

AUTORES ENTRE O TESTEMUNHO E O ARQUIVO

Regina ZILBERMAN*

Auctor designa a testemunha enquanto seu testemunho exige sempre que qualquer coisa – fato, ser, fala – preexiste a ele, cuja realidade e força devem ser confirmadas ou certificadas.

Giorgio Agamben¹

Resumo: A aura atribuída à autoria, na modernidade, apagou a pessoa histórica do escritor enquanto trabalhador que constrói uma poética a partir dos instrumentos disponibilizados pela tecnologia e pelos processos de manufatura próprios à imprensa. A atividade dos acervos literários, suplantando sua condição de arquivo, poderá contribuir para redescobrir o escritor enquanto sujeito e testemunha da história.

Palavras-Chave: Aura; Autoria; testemunho.

AUTHORS BETWEEN THE TESTIMONY AND THE ARCHIVE

Abstract: The aura assigned to authorship, in Modernity, erased the historical figure of the writer as a worker who builds a poetics from the manufactural processes provided by the technological tools typical of the press. The action of literary collections can contribute to rediscover the writer as a historical individual and witness of history.

Key words: Aura; authorship; testimony.

1. O autor e a aura

A Bem-Amada queria devorar o coração do Poeta.
- Não - disse ele -, só terás um pedacinho... Porque noventa
por cento pertence aos Editores.
Mario Quintana²

* Regina Zilberman é Doutora em Romanística pela Universidade de Heidelberg, Alemanha. Pós-doutorado na Brown University, Estados Unidos. Professora da UFRGS e da Faculdade Porto-Alegrense. Porto Alegre/RS – Brasil. E-mail:reginaz@portoweb.com.br

Com a invenção da tipografia e a disseminação do impresso, a partir da segunda metade do século XV, o campo literário foi ocupado por novos figurantes, como o editor, o empresário que empregava seu capital na produção de livros, procurando responder a uma demanda que, se adequadamente atendida, cooperaria para o aumento de sua riqueza. Pela mesma razão, o negociante de livros, presença discreta na Antiguidade e na Idade Média, adquiriu importância e alcançou respeito, na medida em que facultou a comercialização do novo bem de consumo posto à venda no florescente mercado formado pelo ascendente público leitor.

Ao lado de impressores e livreiros, novos ofícios emergiram ao longo do tempo – os de revisor, capista, censor, por exemplo –, enquanto outros submergiram – como o de copista, profissional cuja notabilidade, durante a Idade Média, o transformou em matéria de representação que perdurou no imaginário do século XVI, mesmo quando essa ocupação já desaparecia.³

Nenhuma dessas atividades, nem desses misteres pôde ser comparada, em termos de projeção e de prestígio, à do autor. Ainda que nem sempre pudesse ser chamada de profissão, já que muitas vezes exercitada em meio a outros afazeres, a autoria cobriu-se desde logo da sacralidade e da aura que Walter Benjamin detectou nas obras de arte,⁴ mas que se transferiu para seus criadores.

Alguns autores expressam o novo status de modo aparentemente humilde, como faz Luís de Camões (1524(?)-1580), nas primeiras estrofes de *Os Lusíadas*: após identificar o assunto de seu poema – tanto “As armas e os barões assinalados”, quando “as memórias gloriosas / Daqueles Reis, que foram dilatando / A Fé, o Império, e as terras viciosas / De África e de Ásia andaram devastando” – confessa que só poderá efetivar sua tarefa “se a tanto [o] ajudar o engenho e arte.”

Se essa modéstia se desmascara logo a seguir – já que o poeta, na terceira estrofe, manda calar Homero e Virgílio, ao lado de “tudo o que a Musa antiga canta”, pois “valor mais alto se alevanta”, e invoca as ninfas do Tejo para dotá-lo de “um som alto e sublimado, / Um estilo grandiloquo e corrente”⁵ – outros autores assumem desde logo atitude altaneira e segura do poder de sua palavra e do relevo de sua posição. É o que faz Miguel de Cervantes (1547-1616), no segundo volume de *Dom Quixote*, ao vituperar contra o atrevido que ousou roubar-lhe a personagem e propor, em 1614, a continuação do romance lançado em 1605 e que tanto sucesso obtivera:

¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre, o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote*; digo de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he dar este contento; que, puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla. Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya.⁶

A hipertrofia do autor, no contexto da literatura moderna, é objeto do exame de Michel Foucault,⁷ que se refere à “função autor”, com a tarefa de proteger o editor e o livreiro das incursões da censura e das demais instituições corretivas que poderiam tirar de circulação uma obra. Deslocando para o autor o papel eventualmente transgressivo da literatura, empresários e comerciantes se preservavam da provável perda do capital investido na publicação e mercantilização de livros, poupando-os não apenas dos prejuízos, como também dos processos judiciais e da eventual prisão. Nesse caso, o autor, em situação mais frágil, converteu-se em alvo fácil, condição compensada, de certo modo, com a supervalorização de sua figura enquanto criador.

Essa explicação não basta, porém, já que a visão pouco benigna do autor não advinha apenas dos aparelhos da censura religiosa e política praticada nos séculos XVII e XVIII. Autores podiam também ser satirizados e vilipendiados na qualidade de dependentes ou de parasitas, como faz Molière (1622-1673) em suas comédias. Em *As sabichonas*, o pedante Trissotin ilustra o desdém do dramaturgo por uma profissão que fomenta a falsidade e a egolatria, evidenciadas em expressões pretensiosas que encobrem um espírito rasteiro e pragmático:

Para a imensa fome que vejo exposta a meus olhos, um só pratinho de seis versos me parece pouca coisa, e creio que aqui não andarei mal acrescentando ao epigrama, ou talvez ao madrigal, o guisado de um soneto, que no palácio de certa princesa passou por ter alguma delicadeza. Todo ele adubado de sal ático, creio que lhes parecerá de bom gosto.⁸

Por isso, nunca é demais pensar que o sistema literário compensou o autor com a aura e a sacralização, para não ter de reconhecer seus direitos e remunerá-lo enquanto trabalhador, tão assalariado quanto seus parceiros, como tipógrafos,

diagramadores, revisores ou capistas, parceria, aliás, que raramente os escritores reconhecem, mesmo quando adotam atitudes progressistas.

Foi o Romantismo que manifestou em versos a hipertrofia do autor: a primeira pessoa apossou-se do discurso lírico, que seguidamente preferiu afastar-se da “arena política”, como escreveu o brasileiro Gonçalves Dias (1823-1864) no prefácio de seus *Primeiros cantos*, de 1847, “para ler [sua] alma”,⁹ em vez de entender-se como parte de um processo para a qual contribuía com seus textos e recebia em troca o reconhecimento público, o nome na capa e, eventualmente, os direitos autorais.

