a conclusão, tampouco a premissa, mas o caminho por onde o crítico percorre, a maneira como constrói sua reflexão, explorando algo que chama de uma *micro-ontologia*: “Falar de imagens é fazer micro-ontologia, falar do nível de existência mais fraco e mais frágil que há”.⁵⁷⁷ Como se verá, o termo também não era estranho a Machado de Assis, e aliás nem a Balzac, especialmente à maneira como ambos concebem a moda.

A experiência da vida sensível, na reflexão de Coccia, apresenta um princípio que conduz a uma definição de imagem: o princípio da não coincidência entre sensibilidade e “a coisa enquanto existente”, ou seja: “Entre *realidade* e *fenômeno*, há uma diferença que não pode ser suprimida”.⁵⁷⁸ É através de tal diferença, e poderíamos chamá-la também de *semelhança* ou mesmo de *retrato*, que o crítico busca compreender “como as imagens se geram”. Rejeitando, por um lado, a hipótese fenomenológica, segundo a qual toda percepção deve estar vinculada necessariamente a um sujeito, e explorando, por outro, certas restrições a uma das teorias de Lacan, para quem o sujeito, em identificação com o próprio ego, corre o risco de ser “sugado pela imagem”, Coccia busca vincular o sensível a um “lugar *intermediário*, algo em cujo seio o objeto torna-se sensível”.⁵⁷⁹ Daí então a centralidade que a imagem do espelho ganha para a construção de sua hipótese, mas já sem o receio do risco da alienação: é no espelho “que conseguimos devir sensíveis” e é também a ele “que demandamos nossa imagem”, já que, finalmente, “é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência”. Em outras palavras, o espelho é exterior aos sujeitos, mas também aos objetos, e é nele, através daquilo que Coccia chama de “corpo intermediário”, que a vida se dá como “experiência e sonho”.⁵⁸⁰

Um dos contos mais celebrados e enigmáticos de Machado de Assis, como se sabe, leva a imagem do espelho no título, sendo o espelho praticamente o assunto principal do relato – o conto poderia chamar “O alferes”, mas é exatamente este o seu assunto. E sua presença é marcante não apenas pelo título, mas também pela importância recebida durante toda a narrativa, especialmente em dois momentos. Primeiro porque não se trata de qualquer espelho, e sim de “um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples...”, isso segundo a descrição do narrador, que logo adiante enfatiza também a origem do objeto: “Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de dom João VI”. Embora estivesse já “muito velho (...), comido em parte pelo tempo”, era possível ver ainda “o ouro (...), uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista”, enfim, “era a melhor peça da casa”.⁵⁸¹ Depois, já no fim da narrativa, o espelho vai aparecer como uma espécie de *solução mágica* para a crise do protagonista, o que de certo modo potencializa aquilo que durante o conto (na verdade, desde o subtítulo) era a sua matéria central, justamente a teoria das duas almas. Dizendo melhor, a teoria das almas desagua no genial desfecho, quando Jacobina, abandonado no sítio da tia, sem ninguém para lhe chamar de alferes, tem a ideia de vestir a farda e olhar a si

⁵⁷³ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 38.

⁵⁷⁴ Idem, p. 63.

⁵⁷⁵ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 11-13.

⁵⁷⁶ Idem, p. 90.

⁵⁷⁷ Idem, p. 29.

⁵⁷⁸ Idem, p. 19.

⁵⁷⁹ Daí aliás sua crítica ao pensamento de Lacan: “Na verdade, a faculdade de reconhecer-se (ou de mal reconhecer-se) no sensível, de identificar-se com ele, de trocar-se por uma imagem, é algo ainda mais estranho e profundo, mais profano e cotidiano do que Lacan tentou isolar na assim chamada ‘fase do espelho’” (COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 57).

⁵⁸⁰ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 19-20.

⁵⁸¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 324-325.

próprio no espelho, que reproduz então sua “figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior”. Se alguns momentos antes, sem a farda e sem a presença dos familiares, o personagem se olha no espelho e vê uma figura “vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”, ou então “a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos”, além do gesto “disperso, esgarçado, mutilado”, agora “tudo volta ao que era antes”: “Não era mais um autômato, era um ente animado”, diz o narrador.⁵⁸²

O que a figura do espelho parece sugerir, pela maneira específica como aparece no conto, é que a experiência da duplicação constitui “duas esferas geneticamente separadas”, de acordo com a solução conceitual de Coccia. De uma parte, escreve o crítico, temos a coincidência entre sujeito e objeto, ou mesmo entre corpo e alma; já de outro, na superfície do espelho, “fora do próprio lugar”, não existe mais nada além da existência como “mera visibilidade em ato, como puro ser do sensível”. Para Coccia, as duas esferas são definidas em termos de oposição, e é nesse sentido que os gêmeos de *Esau e Jacó* talvez encarnem ainda melhor a sua teoria, afinal se eles são os mesmos, ou melhor, *semelhantes*, “tão iguais que pareciam a sombra um do outro”, e a ideia de semelhança é de várias maneiras tematizada durante o romance, os personagens também são opostos, um em relação ao outro. Ontologicamente, os gêmeos são definidos pela oposição: se um é médico, o outro será advogado; se um é monarquista, o outro será republicano; e assim por diante. A oposição entre Pedro e Paulo, finalmente, que é o assunto principal do romance, faz justamente o efeito do espelhamento de que fala Coccia: onde um personagem existir em tal lugar, o segundo existirá em outro.

No conto, além da centralidade do espelho, o “paradigma da medialidade” por excelência, outros dois aspectos do conto alinham a teoria machadiana – afinal, trata-se “de uma *nova teoria* da alma humana” – com a “micro-ontologia” das imagens feita pelo crítico. O primeiro destes aspectos tem a ver com a passagem exposta logo acima: vendo sua figura integralmente “recolhida no espelho”, o personagem deixa de ser “um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico”, quer dizer, ele recupera a própria vida. De fato, no começo do conto, ao explicar sua teoria aos demais ouvintes, o narrador deixa claro que o “ofício dessa segunda alma” é justamente “transmitir a vida”.⁵⁸³ Mais do que isso, esta transmissão da vida é da ordem do sensível, e não das “leis físicas”, pois a transmissão se dá como “sensação”, conforme o próprio Jacobina enfatiza depois, quando diz sobre a impossibilidade de ver sua imagem no espelho, no caso antes de vestir a farda: “A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha *sensação*”.⁵⁸⁴ Ainda a respeito disso, o próprio significante “vida” é explorado no conto de modo insistente, através de perspectivas distintas. Ele aparece, por exemplo, no momento em que Jacobina permanece na fazenda apenas com os escravos, quando “O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil”. E não só a consciência tornou-se mais débil, como também os próprios sentidos: “(...) à tarde comecei a sentir uma sensação como de pessoa que houvesse perdido toda a ação nervosa, e não tivesse consciência da ação muscular”. Ao ser questionado sobre a morte, o narrador afirma também que o que sentia era ainda pior: “Parece-lhes que isto era melhor do que ter morrido? era pior”. Finalmente, Jacobina explica que não era uma questão de medo, afinal “fora bom se eu pudesse ter medo! Viveria”.⁵⁸⁵