Contudo, se não foram os românticos europeus os primeiros a reivindicar o reconhecimento da propriedade literária – batalha encetada pelos setecentistas franceses Denis Diderot (1713-1784) e Beaumarchais (1732-1799), o primeiro alguns anos antes da queda da Bastilha, o segundo em pleno regime revolucionário –, foram eles os que obtiveram resultados mais concretos, traduzidos no pagamento de um percentual sobre a venda dos livros, mesmo após sua morte, a fim de que seus familiares pudessem igualmente ser recompensados pelo apoio aos criadores de poemas e romances.¹⁰

O Romantismo estimulou a hipertrofia do autor sob a forma do culto ao gênio, incompreendido em vida e recompensado pós-morte, ao continuar auferindo direitos autorais. O Modernismo, ao elevar a criatividade à máxima potência, excedeu o processo, gerando uma situação paradoxal: de um lado, o artista, inicialmente desconhecido, depois, incompreendido, enfim, valorizado, valor que se transmite da obra à sua pessoa, e vice-versa, metamorfoseou-se em celebridade, o que pôde advir do êxito de sua criação (ou, curiosamente, do seu contrário, conforme adverte Affonso Romano de Sant’Anna, que diagnostica que a dificuldade de entendimento de uma obra ou o experimentalismo exacerbado geram inquietação, perplexidade ou insegurança no público, mesmo quando especializado e pertencente às instâncias do campo intelectual e estético, mas não impedem a consagração de seu criador).¹¹ Nesse caso, a aura, que pertenceria ao objeto, transfere-se ao sujeito, ambos avaliados favoravelmente. Por seu turno, o objeto de arte converte essa aura em ouro, pois trabalhos de pintores, escultores, compositores, escritores famosos alcançam cifras altíssimas no mercado dos bens culturais.

Isso, de um lado; de outro, a aura se desfaz por efeito dos mecanismos de reprodução mecânica, conforme flagrara Walter Benjamin nos anos 30, do século XX. Experimentando a expansão dos meios de comunicação de massa, tais como, a seu tempo, a fotografia, o cinema, o rádio e a imprensa, Benjamin intuiu o processo que,

após a década de 60 viria a se propagar por meio do aparecimento de novos suportes, conforme um fenômeno ainda em expansão neste final da primeira década do século XXI.

Eis aí uma expansão que parece ilimitada e irrefreável, levando de arrasto não apenas a noção de autoria – nem sempre detectável, quando textos se espalham por meio da internet, por exemplo – como também a de propriedade intelectual, já que a produção artística parece cair no buraco negro dos *sítes* de busca.

Produto do processo de industrialização, a autoria parece tornar-se vítima do veneno de que se alimentou por muitos séculos.

2. Função autoral e sujeito escritor

A noção de autor constitui o momento forte da individuação na história das ideias, dos acontecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências.
Michel Foucault¹²

Michel Foucault indica outras marcas da “função autor”, capacitada a conferir identidade aos textos literários enquanto um discurso específico, que não se define pela verdade, ao contrário do discurso da ciência. Impossibilitado de remeter ao real, que o validaria enquanto referência, o discurso literário aponta para o sujeito que lhe conferiu existência. Além disso, “o autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos em uma obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas.” Ele é ainda “o princípio de certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se em uma série de textos.”¹³

Complementa Michel Foucault:

O autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob as formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc.¹⁴

Colocado em outros termos, pode-se perceber que o autor transcende o texto impresso qualificado, vale dizer, o material que faculta sua inserção no campo literário.

Se o livro, enquadrado no segmento classificado como Literatura, garante o pertencimento do autor ao mundo da arte, de onde retira seu sustento, afiança seu prestígio e recebe uma dada valoração que o separa de algum modo dos demais indivíduos, essas virtudes imantam toda a sua produção escrita, incluindo o antes – como rascunhos, projetos, revisões – e o depois da criação – alterações, referências intertextuais, fortuna crítica – efetivamente elaborada.

O autor pode se apresentar, portanto, como um porto seguro, acolhendo matéria de natureza bastante volátil. No contexto da cultura cibernética contemporânea, parte de sua obra pode circular em infovias digitais, de materialidade duvidosa e permanência imponderável, pois desconhece-se por quanto tempo subsistem textos, informações ou produtos postados em blogues, *sites* ou comunidades (Orkut, My Space) e disponibilizados em meio eletrônico.

Acervos de escritores constroem-se a partir da certeza advinda da asserção de Foucault: o autor não se restringe à obra impressa, nem essa dispõe da autonomia que a faz prescindir de seu criador. É esse, aliás, que lhe garante a identidade – tanto mais inconstante e incerta no universo insondável da Internet –, contradizendo uma das convicções da Teoria da Literatura praticada entre os anos 30 e 60 do século XX, a de que a obra literária é autônoma e auto-suficiente, prescindindo do ser que lhe deu forma e existência. Pelo contrário, a obra remete a seu autor, e este invoca a seu favor sua produção como um todo, quando não os fatos e os objetos que ultrapassam a condição textual, como pesquisas, viagens, relações pessoais e ferramentas de trabalho.

Michel Foucault considera que o lugar do autor situa-se entre o escritor real e o locutor fictício,¹⁵ correspondendo o primeiro ao ser histórico, entidade biografável, e o segundo, à criação textual com a qual se relaciona o leitor. Próximo do conceito de “autor implícito”, formulado por Wayne Booth¹⁶ a propósito da narrativa, o locutor fictício pertence ao âmbito da escrita artística, enquanto que o autor a ultrapassa, ainda que, na concepção do pensador francês, não incluía a “vida nua”, para lembrar aqui a expressão cunhada por Giorgio Agamben.¹⁷

Acervos de escritores, da sua parte, expõem a relativa limitação do conceito de Foucault, pois mesmo fatores peculiares a *zoe*, na tipologia de Agamben, ou à “fisiologia”, como a define Julia Kristeva,¹⁸ constituem o âmbito que determina a construção de um acervo. É talvez nesse ponto que a “função autor” metamorfoseia-se no sujeito escritor, que abrange o conceito anterior e alarga-o, abrigando doravante as

tarefas do arquivo, da memória e do testemunho, não previstas na exposição de Foucault.

Introduzindo a questão do sujeito enquanto ser histórico, logo, biografável, cabe perguntar se a noção de escritor propiciada pela instituição de acervos possibilita matizar o processo de hipertrofia da autoria.

Esse fenômeno resulta de fatores tecnológicos (a invenção da prensa mecânica, processo desencadeado no século XV e que está na raiz dos modos contemporâneos de produção de livros e de circulação da escrita), econômicos (a manufatura e o comércio de impressos), sociais (o estabelecimento de categorias sociais representados por escritores e fabricantes de livros, além do fortalecimento de profissões associadas à formação e consolidação do público leitor, como professores, críticos literários, revisores) e ideológicos (a sacralização do autor, em detrimento dos demais agentes do processo de produção, impressão, circulação e difusão do escrito e do impresso). Podem os acervos de escritores relativizar tal viés ideológico? Ou constituem apenas uma de suas manifestações que, quanto mais se configurarem como museus, tanto mais cooperarão para a divinização dos indivíduos, cujas marcas conservam, marcas esses tornadas, elas mesmas, sinais de deidade?

A configuração do escritor e de sua obra enquanto testemunho, em oposição do monumento sacralizado pelas instituições literárias, talvez possa traduzir a contribuição dos acervos à sociedade e ao universo da literatura.

3. Autor – Proletário e sujeito da história

- Mas o quê? você aqui, meu caro? Você, em tão mau lugar! você, o bebedor de quinta-essências! você, o comedor de ambrosia! Francamente, é de surpreender...
- Meu caro, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos moveção onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter os ossos reventados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, inteiramente igual a você, como está vendo!
- Você deveria ao menos pôr um anúncio, ou comunicar a perda ao comissário.

- Ah! não. Estou bem assim. Somente você me reconheceu.
Aliás, a dignidade me entendia. Depois, alegra-me pensar
que talvez algum mau poeta encontre a auréola, e com ela
impudentemente se adorne. Fazer alguém feliz, que prazer!
e sobretudo um feliz que me fará rir! Pense no X. ou no Z.!
Xi! Como será engraçado!
Charles Baudelaire¹⁹

No ensaio sobre “Eduard Fuchs: historiador e colecionador”, de 1937, Walter Benjamin critica o historicismo, condenando a perspectiva épica que fundamenta sua construção. Calcado em uma ótica burguesa, o historicismo estabelece uma continuidade entre os fatos que culminam na redenção dos sujeitos atuantes no processo. Em troca dele, Benjamin propõe o materialismo dialético, que, desde a perspectiva de uma “consciência do presente”, “explode o *continuum* da história.”²⁰

Objeto de reflexão é essa “consciência do presente”, que se depara com as marcas do passado. Para esse passado não ser concebido desde o ângulo triunfalista da burguesia, cabe admitir que os acontecimentos históricos não se resumem à sua face visível. Se essa parece positiva, não deixa de esconder o horror: “Todo o que se observa na arte e na ciência tem uma procedência que não se pode considerar sem horror”, pois “deve sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que o criaram, mas, em maior ou menor grau, ao préstimo anônimo de seus contemporâneos.”²¹ É quando conclui de modo grandiloquente:

Jamais se dá um documento cultural sem que seja ao mesmo tempo da barbárie.²²

Igualmente a história da cultura faz-se por meio de “momentos memoráveis”,²³ de modo que não roça a consciência dos homens, nem suscita uma experiência autêntica, que, segundo Benjamin, seria de ordem política. A crítica que faz à história da cultura mostra-se bastante radical, porque, de certo modo, aponta para sua inutilidade:

A história da cultura representa apenas aparentemente um avanço da compreensão e nem sequer aparentemente um avanço da dialética. Pois falta-lhe o momento destrutivo que garante tanto a autenticidade do pensamento dialético, como a da experiência do próprio pensador dialético. Desde logo, aumenta o peso dos tesouros amontoados nas costas da

humanidade. Porém, não lhe dá forças para sacudi-los e tê-los deste modo nas mãos.²⁴

No ensaio em que discute o conceito de história, conhecido como *Sobre o conceito de história* ou como *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin repete a afirmação de que “jamais houve um documento de cultura que não fosse, ele mesmo, de barbárie.”²⁵ E adiciona:

E, assim como ele mesmo não está livre da barbárie, tampouco está o processo de transmissão que passa de um a outro.²⁶

Também nesse ensaio Benjamin manifesta sua profissão de fé no materialismo histórico; mas um investigador comprometido com tal atitude deverá assumir posicionamento específico: compete-lhe “distanciar-se deste processo de transmissão tanto quanto possível. Ele encara como tarefa sua escovar a história a contrapelo”.²⁷

Que a história burguesa parece ignorar alguns de seus principais agentes, sugere-o o modo como os estudos literários e a ideologia burguesa passaram a conceber o autor, na sequência da consolidação da cultura do livro impresso, após a revolução provocada pela invenção da prensa mecânica. Mesmo o capitalista e o empreendedor ficaram obscurecidos pela figura sacralizada do autor, na hipótese de que talvez fosse mais conveniente dissimular os procedimentos de produção, encobrindo-a por detrás de uma teoria da criação espontânea da arte, bastante veiculada desde o século XIX. Assim, coadjuvantes foram excluídos das considerações filosóficas, estéticas e mesmo sociológicas, como se trabalhadores assalariados não merecessem um lugar nas especulações teóricas e históricas sobre o fazer literário.

Sob esse aspecto, os “documentos” da literatura são igualmente “documentos da barbárie”, o que incide em uma tomada de posição sobre os modos de sua transmissão – ou de sua conservação, quando se trata de examinar acervos de escritores. Tal posicionamento, a se acompanhar a perspectiva com que Walter Benjamin concebe a escrita da história, suporia o exame “a contrapelo” dos dados propostos.

Encontra-se nos estudos dedicados a Charles Baudelaire (1821-1867) a provável leitura a contrapelo a que Walter Benjamin se refere. Baudelaire vem a ser matéria de observação por parte do filósofo alemão na esteira de suas reflexões sobre

o *status* do escritor, discutido em textos de 1934, como “Sobre a situação social que o escritor francês ocupa atualmente” e “O autor como produtor”. No primeiro ensaio, Benjamin acusa os escritores franceses de falta de solidariedade para com a classe operária. A denúncia é veemente: o “intelectual adota o mimetismo da existência proletária sem estar unido, no nível mais mínimo, à classe trabalhadora;” por consequência, “busca alcançar a meta ilusória de estar acima das classes”.²⁸ Assim, o escritor finge simpatizar com a causa do trabalhador, mas, de fato, procura pairar acima da divisão social, rejeitando não apenas a luta de classes, mas seu papel dentro desse processo.

“Sobre a situação social que o escritor francês ocupa atualmente” encerra com uma manifestação em nome da ação política por parte do artista, desenvolvida em “O autor como produtor”. A perspectiva adotada nesse ensaio é francamente partidária: o escritor, porque entendido como produtor em decorrência de sua posição no processo de fabricação da obra de arte, é identificado ao proletário, cabendo então engajar-se na luta de classes, por meio de sua militância. Tomando como exemplo a dramaturgia de Berthold Brecht (1898-1956), exige do escritor um comportamento instrutivo, que rompa o ilusionismo da arte burguesa e conduza o proletariado ao poder.²⁹

É no ano seguinte que Walter Benjamin desloca seu foco para Charles Baudelaire, examinado, de um lado, conforme a perspectiva do produtor-trabalhador identificado, à sua maneira, com a classe operária, de outro, como o sujeito capaz de suscitar a leitura a contrapelo da história. Em “Paris, capital do século XIX”, de 1935, o ensaísta coloca Baudelaire em meio a uma reflexão sobre o aparelhamento urbano, determinado, de uma parte, pelas revoluções burguesa e tecnológica, de outra, pelas transformações na fisionomia da cidade. Se o mapa urbano alterou-se, com a expansão das galerias ou com a cisão entre o público e o privado, se novas tecnologias, como a fotografia, alteraram os modos de percepção e representação, se a cultura transformou-se em vitrina do imperialismo em expansão, então a arte requeria um sujeito capaz de buscar uma forma que transtornasse o andamento e as certezas do discurso dominante. Tal é a função de Baudelaire, senhor do “olhar do alegorista”, sendo a alegoria a forma habilitada a expressar o “olhar do estranho”.³⁰

Baudelaire transforma a narração da história a contrapelo em fato literário, processo detectado por Walter Benjamin antes mesmo de ele ter escrito suas teses sobre o conceito de história. Por isso, o ensaísta pôde dedicar ao poeta o estudo que leva seu nome, “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, texto que faria parte de

um de seus projetos inacabados, “Charles Baudelaire, um lírico no apogeu do capitalismo”.