O segundo dos aspectos é que o conto, como acontece também no ensaio de Coccia, parece afirmar que a vida sensível (e a alma exterior ou, mais precisamente, a alma exterior no exato instante em que aparece “recolhida no espelho”) é definida pela moda, já que em paralelo à construção da ideia de vida, enfatizada do início ao fim da narrativa, Machado também sugere a existência de uma relação intrínseca entre vida e roupa, neste caso a farda. Além de ter importância central para o momento mais decisivo do conto, quando Jacobina tem “uma inspiração inexplicável”, justamente a lembrança de vestir a farda e olhar-se no espelho, a roupa é citada também em outras duas situações: primeiro na menção aos amigos, que deram de presente a Jacobina “todo o fardamento” como prova da satisfação deles por sua nomeação; segundo, e de modo mais decisivo, quando a tia, ao convidar o sobrinho para passar alguns dias em seu sítio, pediu que ele levasse também a farda.⁵⁸⁶ Quer dizer, é como se a tia soubesse que “a roupa é exatamente aquilo que transforma toda nossa vida em costume, isto é, algo que nos define sem que, no entanto, faça parte de nós segundo o ser”, segundo Coccia.⁵⁸⁷ Dizendo de outro modo, Jacobina só pode se tornar alferes na medida em que, necessariamente, veste a farda de alferes. Em uma definição mais resumida, todo costume é uma “roupa animada”.⁵⁸⁸ Daí a extrema precisão machadiana no uso do significante “recolher”, quando o narrador afirma que essa “alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugidia com os escravos, ei-la *recolhida* no espelho”, já que o verbo aponta para uma espécie de exílio da alma, uma vida

⁵⁸² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 328.

⁵⁸³ Idem, p. 323

⁵⁸⁴ Idem, p. 327. (Os grifos são meus)

⁵⁸⁵ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 325-326.

⁵⁸⁶ Idem, p. 324.

⁵⁸⁷ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 90.

⁵⁸⁸ Idem, p. 93.

própria ou aquela “dupla exterioridade” de que fala Coccia: “uma exterioridade em relação aos corpos, já que se gera fora de si, e uma exterioridade em relação às almas, na medida em que as imagens existem antes de entrar nos olhos de um sujeito que observa um espelho”. Em uma fórmula bastante simples, não há possibilidade de transmissão da vida senão através da roupa, mais exatamente da farda “recolhida no espelho”.

E nessa leitura há um último aspecto d’“O espelho” a ser considerado: a relação do personagem com o sono. Tal relação, embora seja apenas passageira, não deixa por isso de ser reveladora. No auge da crise, quando se sentia um “defunto andando”, o narrador confessa ter algum “alívio” apenas ao dormir: “Dormindo, era outra coisa”. Isso porque no sonho, explica, “fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro o de capitão ou major; e tudo isso fazia-me viver”.⁵⁸⁹ Como uma espécie de anúncio da própria imagem recolhida no espelho, o sonho realiza também uma reabilitação da vida sensível, através da atuação não mais da alma exterior, mas agora da alma interior; que transmite a vida, em todo caso. Os elementos são os mesmos: da presença da farda à alusão a títulos e imagens, sugeridas através de elogios dos amigos e familiares, ou seja, certo “amor da nomeada”, o alferes pode recuperar a vida que havia perdido. Por sua vez, Coccia não deixa de incluir o sonho como uma manifestação do sensível: “(...) grande parte dos fenômenos que nominamos espirituais (sejam esses o sonho ou a moda, a palavra ou a arte) não apenas pressupõem alguma forma de relação com o sensível, como também são possíveis *somente* graças à capacidade de produzir imagens ou de ser afetado por elas”.⁵⁹⁰

5.5 Metafísica do chapéu

A leitura d’“O espelho” nos leva à maneira como, a partir da obra de John Peckman sobre perspectiva, Emanuele Coccia define imagem: uma “forma fora do próprio lugar”.⁵⁹¹ Quer dizer, imagem é precisamente a sensação que o alferes tem no momento em que vê sua *alma recolhida no espelho*. E o crítico passa a refletir sobre as imagens como uma espécie de “astúcia das formas”, pois através delas seria possível “escapar da dialética entre alma e corpo, matéria e espírito”.⁵⁹² Quer dizer, o sensível abre um mundo não verdadeiramente objetivo e nem puramente psicológico, mas um “mundo específico das imagens”.⁵⁹³ Ora, se aceitarmos que na ficção machadiana predomina o mundo onde “a aparência era mui diversa do coração”,⁵⁹⁴ como diz o conselheiro Aires em *Esau e Jacó*, isso implica inclusive na revisão da hipótese de Machado de Assis como um romancista psicológico, já que a ênfase, como está dito, é posta mais na aparência, menos no coração. A este respeito, conforme argumenta o crítico, não é apenas “a interiorização da imagem no espelho que permite que nos tornemos um eu, mas sim qualquer assunção de uma imagem que seja capaz de nos fazer aparecer de um certo modo”. E se a moda é um conceito central para entender a teoria de Coccia – e, como tenho procurado mostrar, também a ficção machadiana – é porque ela se apresenta como um “processo de identificação realizado com instrumentos não psicológicos”.⁵⁹⁵ Em sua teoria da moda, Flávio de Carvalho também analisa o problema em termos de mediação e, principalmente, de identificação: “É pelo uso do traje – diz – que o homem e a mulher ousam entram em contato uns com os outros. É esta ousadia que permite a existência e a realização dos laços afetivos”.⁵⁹⁶

Em outro texto sobre o assunto, Flávio de Carvalho argumenta também que a roupa é o que mais exerce “influência sobre o homem” porque é aquilo que “está mais perto do seu corpo e seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa (...)”.⁵⁹⁷ O argumento não deve ser estranho à reflexão de Coccia, já que este argumenta, por exemplo, que “nosso ser no mundo é desenhado (...) pela capacidade de assumir uma parcela de mundo como roupa: *segundo corpo, segunda natureza* mais próxima de nossa alma do que nosso próprio corpo anatômico”.⁵⁹⁸ Por isso a roupa não se opõe ao corpo, sendo antes uma espécie de segundo corpo, que no entanto possui características próprias, pois se trata de um corpo que “vive apenas como imagem e que transforma nosso próprio corpo anatômico em um meio”. Dessa maneira, é como se o sujeito fosse definido por duas espécies de camadas, *bios* e *ethos*, que não se separam, mas que também não devem se confundir:

Corpo anatômico e roupa são assim dois pólos de uma mesma realidade, precisamente o indivíduo, que jamais poderá ser definido por apenas um desses dois elementos. Graças ao primeiro, o homem é capaz de vida, graças ao segundo, a vida anônima se

⁵⁸⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “O espelho”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 326.

⁵⁹⁰ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 11.

⁵⁹¹ Idem, p. 22.

⁵⁹² Idem, p. 22.

⁵⁹³ Idem, p. 30.

⁵⁹⁴ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Esau e Jacó”. In: *Obra Completa*. V. I: Romance, p. 1161.

⁵⁹⁵ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 86.

⁵⁹⁶ CARVALHO, Flávio de. “O homem nu e o homem vestido – A verdade passageira”. In: *A moda e o novo homem*, p. 21.

⁵⁹⁷ CARVALHO, Flávio de. “A grande imaginação do limite vagando pela rua”. In: *A moda e o novo homem*, p. 16.

⁵⁹⁸ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 88. (Os grifos são meus)

individualiza. O primeiro é feito de carne, enquanto o segundo, pelo contrário, serve só para transformar o sujeito em imagem.⁵⁹⁹

No “Capítulo dos chapéus”, Conrado Seabra defende que a escolha de uma roupa, no caso o seu chapéu baixo, que desagrada a esposa, “não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafísico”. A teoria é apresentada como se Seabra debochasse da esposa, e ele apresenta seus argumentos com tal “ironia e desdém, que a pobre dama sentiu-se humilhada”, mas nem por isso devemos deixar de levar a teoria em conta, afinal seu “princípio metafísico” também associa *bios* e *ethos*, tendo o *ethos* como um prolongamento da *bios*: “(...) o chapéu é a integração do homem – diz Seabra – um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*; ninguém o pode trocar sem mutilação”, e logo adiante vai mais longe: “Quem sabe? pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu”.⁶⁰⁰ Quer dizer, trocar o chapéu baixo por um alto, como solicita a mulher, na verdade por influência do próprio pai, que é um homem de “costume antigo”, “aferrado aos hábitos” e “ralado de saudades do tempo em que os empregados iam de casaca para as suas repartições”, enfim, não é possível trocar de chapéu sem que o personagem, com isso, perca uma parte do próprio corpo, como diz.

Na primeira vez que Coccia toca no problema da roupa, isso é feito através da ideia de “encarnação”, ou seja, a “roupa dos homens” nada mais é do que “a vida dos viventes [que] se materializa em um sensível imediatamente encarnado no próprio corpo”.⁶⁰¹ E apenas depois de se perguntar sobre a moda em termos metafísicos, sendo que dessa vez nem temos motivo para desconfiança, como no caso do Seabra, já que a teoria de Seabra soa irônica, como aliás é comum em Machado de Assis, enfim, Coccia recupera esta definição, agora formulando o conceito de maneira mais direta: “Uma roupa é, antes de tudo, um corpo”. Para o crítico, não está mais em jogo recorrer à moda “a fim de encontrar uma forma de relação especial da temporalidade ou de captar a relação que liga o indivíduo à sociedade e aos seus códigos”, e sim procurar compreender, efetivamente, “o que significa o *fato* de portar roupas e vesti-las”, ou seja: “Por que devemos definir nosso corpo sempre através dessa capacidade? Que vida a moda nos abre? De quê fazemos experiência com a roupa que vestimos?”. Em suma: “Metafisicamente, a que corresponde o fato do homem poder se vestir?”.⁶⁰² Sintonizado com Flávio de Carvalho, embora sem ter lido os seus textos sobre o assunto, Coccia entende que a moda é a possibilidade de uma experiência nova com o corpo, já que se trata agora de um corpo que não deve ser confundido com o corpo anatômico, pois vestir-se significa, precisamente, “completar nosso corpo”, “acrescentar-lhe uma consistência”, cujo “único objetivo é nos fazer aparecer”.⁶⁰³

Balzac conclui seu texto “Sobre o sentimento da vida elegante” argumentando que “um tratado da vida elegante, reunião dos princípios incommutáveis que devem dirigir a manifestação de nosso pensamento para a vida exterior, é, de certo modo, a *metafísica* das coisas”. Isso porque a moda, e neste caso especialmente o traje, constrói um “sistema” que, na visão do romancista, funciona como “expressão da sociedade”, já que o traje é o mais “enérgico de todos os símbolos”, e por isso inclusive a revolução foi também uma questão de moda, “um debate entre a seda e o pano”.⁶⁰⁴ Balzac foi não apenas o primeiro escritor que tratou a moda como um objeto sério, mas também alguém que começou a pensar o problema como um sistema organizado, que expressa a seu modo as novas relações sociais, novas necessidades, enfim. Em sua reflexão sobre gravata, por exemplo, o escritor chega a argumentar que “a gravata é o homem”, pois é “através dela que o homem se revela e se manifesta”,⁶⁰⁵ da mesma maneira que, no conto de Machado, Seabra fica sendo o seu chapéu, um prolongamento dele. A vida elegante, para Balzac, será uma forma de distinção, mesmo porque, depois da revolução, no momento em que “o filho natural de um banhista milionário e um homem talentoso têm os mesmos direitos que o filho de um conde”, só será possível se distinguir por valores intrínsecos; mas será também, e nisso Balzac deve

⁵⁹⁹ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 90.

⁶⁰⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Capítulo dos chapéus”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 378. Em uma versão alternativa da teoria de Seabra, Flávio de Carvalho diz que, para o primitivo, é na cabeça, “centro dirigente de todos os movimentos”, que deve habitar a alma do homem. “A cabeça tinha pois uma importância dupla: além de agasalhar a alma e de permitir a sua entrada e saída durante o sono, era a cabeça a Ponta do Corpo que facultava a Visão Geográfica criando o habitat do *Homo socius*”. A cabeça tinha então que ser protegida para que a alma não escapasse do corpo, e não somente durante o sono, mas também nos momentos de “vigia e de inadvertência”. Assim Flávio explica a invenção do chapéu, “uma imagem de sua alma”, e inclusive a variedade de suas formas, que se dá “em virtude da grande plasticidade das almas dos homens” (CARVALHO, Flávio. “Sonho e Realidade – Alma e Chapéu – As Idades Púberes andam sem chapéu – O homem do século XXII”. In: *A moda e o novo homem*, p. 219-221).

⁶⁰¹ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 43.

⁶⁰² Idem, p. 81.

⁶⁰³ Idem, p. 83-84.

⁶⁰⁴ BALZAC, Honoré de. “Sobre o sentimento da vida elegante”. In: *Tratados da vida moderna*, p. 57.

⁶⁰⁵ BALZAC, Honoré de. “Sobre a gravata, considerada em si mesma e em suas relações com a sociedade e os indivíduos”. In: *Tratados da vida moderna*, p. 12.

influenciar a teoria da arte de Baudelaire, “o sinal de uma natureza aperfeiçoada”.⁶⁰⁶ Por sua vez, o dilema central do “Capítulo dos chapéus” nasce porque o chapéu baixo de Seabra não possui a solenidade ou a gravidade exigida de um homem público, e por isso é avaliado pelo pai da esposa como “torpe”, a “abominação das abominações”. Ou seja, trata-se de uma questão de *elegância* e, portanto, merece uma resposta, se quisermos pensar com Balzac, em termos *metafísicos*, justamente a resposta que Seabra dá à sua esposa.