Dividindo o trabalho em três partes, destina cada uma delas ao exame de uma faceta do poeta. Em “A boêmia”, compreende Baudelaire como um “conspirador”, a semelhança do líder socialista Louis Auguste Blanqui (1805-1881). Sua atitude é a de quem protesta contra a sociedade, manifestando um anticonformismo – o satanismo – que significa também a recusa de se integrar ao papel do escritor bem remunerado por aceitar o jogo dos meios de comunicação de massa, representados, a esse tempo, sobretudo pela publicação, pela imprensa, de folhetins literários.

Baudelaire expressa o avesso do bom mocismo burguês, razão porque, no segmento dedicado ao *flâneur*, Benjamin examina o poeta que prefere o bulevar, sua “moradia”, às “quatro paredes” do lar burguês. Esparramando-se no meio da multidão, o *flâneur* “compartilha a situação de mercadoria”, condição que “prazerosamente [...] o invade como um narcótico que pode compensá-lo por muitas humilhações. A ebriedade a que o *flâneur* se entrega é a da mercadoria rodeada e levada pela torrente dos fregueses.”³¹

É nessa situação de mercadoria que o *flâneur* – leia-se: Baudelaire – encarna a condição do artista. O poeta francês, porém, não rompeu com esse círculo vicioso, que o fetichiza, tal como ocorre à mercadoria. Para ultrapassá-lo, só haveria um caminho – sua proletarização:

Quanto mais ele estiver consciente desse modo de ser como algo que lhe é imposto pelo vigente sistema de produção – quanto mais ele se proletariza –, tanto mais o invade o calafrio da economia de mercado, tanto menos ele estará em condições de sentir empatia pela mercadoria.³²

Baudelaire, porém, não teria chegado a esse ponto, conforme Walter Benjamin. Na terceira parte do ensaio, “O moderno”, o pensador alemão reitera o diagnóstico: ainda que o poeta tenha conformado sua imagem de artista nos moldes de um herói, para ele “o verdadeiro sujeito da modernidade”, Baudelaire não alcançou a compreensão do *status* proletário de todo criador de arte, razão pela qual se colocou ao lado de prostitutas e marginais, não, porém, ao lado da classe revolucionária.

“Sobre alguns motivos em Baudelaire” e “Parque Central”, textos, ambos de 1939, não deixam de reiterar pontos levantados nos estudos mencionados. Para Benjamin, importa reconhecer na pessoa de Baudelaire, e não apenas em sua poesia,

o que ela revela a propósito da condição do artista na sociedade burguesa e do papel que desempenha:

As fontes de que se alimenta a postura heróica de Baudelaire provêm das bases mais profundas do ordenamento social que se organizava por volta da metade do século passado [século XIX]. Elas consistem em nada mais que nas experiências graças às quais Baudelaire fez o seu aprendizado sobre as radicais mudanças nas condições de produção artística. Tais alterações consistem basicamente no fato de que na obra de arte se expressa, de modo mais direto e veemente do que nunca, a forma de mercadoria e, em seu público, a forma de massa.³³

Lendo a história a contrapelo, tendo Charles Baudelaire como guia, Benjamin teve condições de pensar a sociedade burguesa e diagnosticar a falência de suas formas narrativas, entre elas, a da própria história enquanto gênero. Durante o processo, o gesto do autor, ao dispensar a aura, conforme narra no texto em epígrafe, revela o processo de perda do caráter sagrado da arte, sua conversão em mercadoria, contaminando o produtor, e a necessidade de pensá-lo na condição de trabalhador, para, nesse outro lugar, proceder à revolução por meio da qual se transformará, de objeto, em sujeito da história materialista.

4. Machado de Assis – Operário em construção

Porém, por imprescindível
Ao edifício em construção
Seu trabalho prosseguia
E todo o seu sofrimento
Misturava-se ao cimento
Da construção que crescia.
Vinicius de Moraes³⁴

É na qualidade de operário que Walter Benjamin espera que observemos a labuta de um escritor, concretizada, de uma parte, em suas práticas sociais, de outra, em sua poética, na medida em que essa expõe sua ação artística. Nesse sentido, a obra e o trabalho de Machado de Assis (1839-1908) apresentam-se como paradigma para uma reflexão sobre a proposição implicada no pensamento de Benjamin e, por extensão, sobre a natureza e a condição do autor. Que a hipótese desse paralelo pode ser levada à frente, sugere-o Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, dedicado ao romancista brasileiro, estudo que, desde o título, propõe uma

equação, conforme a qual Baudelaire está para o auge do capitalismo, assim como Machado para suas margens.³⁵

A investigação levada a cabo pelo historiador Sidney Chalhoub sinaliza a prática social de Machado de Assis, cujos pareceres emitidos durante seu tempo de funcionário público, na então Secretária da Agricultura, revelam decisões suas em favor dos escravos. O amanuense falava em nome do escritor, mas, em ambos os casos, foram seus textos que traduziram um modo de exercer a justiça, dentro dos estreitos limites na legislação imperial.³⁶

No labor poético de Machado pode-se verificar outra faceta de seu lado operário, não mais enquanto discreto militante de uma causa, mas enquanto profissional da escrita, carreando para o mundo das letras brasileiras uma atitude capaz de romper com o circuito da sacralização que, no caso nacional, servia como compensação ao juízo depreciativo com que eram avaliados os artistas locais.³⁷

Contudo, inexistem arquivos habilitados a dar conta do passivo de Machado de Assis. Pesquisas como as de Jean Michel Massa, recuperando a trajetória do jovem escritor, lidaram com fontes primárias, poucas delas, porém, legadas pelo ficcionista fluminense.³⁸ Ao recolher seus dispersos, Massa valeu-se de matéria impressa, que, até então, não tinha sido colocada ao alcance do estudioso da obra machadiana. Ele ainda investigou e catalogou o remanescente da biblioteca do escritor, consciente, porém, de que parte dos livros se perdera.³⁹ Ao refazer a investigação de Massa, José Luís Jobim e seu grupo de pesquisadores tiveram meios de completar lacunas; mas, no intervalo entre um trabalho e outro, constatou-se o desaparecimento de muitos títulos, perda sugestiva de feridas incuráveis da cultura brasileira.⁴⁰

Tais prejuízos bastariam para justificar todo e qualquer trabalho de organização de acervos de escritores, independentemente da importância que detiveram no conjunto da literatura nacional. Quando se trata de um de seus vultos mais destacados, há que buscar alternativas de resgate de fontes primárias ou de materiais que se aproximem delas.

No caso de Machado de Assis, é a execução de seu trabalho intelectual que colabora com o pesquisador, já que o ficcionista seguidamente retomou seus textos, ao reeditá-los. Quando organizou *Contos fluminenses*, em 1870, sua primeira coletânea de narrativas curtas, valeu-se sobretudo de textos então já publicados no *Jornal das Famílias*, revista patrocinada por Baptiste-Louis Garnier (1823-1893), o mesmo editor do livro de estreia. Contudo, Machado de Assis não aproveitou todas as

histórias, nem reproduziu-as sem proceder a alterações, mudanças sintomáticas de seu exercício criativo.