Depois, através do conflito da esposa com a situação, conflito essencialmente burguês, e que possui efeito de comicidade na medida em que se sustenta sobre um evento representado como banal, um novo e estranho elemento passa a ser incluído na narrativa, como se confirmasse a teoria de Seabra: ao resolver passear com uma amiga na rua do Ouvidor, “onde tinha muita gente, andando ou parada, o movimento do costume”, “alguns chapéus masculinos começaram a fitá-las”. A inversão é sintomática, e segue até o fim do conto, como se, de fato, fosse o homem o complemento do chapéu, e não mais o contrário, pois agora é o próprio chapéu que olha. A teoria de Seabra, enfim, ganha corpo. A amiga, ao contar a história de outros rapazes que sempre estão circulando ali pela rua do Ouvidor, na verdade o que ela conta é “a história de alguns chapéus”, e chega a afirmar que um deles “trazia uma linda gravata”: “(...) Um deles [dos chapéus] merecia os pensamentos de fulana; outro andava derretido por sicrana, e ela por ele, tanto que eram certos na rua do Ouvidor às quartas e sábados, entre duas e três horas. Mariana ouvia aturdida. Na verdade, o chapéu era bonito, trazia uma linda gravata, e possuía um ar entre elegante e pelintra, mas...”. Ao prestar atenção no tal chapéu, Mariana percebe que “havia agora mais três, de igual porte e graça, e, provavelmente os quatro falavam delas, e falavam bem”. Na sequência, o número de chapéus se multiplica ainda mais: “(...) duas ou três vezes [Mariana] chegou a levantar-se e ir à janela; mas os chapéus eram tantos e tão curiosos, que ela voltava a sentar-se”.⁶⁰⁷

O efeito desta inversão parece evidente: os corpos, além de se reproduzirem, se tornam pura medialidade, veículos que transformam os sujeitos em imagem, forçando assim, conforme Coccia, que os próprios sujeitos de apropriem das imagens – no caso os chapéus – para que possam dar forma aos próprios corpos. O conto reproduz, através não só da reprodução dos chapéus, mas também da maneira como eles transformam os corpos, a máxima de Coccia segunda a qual *viver significa aparecer*. Por sua vez, Ana Luiza Andrade argumenta, depois de lembrar da variedade de chapéus que aparece na gravura de Grandville, “bem similar às imagens-pensamento de Machado”, que em sua ficção a moda muitas vezes faz a função de eliminar a figura humana, mimetizando o mundo inorgânico.⁶⁰⁸ No conto, a relação entre os sujeitos passa a ser definida efetivamente pelos chapéus, e o mundo, que no caso fica sendo a rua do Ouvidor, “não deixa de se tornar a nossa segunda pele. (...) Nosso primeiro ser no mundo é atualizado por nossas roupas: que estamos lançados no mundo significa apenas que podemos nos vestir”.⁶⁰⁹ No desfecho da narrativa, ao voltar pra casa e encontrar o marido, Mariana nota que ele segue com um chapéu na cabeça, mas “não o famoso chapéu do costume, porém outro, o que a mulher lhe tinha pedido de manhã”, o que causa nela “um choque violento – (...) igual ao que lhe daria uma lauda de Voltaire entre as folhas da *Moreninha*”, ou seja, é o último choque no meio de tantos que sofreu durante a tarde, sendo que o choque, significante tão fundamental para entender a teoria da arte de Baudelaire, fica sendo outro efeito da moda. De resto, toda a cena funciona como uma confirmação da teoria de Seabra, já que o choque nasce porque o marido já não é o mesmo. Durante a narrativa, é possível notar que, diferente da amiga, que era não apenas “senhora de si, mas também dos outros”, quer dizer, um excelente eufemismo para lhe incutir a fama de alcoviteira, assim como amante das novidades e das fofocas, enfim, Mariana aprecia as coisas “quietas e ordenadas” e por isso “a monotonia trazia-lhe um grande bem”. De modo que, ao ser surpreendida pelo novo chapéu do marido, dessa vez um chapéu alto, como desejava, ela volta atrás, conforme se pode depreender da última reflexão do narrador, que é também a dela: “Não, não podia ser esse chapéu. Realmente, que mania a dela exigir que ele deixasse o outro que lhe ficava tão bem? E que não fosse o mais próprio, era o de longos anos; era o que quadrava à fisionomia do marido...”.⁶¹⁰

E não é só a quebra de vínculo entre sujeito e objeto que está em questão no “Capítulo dos chapéus”, mas também a própria multiplicação deles, um dos principais pesadelos de Mariana durante seu passeio pela rua do Ouvidor, e que oferece ainda outras consequências teóricas para a leitura do conto. Sem dúvida, trata-se de um conto que só poderia ser escrito na era da reprodutibilidade técnica, e que faz da reprodutibilidade um de seus assuntos. Primeiro é o chapéu do marido que aparece como motivo de reflexão; depois o de Viçoso, namorado antigo da personagem, o tal chapéu que “trazia uma linda gravata”; e que, por sua vez, vem acompanhado por “alguns chapéus masculinos”, verdadeiros “demônios que sucediam-se como num caleidoscópio”; sendo que, por fim, os chapéus são “tantos e tão curiosos, que ela voltava a sentar-se”, provavelmente devido ao choque, já que a cena não deixava de ser também demoníaca a seu modo. O motivo é contínuo, crescente e tende ao infinito, não fosse a decisão da personagem que, desesperada talvez, resolve imediatamente voltar pra casa. Eis aí, portanto, no

⁶⁰⁶ BALZAC, Honoré de. “Sobre o sentimento da vida elegante”. In: *Tratados da vida moderna*, p. 54-56.

⁶⁰⁷ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Capítulo dos chapéus”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 381-383.

⁶⁰⁸ ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*, p. 246.

⁶⁰⁹ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 88.

⁶¹⁰ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Capítulo dos chapéus”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 385.

duplo movimento de inversão e multiplicação, disfarçado sob a trama burguesa de um conflito de casal, outro “princípio metafísico” da moda, para usar a expressão de Seabra: ela abre “o reino do inumerável”. Para Coccia, a moda deve ser definida também em termos de uma “fertilidade” da imagem. Naturalmente Coccia não está sozinho, e aliás nem Machado, pois Benjamin já tratava o declínio da aura como “a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”, ou seja, o que se perde é a “figura singular”, a “aparição única”.⁶¹¹ Nesse sentido, na ficção machadiana, a moda, a fotografia e o retrato são apreendidos de modo a criar uma espécie de quebra entre forma e “existência natural”, abstração que só é possível “através da propriedade particular de multiplicar-se que as formas têm”.⁶¹²

Para tratar de tal experiência, Coccia recorre mais uma vez à imagem do espelho, inclusive na tentativa de desfazer o que chama de “mesquinhez da teologia”. Para o crítico, se a experiência da própria imagem no espelho foi considerada uma “experiência trágica entre um si mesmo como sujeito e como imagem, ou como a divisão irreconciliável entre o si e a ideia (o ideal) do eu”, de tal consideração escapa o essencial: esta experiência, na verdade, deve ser cômica, e não trágica. Isso porque o espelho, a imaginação e a superfície da água (ou o retrato, a moda e os salões) “não nos privou de nossa forma, mas a multiplicou”. Machado sabe disso, e é por isso que, além de explorar as diversas separações entre sujeito e imagem, não atribui a elas qualquer aspecto trágico; antes, exige necessariamente a leitura em chave cômica. É por isso talvez que suas teorias são simultaneamente sérias e *nonsense*, ou seja, *bullshit*. De outro modo, o espelho nos convida a uma experiência que é da ordem da simultaneidade, pois ao mesmo tempo “se aparece e se existe”, e isso através de “quatro modos distintos”: como corpo que se reflete no espelho; sujeito que se pensa e faz experiência de si; forma que existe no espelho; e conceito ou imagem na alma do sujeito pensante, que lhe permite pensar em si mesmo. Ora, não devemos esquecer que, tanto em um romance como as *Memórias Póstumas*, ou mesmo *Dom Casmurro*, que recorre às sombras e conta com um narrador que teoriza retrospectivamente sobre a própria vida, quanto no conto “O espelho”, que antes de qualquer coisa apresenta uma *teoria*, são múltiplos sujeitos que estão, simultaneamente, colocados em cena. Por isso eles são volúveis, porque precisam se multiplicar. De resto, não é outro o funcionamento da memória, material tão explorado na ficção machadiana: recorrer a um sujeito que já é outro, sombra de sombra, imagem separada, cadáver. Em uma definição, o sensível é a “multiplicação do ser”.⁶¹³ Este devir-imagem que tanto ocupa a obra de Coccia, mas não apenas a sua obra, é o que faz dos personagens machadianos não exatamente tipos, mas semblantes, cadáveres, fantasmas.

“Capítulo dos chapéus” não é o único conto de Machado que se interroga sobre a moda em termos tão definitivos – metafísicos, no caso. Se nele o narrador introduz o problema da roupa como uma metafísica, já em “Último capítulo”, que também vai na conta dos textos machadianos que investigam uma escrita no limite da morte, associando assim, mais uma vez, morte e moda, o problema é abordado através da ideia de felicidade. O conto consiste na justificativa do testamento de Matias Deodato de Castro e Melo, “caipora” confesso que, após uma série de infelicidades, conforme relata em seu “resumo de autobiografia”, opta pelo suicídio. Nos últimos momentos de sua vida, justamente o *último capítulo* referido no título, o personagem assiste a uma cena que, se não muda o destino de sua vida, altera os beneficiários de sua herança, que é descrita nos seguintes termos: “Disponho ali, vendidos os meus poucos livros, roupa de uso e um casebre que possuo em Catumbi, alugado a um carpinteiro, seja o produto empregado em sapatos e botas novas, que se distribuirão por um modo indicado, e confesso que extraordinário”, mas tal modo será indicado apenas no final do conto.⁶¹⁴ Se Matias resolve empregar seus bens em botas e sapatos novos, que obviamente não serão para uso próprio, é porque, enquanto fumava um charuto debruçado na janela, convencido de que “não podia achar a felicidade em parte nenhuma”, vê “passar um homem bem trajado, fitando a miúdo os pés. Conhecia-o de vista; era uma vítima de grandes revezes, mas ia risonho, e contemplava os pés, digo mal, os sapatos”. A cena, que segue sendo explicada em termos de uma “lei de atração” (afinal, se o personagem levantava os olhos para as janelas e para as pessoas, logo tornava-os aos sapatos), finalmente gera a seguinte interrogação de Matias: “A felicidade será um par de botas?”. Sim, responde, “a felicidade é um par de botas”, e é por isso que o protagonista, em seu último ato de filantropia, decide distribuir “sapatos e botas novas” através de seu testamento.⁶¹⁵

São dois aspectos do conto, por fim, que merecem ser ressaltados. Em primeiro lugar, Matias rejeita a objeção hipotética de que era melhor gastar com ele próprio os sapatos novos, com o argumento de que, nesse caso, “seria único”: “Distribuindo-as, faço um certo número de venturosos”, escreve o narrador, se direcionando aos caiporas que, como ele, ainda não alcançaram a felicidade. De qualquer modo, surpreende que Matias, ao ver um caipora feliz, não busque ele também a sua felicidade, talvez porque a traição dupla que sofreu do amigo e da mulher, capítulo derradeiro de uma série de infortúnios que foi a sua vida, seja já irreversível. Depois, o homem

⁶¹¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, p. 170.

⁶¹² COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 72.

⁶¹³ Idem, p. 33.

⁶¹⁴ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Capítulo dos chapéus”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 358.

⁶¹⁵ Idem, p. 362-363.

que ia alegre olhando para seu par de botas funciona no conto como uma espécie de duplo positivo de Matias, já que aquele, apesar da felicidade, também era, como o narrador, uma “vítima de grandes revezes”. Diferente do protagonista, porém, ele soube fazer da própria aparência uma “faculdade, uma potência, um órgão”⁶¹⁶, para falar nos termos de Coccia, ou seja, soube fazer da moda um lugar de alienação no que diz respeito às “preocupações do século”: “Nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral, nem as alegrias da geração que começa, nem as tristezas da que termina, miséria ou guerra de classes, crises da arte e da política, nada vale, para ele, um par de botas”.⁶¹⁷

Como quase sempre acontece nas conclusões machadianas, a solução é ambígua, podendo depor contra os dois personagens, afinal a alienação pode ser interpretada de diversas formas, assim como a decisão pelo suicídio, mas não é isso o mais importante. Inclusive o próprio Matias prevê que os superficiais discordarão dele, dirão que ele está doido, e por isso ele alerta que fala “para os sábios e para os malditos”. A questão é que Machado, no conto, é capaz de expor o movimento do desejo que envolve a relação entre o homem e moda, fazendo deste desejo uma espécie de “esfera na qual elementos corpóreos e psíquicos se misturam”, dando a ela, enfim, uma “fulguração espiritual”.⁶¹⁸ De resto, diferente de Matias, que permanece imóvel olhando o outro da janela, o personagem caminha, e a relação entre isso e seu par de botas é sugestiva. Isso porque a descrição da cena, em seus detalhes, torna-se semelhante a um desfile de modas: o personagem “levantava os olhos para as janelas, para as pessoas, mas tornava-os aos sapatos”, afinal, como em um desfile, a importância recai toda sobre a roupa. O narrador prossegue com a descrição: “Ele fita-as [as botas], ele respira-as, ele reluz com elas, ele calca com elas o chão de um globo que lhe pertence. Daí o orgulho das atitudes, a rigidez dos passos, e um certo ar de tranquilidade olímpica...”⁶¹⁹ O personagem se movimenta, necessariamente, não para olhar, mas para que possa ser olhado. E de fato ele chama para si todos os olhares, sobretudo, claro, o de Matias, o narrador. Como no salão de poses, o segredo consiste não em ver, mas em ser visto.

⁶¹⁶ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 78.

⁶¹⁷ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Capítulo dos chapéus”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 362-363.

⁶¹⁸ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, p. 82.

⁶¹⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Capítulo dos chapéus”. In: *Obra Completa*. V. II: Conto, p. 363.