Comportamento semelhante verifica-se por ocasião da redação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que teve quatro edições (1880; 1881; 1896; 1899) durante a vida de Machado de Assis. Em cada uma dessas ocasiões, o escritor produziu alterações no material, sinalizando, de modo indireto, suas concepções sobre o fazer literário, bem como seu entendimento de que a obra de arte requer atenção diferenciada, fator que a distingue da produção em série ou a cópia perene de si mesma. Pelo contrário, ela é objeto de um labor específico, como a de um ourives que trabalha cada peça de modo cuidadoso para conferir-lhe a individualidade de que resulta sua identidade e seu valor.

Contos fluminenses e *Memórias póstumas de Brás Cubas* situam-se em dois pontos cardeais da obra machadiana. O primeiro remete ao período em que, como periodista, atuou junto à editora de Garnier no *Jornal das Famílias* e em outras publicações da imprensa carioca da década de 60 do século XIX. O segundo provém de sua rejeição da poética realista, concretizada pela ficção de Eça de Queirós (1845-1900), em especial pelas duas novelas mais programáticas – *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* – lançadas pelo escritor português entre 1875 e 1878.

Memórias póstumas de Brás Cubas, porém, não limita sua participação na trajetória de Machado de Assis e na literatura brasileira ao período de seu aparecimento. Se sua genealogia remete a acontecimentos do final dos anos 70 e começo dos anos 80, no século XIX, sua história posterior associa-se aos demais movimentos do percurso da obra de seu autor, pois a terceira edição do livro, com modificações substanciais em relação às anteriores, dá-se quando o Brasil republicano já constituía marco político irrefutável, e Machado já publicara *Quincas Borba*, em 1890, cuja segunda impressão acompanha a reedição de *Brás Cubas*, ambos por Garnier. *Memórias póstumas*, por sua vez, será objeto ainda de uma quarta edição, ao final do século, quando Garnier, não mais Baptiste Louis, mas seu irmão e herdeiro, Hyppolite Garnier (1816-1911), agora detentor dos direitos exclusivos sobre a obra de Machado, procede ao relançamento do conjunto completo de sua ficção e de sua poesia. Significativo é ainda outro paralelo: por ter sido publicada a quarta edição em 1899, data que corresponde à de produção de *Dom Casmurro*, *Memórias póstumas* acaba por se tornar contemporânea de um romance que, ainda que provenha do mesmo autor, contém componentes às vezes colocados em oposição ao de Brás Cubas, dadas suas inegáveis diferenças.

Situados, assim, em pontos que remetem, de um lado, aos começos, de outro, à plena maturidade de sua prosa, *Contos fluminenses* e *Memórias póstumas* sugerem que, se o escritor se aperfeiçoou, o profissional manteve-se coerente, atento às peculiaridades de sua criação e às possibilidades de comunicação com o público. Nesse sentido, é oportuno examinar o capítulo inicial de *Confissões de uma viúva moça*, narrativa lançada originalmente em abril de 1865, do *Jornal das Famílias*, entre as páginas 97 e 103 do referido volume e que, em *Contos fluminenses*, apresenta significativa alteração.

Trata-se da exclusão de um parágrafo presente na versão original do texto. Quando os *Contos fluminenses* foram impressos, escrevia a narradora:

E oito dias depois da minha última carta irei abraçar-te, beijar-te, agradecer-te. Tenho necessidade de viver. Estes dous anos são nulos na conta de minha vida: foram dous anos de tédio, de desespero íntimo, de orgulho abatido, de amor abafado.

Lia, é verdade. Mas só o tempo, a ausência, a idéia do meu coração enganado, da minha dignidade ofendida, puderam trazer-me a calma necessária, a calma de hoje.⁴¹

No *Jornal das Famílias*, tinha-se a seguinte redação:⁴²

E oito dias depois da minha ultima carta irei abraçar-te, beijar-te, agradecer-te. Tenho necessidade de viver. Estes dous annos são nulos na conta de minha vida : forão dous annos de todio, de desespero intimo, de orgulho abatido, de amor abafado.

Tinha uma companheira no meu infortunio : era aquella Poetica franceza, de que sempre gostei tanto, e que não me esqueci de introduzir na mala de viagem. Era a Desbordes Walmore. Lia e relia aquellas elegias tão repassadas de sentimento, tão simples de phrase, tão vivas de inspiração e de espontaneidade. Não disse já outro poeta :

« Lire des vers touchants, les lire d'un cœur pur,
C'est prier, c'est pleurer, et le mal est moins dur? »

Lia, pois. Mas só o tempo, a ausencia, a idéa do meu coração enganado, da minha dignidade offendida, puderão trazer-me a calma necessaria, a calma de hoje.

Dizia o parágrafo suplementar que ela carregava em sua mala de viagem uma “Poética francesa”, “companheira de infortúnio”. Supõe-se que a “Poética francesa”

fosse a logo a seguir mencionada Marceline Desbordes-Walmore (ou Valmore), nascida em 1786 e falecida em 1859, poeta, atriz e cantora que gozou de grande popularidade na Europa da primeira metade do século XIX. Seu primeiro livro, *Élégies et Romances*, de 1819, talvez tenha sido onde a brasileira Eugênia, protagonista do conto de Machado de Assis, encontrou “aquelas elegias tão repassadas de sentimento, tão simples de frase, tão vivas de inspiração e de espontaneidade”. Contudo, os versos a seguir citados pertencem a outro poeta, não identificado no conto e provavelmente extraído de livro consultado não pela personagem, mas pelo próprio Machado de Assis, a saber, *Portraits contemporains*, de Sainte-Beuve (1804-1869), de 1855. No estudo que dedica à *Marie*, obra do bretão Auguste Brizeux (1803-1858), Sainte-Beuve menciona os dois versos que o autor fluminense, pela mão da protagonista, reproduz literalmente:⁴³

***Marie est le livre poétique le plus virginal de notre temps,
c'est même le seul véritablement tel, que je connaisse. Aux
jeunes filles, quel autre à donner, je vous prie ? Si elles
s'appellent Marie, il leur revient de droit avec un bouquet
de fleurs blanches. J'en ai vu un exemplaire aux mains de
deux charmantes sœurs à qui on l'avait envoyé parce
qu'elles avaient un chagrin ce jour-là, et il y était écrit pour
épigraphe ces deux vers :***

***Lire des vers touchants, les lire d'un cœur pur,
C'est prier, c'est pleurer, et le mal est moins dur.***

Machado de Assis pode ter suprimido esse parágrafo por acreditar que ele pouco acrescentava à narrativa. Contudo, verificam-se dois plágios embutidos na citação, que o escritor talvez desejasse ocultar: o dos versos anônimos citados por Sainte-Beuve, expurgados do texto final; e o da obra de Marceline Desbordes-Walmore, autora da elegia “Aveu d'une femme” (“Confissões de uma mulher”), cuja primeira estrofe é enunciada por uma dama, que explica à outra porque não deseja encontrá-la pessoalmente: está apaixonada e teme chorar, logo, abrir-se demais, diante da amiga.⁴⁴ Reconhece-se o motivo inspirador do conto de Machado de Assis, que, à sua maneira, confessou de onde retirou o assunto da história. Embora não cite diretamente os versos de Desbordes-Walmore, indica a fonte, suprimida depois, quando da reelaboração do texto para os *Contos fluminenses*.