6. O ÚLTIMO BAILE

Para Alexandre Eulálio, crítico até então presente nesta reflexão apenas como mais uma fantasmagoria, *Esau e Jacó* é a “obra mais visivelmente complexa e ambígua de todas as obras da maturidade de Machado de Assis”. Pela ambiguidade “no tema e nas personagens, pela construção dramática, pelas suas soluções técnicas, pelo curioso gesto estilístico que apresenta”, o romance apresenta uma série de “aspectos provocadores” que “quase sempre tem sido deixado à margem pela crítica”, como é o caso da “representação ao mesmo tempo sardônica e melancólica da comédia política; a modernidade de concepção, surpreendente, da personagem Flora; o auto-retrato ideal que o autor teria realizado ao criar o Conselheiro Aires, de apolínea memória” etc.⁶²⁰ Por isso *Esau e Jacó* é o texto machadiano mais lido por Eulálio: além de alguns pequenos artigos esparsos, como é o caso de um comentário à tradução do romance para o inglês, o crítico escreveu dois artigos mais detidos sobre o assunto.⁶²¹ Da mesma maneira que Eulálio argumenta que *Esau e Jacó* quase sempre foi deixado à margem, podemos dizer também que os artigos do crítico ficaram também mais ou menos esquecidos neste vasto mundo que é a crítica machadiana. No primeiro deles, publicado em 1968, ao evocar a imagem do espelho desde o título, sugerindo que tanto as personagens quanto o autor se colocam “diante do espelho”, o crítico já analisava alguns aspectos que nos interessam especialmente.

Organizado, de fato, sempre em torno da noção de espelho, o texto de Eulálio aglutina pelo menos dois problemas que podem envolver a ideia de salão de poses. Interessado na maneira como o romance “abdica conscientemente das suas prerrogativas realistas em favor de uma retomada de certos processos tanto de origem picaresca como dos *familiar essays*”, o crítico procura mostrar que este “discurso sobre o discurso” do narrador, que inclusive abre ao leitor o processo da escrita machadiana, mostrando as “convenções e deficiências do meio expressivo, criticando a sua mesma técnica, referindo-se com insistência aos capítulos anteriores e posteriores, deixando visível a arbitrariedade criadora dele”, enfim, esta espécie de “escrita diante do espelho (...) permite radicalizar mais do que nunca a análise das aparências”.⁶²² Dessa maneira, para Eulálio, a “chave alegórica que rege a narrativa”, claro, é a própria concepção dos gêmeos e suas implicações no romance. O crítico argumenta, por exemplo, que Pedro e Paulo “não conseguem sobreviver fora da narrativa” justamente porque só se completam quando são justapostos um em relação ao outro, ou seja, sobrevivem como sombras, provocando a própria rarefação da atmosfera naturalista – ou, nas palavras de Eulálio, eles são como “símbolos, figuras neutras, emblemáticas”.⁶²³

Quinze anos depois, em outro artigo sobre *Esau e Jacó*, Eulálio elege “Terpsícore”, o capítulo sobre o último baile na ilha Fiscal, como o centro de sua análise. Na verdade, o crítico propõe um cruzamento entre tal capítulo do romance e a famosa pintura de Aurelio de Figueiredo, feita em 1905, um ano depois de publicado o romance, e apresentada em 1907 com o título *A Ilusão do Terceiro Reinado*. Se a ideia de uma “ilusão literal da vida” já estava vislumbrada no primeiro artigo de Eulálio, através das “convenções” e das “mentiras sociais” que sempre foram materiais da obra de Machado, dessa vez o significante retorna no próprio título da pintura de Figueiredo.⁶²⁴ O último baile da Monarquia poderia ser tomado, na história do século XIX, como a grande representação do salão de poses, não sendo portanto aleatório que Machado estivesse atento a ele, e de maneira tão determinante para o romance em questão. Lilia Moritz Schwarcz define o baile nos termos de um “grande espetáculo” que ficou conhecido como o símbolo do final da monarquia, cuja “ostentação e luxo”, inclusive, eram incompatíveis com a situação política:

O Baile da Ilha Fiscal tinha se tornado um grande evento, especialmente montado para representar a imponência da monarquia. Tratava-se do primeiro baile oficialmente promovido pelo Império e para tanto foram distribuídos 3 mil convites, enquanto o palácio da ilha Fiscal era transformado em um salão iluminado por milhares de velas. (...) A festa mais parecia uma grande confraternização. Suspensos os conflitos, reuniam-se num mesmo salão liberais e conservadores, a corte e seus barões, e até mesmo o primeiro-tenente da Marinha, José Augusto Vinhaes, que teria um importante papel no golpe que selaria a sorte do Império alguns dias depois.⁶²⁵

⁶²⁰ EULÁLIO, Alexandre. “O *Esau e Jacó* na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho”. In: *Escritos*, p. 347.

⁶²¹ Os comentários esparsos podem ser lidos em outra reunião póstuma dos escritos do crítico, intitulada *Livro involuntário*, na seção *Machado, as mais das vezes* (EULÁLIO, Alexandre. *Livro involuntário: literatura, história, matéria e memória*; org. por Carlos Augusto Calil, Maria Eugênia Boaventura).

⁶²² EULÁLIO, Alexandre. “O *Esau e Jacó* na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho”. In: *Escritos*, p. 362.

⁶²³ Idem, p. 357.

⁶²⁴ EULÁLIO, Alexandre. “De um capítulo de *Esau e Jacó* ao painel d’O último baile”. In: *Escritos*, p. 367.

⁶²⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*, p. 455.

Dessa vez, conduzido pela pintura suntuosa de Figueiredo, Eulálio vai insistir na ideia de fantasmagoria. Para o crítico, embora reconheça que o narrador seja econômico na descrição do baile, que é descrito através de “quatro ou cinco pinceladas”, mas “pinceladas de mestre”, mesmo assim o clima é de sonho, e nem poderia ser diferente. Primeiro o narrador diz que, dentro e fora do palácio, tanto no mar quanto na terra, tudo “era como um sonho veneziano; toda aquela sociedade viveu algumas horas suntuosas, novas para uns, saudosas para outros e de futuro para todos”. Depois, procura descrever uma sensação de irrealidade que provocava uma “cesta de luzes no meio da escuridão tranquila do mar”. Por fim, ao falar dos “aspectos novos” que encantaram Flora durante o baile, também ficamos sabendo que a personagem passou bem a noite: “A novidade da festa, a vizinhança do mar, os navios perdidos na sombra, a cidade defronte com os seus lampiões de gás, embaixo e em cima, na praia e nos outeiros, eis aí aspectos novos que a encantaram durante aquelas horas rápidas”.⁶²⁶ No caso da manobra do narrador, que, ainda antes de descrever o baile e todo seu aspecto suntuoso, contenta-se “em supor como esse acontecimento seria vivido pelas diversas personagens do livro”, conforme nota Eulálio muito bem, explorando a imaginação de cada um deles, que vão “entregues às respectivas fantasias e obsessões”, na verdade só vem potencializar esta “concepção espectral da cena”.⁶²⁷ Natividade, por exemplo, imagina “outro e maior baile naquela mesma ilha”, enquanto d. Cláudia “via-se com a família imperial”, conversando com a princesa.