Memórias póstumas de Brás Cubas foi provavelmente o principal investimento literário de Machado de Assis, livro que teria sido escrito durante ou após uma temporada em Nova Friburgo, onde permanecera por algum tempo, em licença para recuperar a saúde.

Se os dados biográficos não são inteiramente comprováveis, o percurso intelectual é passível de recuperação. Em 1878 e em 1879, Machado participou de dois debates que evidenciaram sua oposição à poética ascendente no âmbito da ficção e do verso. Em 16 de abril de 1878, ele publicou, em *O Cruzeiro*, sua crítica ao romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós; em 1879, na *Revista Brasileira*, atacou, de modo bastante contundente, “A nova geração” de poetas e intelectuais brasileiros, entre os quais se contavam Silvio Romero (1851-1914), Fontoura Xavier (1856-1922), Teófilo Dias (1854-1889) e Valentim Magalhães (1859-1903). Nos dois casos, ele condenava a estética naturalista, em voga na Europa e acolhida no Brasil graças à admiração pela novela queirosiana, pelos princípios de Émile Zola (1840-1902) e pela poesia dita então realista, que, na França, era praticada por Théophile Gautier (1811-1872) e Leconte de Lisle (1818-1894).

Que a obra *Memórias póstumas*, ao mesmo tempo, responde à ficção de Eça de Queirós e apresenta-se como contrapartida ao que Machado de Assis considera defeitos de construção narrativa em *O primo Basílio*, indicam-no vários sinais textuais. Desse modo, se, em sua crítica, o escritor brasileiro condena o episódio em que Luíza, a protagonista do romance, prepara-se para fugir com Basílio, assim sumariado por ele:

E aqui chegamos ao defeito capital da concepção do Sr. Eça de Queirós. A situação tende a acabar, porque o marido está prestes a voltar do Alentejo, e Basílio começa a enfasiar-se, e, já por isso já porque o instiga um companheiro seu, não tardará a trasladar-se a Paris. Interveio, neste ponto, uma criada. Juliana, o caráter mais completo e verdadeiro do livro; Juliana está enfadada de servir; espregueia um meio de enriquecer depressa; logra apoderar-se de quatro cartas; é o triunfo, é a opulência. Um dia em que a ama lhe ralha com aspereza, Juliana denuncia as armas que possui. Luíza resolve fugir com o primo; prepara um saco de viagem, mete dentro alguns objetos, entre eles um retrato do marido. Ignoro inteiramente a razão fisiológica ou psicológica desta precaução de ternura conjugal: deve haver alguma; em todo caso, não é aparente. Não se efetua a fuga, porque o primo rejeita essa complicação; limita-se a oferecer o dinheiro para

reaver as cartas, – dinheiro que a prima recusa – despede-se e retira-se de Lisboa.⁴⁵

no capítulo LXVII, “A casinha”, de *Memórias póstumas*, ele trata de parodiá-la, denunciando, por tabela, o ridículo da situação romântica, quando levada ao paroxismo:

Jantei e fui a casa. Lá achei uma caixa de charutos, que me mandara o Lobo Neves, embrulhada em papel de seda, e ornada de fitinhas cor-de-rosa. Entendi, abri-a, e tirei este bilhete:

Meu B...

Desconfiam de nós; tudo está perdido; esqueça-me para sempre. Não nos veremos mais. Adeus; esqueça-se da infeliz.

Foi um golpe esta carta; não obstante, apenas fechou a noite, corri à casa de Virgília. Era tempo; estava arrependida. Ao vão de uma janela, contou-me o que se passara com a baronesa. A baronesa disse-lhe francamente que se falara muito, no teatro, na noite anterior, a propósito da minha ausência do camarote do Lobo Neves; tinham comentado as minhas relações na casa;- em suma, éramos objeto da suspeita pública. Concluiu dizendo que não sabia que o fazer.

- O melhor é fugirmos, insinuei.

- Nunca, respondeu ela abanando a cabeça.

Vi que era impossível separar duas cousas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma. Talvez senti alguma coisa semelhante a despeito; mas as comoções daqueles dous dias eram já muitas, e o despeito morreu depressa.⁴⁶

Machado não se limitou, porém, a assumir claramente um posicionamento antinaturalista; ele procurou igualmente retomar o próprio texto e apresentar versões corrigidas do romance, o que faculta a visita à sua “oficina literária”, espaço esse que colabora para o preenchimento da carência de fontes primárias.

O exame de um trecho do romance, importante para o desenvolvimento da trama, é sugestivo do comportamento operário do ficcionista carioca. Trata-se do capítulo XXVII, da edição original, lançada durante 1880 na *Revista Brasileira*, convertido em capítulo XXVI, na versão final do livro, já que Machado suprimiu, na passagem da primeira às demais impressões, o então capítulo XVI, “Commoção”.

No segmento em questão, Brás encontra-se em propriedade sua, situada na Tijuca, longe do bulício urbano, visando consolar-se da tristeza e da melancolia suscitadas pela morte de sua mãe. Após uma semana de isolamento, o rapaz é visitado por seu pai, Bento Cubas, matéria do capítulo “O autor hesita”. Conforme o narrador, o agora viúvo procurava-o “com duas propostas na algibeira”: “trago dous projectos, um logar de deputado e um casamento.” O rapaz não se entusiasma com tais planos, rejeita-os, mas Bento Cubas não desiste: “Não vou daqui sem uma resposta definitiva, disse meu pae. De-fi-ni-ti-va! repetiu, batendo as syllabas com o dedo.”⁴⁷

É depois dessa manifestação de insistência que recorda o narrador:⁴⁸

MEMORIAS POSTHUMAS 173

Bebeu o ultimo gole de café; repotrou-se, e entrou a fallar de tudo, do senado, da camara, da Regencia, da restauração, do Evaristo, de um coche que pretendia comprar, da nossa casa do Matta-cavallos... Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever machinalmente n'um pedaço de papel, com uma ponta de lapis; traçava uma palavra, uma phrase, um verso, um nariz, um triangulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:

arma virumque cano

A

Arma virumque cano

arma virumque cano

arma virumque

arma virumque cano

virumque

Era machinalmente; e, não obstante, havia certa logica, certa deducção; por exemplo, foi o *virumque* que me fez chegar ao nome do proprio poeta, por causa da primeira syllaba; ia a escrever *virumque*, — e sae-me

Vir	Virgilio
Virgilio	Virgilio
Virgilio	Virgilio
Virgilio	Virgilio

Meu pae, um pouco dspeitado com aquella indifferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel, leu a phrase da *Aneida*, leu depois o nome do poeta...

— Virgilio! exclamou. E's tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgilia.

Da importância e peculiaridades desse capítulo, especialmente desse trecho final do diálogo entre pai e filho, muito há a observar. De imediato, salta à vista o emprego de recursos gráficos para a representação do processo de associação de ideias que move os rabiscos do narrador, antecipando, de certo modo, a escrita automática que os surrealistas reivindicarão nas primeiras décadas do século XX.

Além disso, Machado de Assis, por meio da “pena da galhofa e a tinta da melancolia”⁴⁹ empregada por sua criatura, Brás Cubas, adianta um recurso visual caro aos concretistas, já que o grafema V, inicial do nome do autor da *Eneida* – e também da futura parceira amorosa do protagonista – reproduz-se na disposição, entre parcial e integral, da palavra Virgílio.

Outros fatores apontam para o papel crucial desempenhado por esse capítulo no contexto de *Memórias póstumas*. Afinal, Machado de Assis arrisca-se a comprometer a verossimilhança da narrativa, quando, graças ao mencionado efeito antecipado de associação de ideias, Brás Cubas cita o poeta Virgílio (70 a. C.-19 a. C.) antes de saber o nome de sua futura noiva. Por outro lado, o autor alcança notável resultado intertextual, ao colocar seu romance no mesmo plano da *Eneida*, convertendo, por tabela, seu protagonista em um Eneias brasileiro, herói fundador de dinastias; ao mesmo tempo, não deixa também de se posicionar junto à outra epopeia fundadora, *A divina comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), cujo poeta-autor é conduzido por Virgílio às profundezas do inferno, espaço eventualmente vivido pelo escritor póstumo Brás Cubas, que relata suas memórias, “trabalhadas cá no outro mundo”,⁵⁰ como escreve o narrador no prólogo “Ao leitor”, inserido ao romance na edição de 1881.⁵¹

Machado, porém, não se limitou a criar esse episódio quase surrealista; ele tratou de refletir sobre o trecho, percebendo, por exemplo, que repetia o advérbio “maquinalmente”, o que o levou a substituí-lo, como se verifica a seguir:

Bebeu o último gole de café; repotrou-se, e entrou a falar de tudo, do senado, da câmara, da Regência, da restauração, do Evaristo, de um coche que pretendia comprar, da nossa casa de Matacavalos... Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:⁵²

Ao rever o episódio, o autor substituiu o primeiro “maquinalmente” por outro advérbio, “desvairadamente”, o que significa não apenas o esforço por não repetir palavras em situações de proximidade, mas também uma alteração semântica, que não mais coloca o protagonista no papel de um criador de uma escrita automática, caracterizando, pelo contrário, como um indivíduo que perdeu o controle sobre a razão, circunstância apresentada no livro em capítulo anterior – “O delírio” – que dá conta de sua agonia em estado terminal. Ainda que cronologicamente o delírio

aconteça depois dos eventos transcorridos na chácara da Tijuca, seu relato precede-o, de modo que o romance, a essas alturas, já estabeleceu um contexto adjacente à insanidade na caracterização do herói, marca que continuará a ser vivenciada mais adiante no livro, seja por meio de Brás Cubas, seja por meio de seu amigo e *alter ego* Quincas Borba.

Pode-se cogitar, pois, que o “desvairadamente” prepara o “maquinalmente”, mantido no parágrafo subsequente, afinando o protagonista ao desenho que lhe deseja conferir o autor. Por sua vez, a alteração procedida no trecho citado não se limite à troca de advérbios, incluindo também um corte no segmento final do texto:

Meu pai, um pouco despeitado com aquela indiferença, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel...
– Virgílio! exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília.⁵³

Verifica-se, assim, a eliminação da referência intertextual, já que a indicação do paralelo com a epopeia de Virgílio – presente nas orações “*leu a phrase da Eneida, leu depois o nome do poeta...*” – é suprimida nas edições posteriores de *Memórias póstumas*, como se Machado, como fizera em “Confissões de uma viúva moça”, desejasse encobrir o procedimento.

É provável que, mencionando ou não a *Eneida*, o leitor identificasse o desejado parentesco do romance com a epopeia latina. Referências intertextuais à mitologia romana já haviam aparecido em *Iracema*, de José de Alencar (1829-1877), cuja protagonista apaixonou-se por Martim, palavra, segundo o ficcionista cearense, que remete ao deus Marte, e procedimento que transfere a “virgem dos lábios de mel” para o paradigma da vestal seduzida pela divindade, ato transgressor mimetizado pela indígena brasileira.⁵⁴ Contudo, com a eliminação daquelas duas orações, a alusão torna-se discreta e indireta, ou “oblíqua e dissimulada”, para empregar metáfora presente em *Dom Casmurro*,⁵⁵ processo utilizado por Machado em outros momentos do livro, sobretudo quando se trata de citar trechos de William Shakespeare (1564-1616). É o que ocorre em outro episódio do mesmo período de estada na Tijuca, quando se dá interpolação bastante sutil de *As you like it*, inserida para evidenciar o caráter melancólico do herói, mas não suficientemente identificada.⁵⁶

Em um capítulo em que se verifica tal investimento poético, nunca é demais lembrar seu título: “O autor hesita”.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a referência à autoria em título de capítulo aparece apenas na abertura da obra: “Óbito do autor” é o nome do primeiro capítulo do romance, que, em sua versão inicial, lançada na *Revista Brasileira*, em 1880, era precedido tão somente pela epígrafe extraída da comédia *As you like it*, de William Shakespeare. Nessa abertura, o narrador discute não apenas a verossimilhança de seu relato, como sua condição de “defunto autor”, o que o colocava em posição singular, comparável tão-somente à de Moisés, responsável pela redação do Pentateuco:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco.⁵⁷

Pode-se cogitar, pois, que, nesse ponto, também o narrador refira-se à sua condição de autor, e não à de personagem, ainda que Brás Cubas manifeste oscilações interiores, indeciso entre aceitar as propostas trazidas por seu pai e deixar-se levar por seu temperamento, pouco efeito a grandes iniciativas. Por outro lado, é na qualidade de autor que o rapaz começa a produzir um texto que o conduz, involuntariamente, mas sem retorno, ao paralelo com o protagonista da *Eneida*, despertando uma veia heróica e épica que não se confirma na sequência do romance.

A hesitação do autor migra ainda para outra instância, transferindo-se para o universo do criador do romance, que, por meio do lápis de Brás Cubas, deixa a imaginação correr na direção do cânone por excelência da poesia latina, a partir da qual nasce a tradição a que pertence a literatura nacional. O traço maquinalmente desenhado pela personagem encobre, no seu automatismo, a ambição do romancista, que almeja integrar-se com naturalidade ao paradigma do Ocidente. Talvez por isso ocorra a confissão ulterior, traduzida na passagem do “maquinalmente” para o “desvairadamente”, pois há algo de delirante no projeto do autor, ainda que confesse a indecisão.

Nas edições posteriores, a ambição passa por um refreamento: há que contê-la e controlá-la, sendo jogada nos braços tão-somente da personagem a

responsabilidade pelo delírio e pela onipotência. Por isso, o corte da referência intertextual, cuja ausência não prejudica o andamento do relato, nem compromete a relativa verossimilhança com que ele é construído. Mas a confissão permanece, pois o título não é alterado, passando a significar, de certo modo, o pedido de desculpas pela ambição desmedida, insustentável em um ambiente tão pouco propício à literatura e à cultura como é o Brasil da época em que *Memórias póstumas* é produzido.