Em sua análise, Eulálio chama a atenção não apenas para o objeto das descrições propriamente, mas sobretudo para a maneira como elas são construídas, ou seja, para certo caráter fugidivo que paira sobre o episódio, já que as descrições são compostas sobre “cambiantes psicológicos quase impalpáveis”, se resumindo a algumas “raras linhas de sugestão ambiental: traços concisos que procuram apenas inculcar o ambiente festivo dessa ilha encantada que um instante iluminou como lugar falazmente mágico”.⁶²⁸ Para o crítico, estas linhas, no entanto, foram eloquentes o suficiente para inspirar a obra de Figueiredo. Se a sua pintura, por um lado, procura tematizar a política através de “explícitas abordagens alegóricas”, o clima é também espectral, seguindo inclusive as “indicações visuais apontadas no romance”, sobretudo pela valorização do “contraste luminoso dos fanais elétricos da festa e a ambiência noturna, constelada de luzes distantes”.⁶²⁹ Especialmente a cena da coroação, diz Eulálio, possui “um toque de pincel impressionista, bem diverso da definição de contornos do restante do quadro”, sugerindo uma passagem – como no romance – “do cotidiano ao fantástico e vice-versa”.⁶³⁰

Nesse contexto, ou seja, nesse último baile, os personagens também liberam, entre “sensações que irradiam luz, cores, sons de festa”, seus próprios desejos que variam entre “egocêntricas visões” e “vago nalma”, mas que possuem em comum pelo menos um traço: “a fragilidade dessas recônditas fantasias [estão] destinadas a se diluírem em nada”. As ilusões, no caso, não são apenas do terceiro reinado, representado pela figura da princesa imperial, que é captada no romance de modo fugidivo, apenas alusivo, mas que no painel ocupa lugar central, com seu olhar fixo para o alto, aguardando talvez a coroação que viria do céu; em todo caso, as ilusões embalam também os personagens machadianos, inebriados pelo excesso de luz e o barulho do mar, especialmente Flora, que possui um agravante: ela não consegue identificar-se com praticamente nada.⁶³¹ O capítulo seguinte do romance, “Tabuleta velha”, no entanto, poderia ser lido assim como a indicação de que o destino da Monarquia estaria mais ou menos já traçado; não passaria de uma tabuleta velha. Seja como for, as fantasmagorias machadianas já são, por si, cheias de sarcasmo – para usar a expressão de Eulálio, “o fim da tarde (...) é também madrugadinha”, e por isso as próprias luzes são ambíguas elas também: revelam, mas também enganam.

E há um último aspecto do baile, que aparece em *Esau e Jacó*, mas que não ocorre nem a Eulálio e tampouco a Figueiredo, a saber – a dança. Se Terpsícore, musa cujo nome serve como título ao capítulo, é justamente aquela que se “deleita na dança”, a musa dos gêmeos, por outro lado, “ainda verde para os meneios de Terpsícore”, parece seguir o exemplo de Natividade, para quem a dança é um “prazer dos olhos” – opinião que, como emenda o narrador, não passa de um “efeito daquele mau costume de envelhecer”.⁶³² Talvez seja por isso que Aires diz a Flora, quando os dois se encontram e ela confessa sua inveja da princesa, que “toda alma livre é imperatriz”. Por sua vez, d. Cláudia pensava no baile “sem a menor ideia de dançar, nem a razão estética da

⁶²⁶ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Esau e Jacó”. In: *Obra Completa*, V. I: Romance, p. 1136-1137.

⁶²⁷ EULÁLIO, Alexandre. “De um capítulo de *Esau e Jacó* ao painel d’*O último baile*”. In: *Escritos*, p. 372.

⁶²⁸ Idem, p. 373.

⁶²⁹ Idem, p. 381.

⁶³⁰ Idem, p. 387.

⁶³¹ A personagem ocupa posição central na análise de Eulálio, que atribui modernidade a Flora justamente por ela ser ambígua, indecisa, ou seja, por sua “radical impossibilidade de escolher”. “Separada por uma profunda diferença moral dos pais, ela tenta se aproximar do instinto materno de Natividade, mas nem essa mãe-por-excelência pode perceber a branca ansiedade da moça”, descreve Eulálio, que em outro momento diz ainda: “Flora, a inexplicável, não consegue identificar-se com coisa alguma, não consegue prender-se a ninguém. Nem mesmo a frase que Aires lhe sopra durante o baile da Ilha Fiscal, ‘Toda alma livre é Imperatriz’, lhe traz mais que passageiro consolo. O único espelho que a conseguiria refletir, fixar a sua imagem para ela mesma, seria aquele formado pela reunião da alma dupla dos gêmeos. E Flora se dilui na morte como visão irreal que realmente era” (EULÁLIO, Alexandre. “O *Esau e Jacó* na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho”. In: *Escritos*, p. 358-359).

⁶³² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Esau e Jacó”. In: *Obra Completa*, V. I: Romance, p. 1136.

outra”. Para a mãe de Flora, tratava-se de um fato político ou, mais precisamente talvez, um fato de poder, pois “podia abrir ao marido as portas de alguma presidência”. Se o baile era frequentado, ao mesmo tempo, por liberais e conservadores, isso pouco importava para d. Cláudia, afinal era dela o aforismo de que “não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha”. Dessa maneira, como signo vazio, a dança funciona como a melhor metáfora do último baile na ilha fiscal: nela podem conviver os liberais e os conservadores, com a condição de que se tenha aprendido minimamente os passos desta quadrilha. O que mais importa, naturalmente, é manter a pose, principalmente neste imenso salão de poses que foi o baile na ilha Fiscal. E no fim das contas o último baile diz respeito também a esta outra dança, no caso a política, como sabemos, ou mesmo a este outro ritual de passagem, que é justamente a passagem da Monarquia à República; em outras palavras, o baile é também a encenação da própria ruína do Império, que dá lugar a novas poses, outros retratos, diferentes modas, mas esta já seria outra história. Enfim, coisas futuras!

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. “Notes sur lê geste”. In: *Moyens sans fins*. Trad. Livre Pedro de Souza. Paris: Editions Payot Rivage, 2002, p. 67-71.
- _____. *La comunidade que viene*. Trad. José Luis Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-textos, 2006.
- _____. *Signatura rerum*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*. Chapecó: Grifos, 1999.
- ANDRADE, Mário. “Machado de Assis (1939)”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora Itatiaia/Edusp, 2002.
- ANDRADE, Oswald. “Aspectos da pintura através de Marco Zero”. In: *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Globo, 2004.
- ANTELO, Raul. *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.
- _____. *Tempos de babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- _____. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- _____. “Relendo Machado de Assis”. In: *Revista Sibila*. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/relendo-de-machado-de-assis/3102>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- ARARIPE Jr.. *Obra crítica* v.4. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1966. 4v.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4v.
- _____. DUARTE, Eduardo de Assis (Org., ensaio e notas). *Machado de Assis afrodescendente – escritor de caramujo*. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálidas, 2007.
- AVELAR, Idelber. *Ritmos do popular ao erudito: política e música em Machado de Assis*. Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_19.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2015.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BADIOU, Alain. *O método de Mallarmé: subtracción e illamento*. Trad. Emilio Araúxo. Santiago de Compostela: Amastra, 2004.
- _____. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BALZAC, Honoré de. *Tratados da vida moderna*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- _____. *Ilusões perdidas*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *A comédia humana: estudos de costumes, cenas da vida privada (v. 4)*. Trad. Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2012.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- _____. *Autobibliografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Machado de Assis em miniatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1958.
- BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Textos Críticos*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1986.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *O neutro*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.
- _____. *Imagem e Moda*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação liberdade, 2003.
- _____. *A preparação do romance*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, vol. I.
- _____. *A preparação do romance*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, vol. II.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- _____. *O grão da voz* (entrevistas). Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BELLO, José Maria. *Retrato de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: A Noite, 1952.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. "El museu, el arte y el tempo". In: *La amistad*. Traducción: J. A. Doval Li. Editorial Trotta: Madrid, 2007.
- _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *A conversa infinita*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980, p. 117.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *O enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio/Academia Brasileira de Letras, 2005.
- _____. *Machado de Assis e a política e outros estudos*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1957.
- CÂNDIDO, Antônio. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959. 2 vols.
- CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; REALES, Liliana (org.). *Arquivos de passagens, paisagens*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- CARVALHO, José Murilo. *D. Pedro II: ser ou não ser*. Coleção Perfis Brasileiros. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALWDELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito y Co, 2007.
- _____. *Génie du non-lieu*. Les éditions de minuit: Paris, 2001.
- _____. *La pintura encarnada*. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pre-textos, 2007.
- DIXON, Paul. *O chocalho de Brás Cubas: uma leitura das Memórias Póstumas*. São Paulo: Nankin, EdUSP, 2009.
- DUCHAMP, Marcel. *Notas, Introducción de Gloria Moure*. Trad. Maria Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1998.
- EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gil y Gaya, 2002.
- ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.
- EULÁLIO, Alexandre; CALIL, Carlos Augusto, BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *Livro involuntário: literatura, história, matéria e memória*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- _____; WALDMAN, Berta, DANTAS, Luiz. *Escritos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora UNESP, 1992.

- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- FANTINI, Marli (Org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- FOSTER, Hal. Mímico Dadá. In: *Boletim de Pesquisa do NELIC*. Florianópolis, Santa Catarina. Disponível em: <<http://migre.me/incEy>>. Acesso em: 16 mar. 2013.
- _____. O Retorno do Real. In: *Revista Azambuja*. Disponível em: <<http://migre.me/incGw>>. Acesso em: 21 ago. 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. e seleção: Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. *Michel Foucault – entrevistas a Roger Pol Droit*. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. São Paulo: Graal, 2006.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *O Que é um Autor?* Conferência de 22 de Fevereiro de 1969 à Sociedade Francesa de Filosofia. Trad. portuguesa José B. de Miranda e Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Veja Passagens, 1992.
- FREYRE, Gilberto. “José de Alencar: renovador das letras e crítico social”. In: *ALENCAR, José de. Romances Ilustrados de José de Alencar*. 8 v. Rio de Janeiro, José Olympio, 1951.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- _____. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- _____. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- GÓGOL, Nikolai. *Avenida Niévski*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho: estudos e ensaios*. São Paulo: Instituto progresso Editorial (IPE), 1949.
- GROYS, Boris. *Du nouveau: essai d'économie culturelle*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1995.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin/Editora da USP, 2004.
- _____. *Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 51, 2004. Disponível em <<http://migre.me/incGV>>. Acesso em: 12 jun 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. “Dom Casmurro: simulacro & alegoria”. In: *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JOBIM, José Luís (Org.). *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL; Topbooks, 2000.
- KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado/ Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *O Fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. Trad. André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: MAM, 2010.
- LONGO, James McMurtry. *Isabel Orleans-Bragança: The Brazilian Princess Who Freed the Slaves*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2008
- LORD, James. *Retrato de Giacometti*. Trad. Amaya Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa, 2002.
- MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 4 v.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Fragments sobre el libro*. Trad. Juan Gregorio. Valencia: Colección de Arquitectura, 2002.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.
- _____. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

- _____. *A forma secreta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1965.
- MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *Signos e estilos da modernidade: ensaio sobre a sociologia das formas literárias*. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorroutu, 2006.
- _____. *Resistência da poesia*. Editora Vendaval, Lisboa, 2005.
- NODARI, Alexandre. *Censura: ensaio sobre a 'servidão imaginária'*. Tese de doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina / Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2012.
- _____. “Quando a linguagem se torna dinheiro”. (Artigo não publicado)
- PEREIRA, Lucia Miguel. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.
- _____. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- _____. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.
- _____. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- PIGNATARI, Decio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: curso literário em sete conferências*. [São Paulo]: IMESP, 2007.
- REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. São Paulo: Francisco Alves, 1979.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.
- _____. *O naturalismo em literatura*. Typografia da província de São Paulo, 1882.
- _____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- RÓNAI, Paulo. *Balzac e a comédia humana*. São Paulo: Globo, 2012.
- SÁ, Carolina de. *Fotografia e fantasmagoria em Dom Casmurro*. Rev. Machado de Assis em linha. Ano 4, número 8, dez. 2011. Disponível em <<http://machadodeassis.net/download/numero08/num08artigo04.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2015.
- SAER, Juan José. “O conceito de ficção”. Trad. de Joca Wolff. *Sopro*. n.15. Agosto/ 2009, p.1-4.
- SALOMON, Geanneti Tavares. *Moda e ironia em Dom Casmurro*. São Paulo: Alameda, 2010.
- SANTIAGO, Silviano. “Retórica da verossimilhança”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.
- SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Trad. y prólogo de Salvador Mas. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1985.
- _____. *Filosofia del dinero*. Trad. de Ramón García Cotarelo. Granada: Editorial Comares, S.L., 2003.
- _____. “Filosofia de la moda”. In: *Revista de Occidente*, n.1, Madrid, julio.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. “Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis. In: *Questão de ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SOUZA, José Galante de. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Inst. Nacional do Livro, 1969.
- SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (Org.) *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da Universidade de

Brasília, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e Souza. *O espírito das roupas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1987.

SOUZA, Susana Coutinho. *O simbolismo do vestuário em Machado de Assis*. Dissertação de mestrado – Universidade de Campinas / Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2008.

STOICHITA, Victor. *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Ediciones Siruela: Madrid, 2005.

_____. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los Orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal: Barcelona, 2000.

STRÄTER, Thomas. “Olhares fotográficos cruzando-se n’O espelho: Machado de Assis e Guimarães Rosa”. In: *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, SP/Ateliê Editorial, 2010.

_____. “Fotografia do invisível: a invenção de Daguerre na obra de Machado de Assis”. In: *A obra de Machado de Assis*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2006. Ensaio premiado no 1º Concurso Internacional Machado de Assis.

_____. “De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis e a crítica internacional*. NUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (org.). São Paulo: Editora UNESP, 2009.

TÁVORA, Araken. *D. Pedro II e o seu mundo através da caricatura*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1976.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp – uma biografia*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. “A ‘criatura’ e o ‘espelho’: o retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez”. In: *Revista Aletria*, p. 9. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6938>>. Acesso em: 5 jan. 2015.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1985.

_____. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1901-1907.

_____. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916.

VIANNA, Glória. “Reverendo a biblioteca de Machado de Assis”. In: JOBIM, José Luis. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Curso de Pós-graduação em Sociologia da USP; Editora 34, 2000.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: PubliFolha, 2008.