Resulta dessa circunstância que o romance assume a mutabilidade como forma, não se fechando enquanto estrutura antes da morte do autor, não mais a da personagem que mimetiza a escrita, mas a do sujeito histórico que lhe conferiu existência. Assim, *Memórias póstumas* não se transforma em arquivo fechado, testemunhando permanentemente sobre o fenômeno de sua produção, instável ou hesitante, conforme propõe seus autores, seja o fictício Brás, seja o histórico Machado de Assis.

Sob esse aspecto, a autoria em Machado de Assis é um processo em trânsito, que jamais se encerra em uma figuração acabada. Retomando a distinção proposta por Giorgio Agamben, Machado de Assis não se imobiliza na situação de arquivo, mas representa o permanente testemunho de um vir-a-ser. Sob esse ângulo, torna-se impraticável sacralizá-lo numa efígie invariável, pois a volubilidade e o acontecimento inscrevem-se no seu texto, em decorrência de seu trabalho contínuo.

Acervos de escritores são, pois, hipóteses de testemunho, jamais arquivos cerrados capacitados a paralisar a escrita e a embalsamar autores.

Recebido para publicação em maio de 2009.

Aprovado para publicação em maio de 2009.

Notas

¹ AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. O arquivo e o testemunho. *Homo Sacer III*. Trad. de Pierre Alferi. Paris: Payot & Rivages, 2003. p. 163. Na tradução brasileira: “*Auctor* indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas.” In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. O arquivo e a testemunha. *Homo Sacer III*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 150.

² QUINTANA, Mario. *Caderno H*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 16.

³ Cf. HÉBRARD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias. A escritura pessoal e seus suportes. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos (Org.). *Refúgios do eu*. Educação, história, escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000. Cf. também CAVALLLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger (Org.). *História da leitura no mundo ocidental*. Trad. de Cláudia

- Cavalcanti, Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado e José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Ática, 1998-9. 2v.
- ⁴ A respeito da aura, cf. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985; BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Discursos interrompidos I*. Trad. de Jesus Aguirre. Madri: Taurus, 1973; BENJAMIN, Walter. A obra de arte da época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, s. d. BENJAMIN, Walter. Sobre alguns motivos em Baudelaire. In: _____. e outros. *Textos escolhidos*. Trad. de José Lino Grünewald; Edson Araújo Cabral; José Benedito de Oliveira Damião; Erwin Theodor Rosental. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. Os Pensadores, v. XLVIII)
- ⁵ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1956. p. 5.
- ⁶ CERVANTES, Miguel. Prólogo al lector. In: _____. *Don Quijote de la Mancha*. Madri: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004. p. 543.
- ⁷ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3. ed. Trad. de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992. p. 46.
- ⁸ MOLIÈRE. As sabichonas. Trad. de Octavio Mendes Cajado. In: _____. *Teatro escolhido*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965. V. 2, p. 48.
- ⁹ DIAS, Antônio Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 108.
- ¹⁰ Cf. WOODMANSEE, Martha. *The Author, Art, and the Market*. Rereading the History of Aesthetics. New York: Columbia University Press, 1994; WOODMANSEE, Martha; OSTEEN, Mark (Ed.). *The New Economic Criticism*. Studies at the Intersection of Literature and Economics. London and New York: Routledge, 1999.
- ¹¹ Cf. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Que fazer de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- ¹² FOUCAULT, Michel. Op. cit. p. 33.
- ¹³ Id. p. 53.
- ¹⁴ Id. p. 53-54.
- ¹⁵ Id. p. 55.
- ¹⁶ Cf. BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press, 1973.
- ¹⁷ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ¹⁸ Cf. KRISTEVA, Julia. *Hannah Arendt*. Trad. de Ross Guberman. New York: Columbia University Press, 2001.
- ¹⁹ BAUDELAIRE, Charles. Perda da auréola. In: _____. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. de Aurélio Buarque de Holanda. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 136.
- ²⁰ BENJAMIN, Walter. Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs. In: _____. *Discursos interrompidos I*. Trad. de Jesus Aguirre. Madri: Taurus: 1973. p. 92.
- ²¹ Id. p. 101.
- ²² Id. *ibid*.
- ²³ Id. 102.
- ²⁴ Id. *ibid*.
- ²⁵ BENJAMIN, Walter. Tesis de filosofia de historia. In: _____. Op. cit. p. 182. BENJAMIN, Walter. On the concept of History. In: _____. *Select Writings*. Howard Eiland & Michael W. Jennings, Eds. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006 [2003]. V. 4, p. 392.

- ²⁶ Id. *ibid.*
- ²⁷ Id. *ibid.*
- ²⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente. In: _____. *Iluminaciones 1*. Trad. de Jesus Aguirre. Madri: Taurus, 1971.
- ²⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. El auctor como productor. In: _____. Tentativas sobre Brecht. Trad. de Jesus Aguirre. Madri: Taurus, 1975.
- ³⁰ BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 312.
- ³¹ BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p. 82.
- ³² Id. p. 85.
- ³³ BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: KOTHE, Flávio (Org.). Op. cit. p. 139.
- ³⁴ MORAES, Vinicius de. *Poesia*. Org. de Pedro Lyra. Rio de Janeiro: Agir, 1983. p. 131.
- ³⁵ Cf. SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- ³⁶ Cf. CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ³⁷ Cf. LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura*. Leis e números por detrás das letras São Paulo: Ática, 2001.
- ³⁸ Cf. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis. 1839-1870: Ensaio de biografia intelectual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ³⁹ Cf. Cf. MASSA, Jean-Michel. La Bibliothèque de Machado de Assis. *Revista do Livro*, v. 6, n. 21-22, p. 195-238, mar. - jun. 1961.
- ⁴⁰ Cf. JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks; Academia Brasileira de Letras, 2001.
- ⁴¹ ASSIS, Machado de. Confissões de uma viúva moça. In: _____. *Contos fluminenses*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 187-188.
- ⁴² Confissões de uma viúva moça. *Jornal das Famílias*, 1. de abril de 1865, p. 98.
- ⁴³ SAINTE-BEUVE, C.-A. *Portraits contemporains*. Paris: Didier, 1855. V. II, p. 264.
- ⁴⁴ Eis o poema “Aveu d'une femme”, de Marceline Desbordes-Walmore: “Savez-vous pourquoi, madame, / Je refusais de vous voir ? / J'aime ! Et je sens qu'une femme / Des femmes craint le pouvoir. / Le vôtre est tout dans vos charmes, / Qu'il faut, par force, adorer. / L'inquiétude a des larmes : / Je ne voulais pas pleurer. // Quelque part que je me trouve, / Mon seul ami va venir; / Je vis de ce qu'il éprouve, / J'en fais tout mon avenir. / Se souvient-on d'humbles flammes / Quand on voit vos yeux brûler? / Ils font trembler bien des âmes: / Je ne voulais pas trembler. // Dans cette foule asservie, / Dont vous respirez l'encens, / Où j'aurais senti ma vie / S'en aller à vos accents, / Celui qui me rend peureuse, / Moins tendre, sans repentir, / M'eût dit : " N'es-tu plus heureuse? Je ne voulais pas mentir. // Dans l'éclat de vos conquêtes / Si votre coeur s'est donné, / Triste et fier au sein des fêtes, / N'a-t-il jamais frissonné? / La plus tendre, ou la plus belle, / Aiment-elles sans souffrir? / On meurt pour un infidèle: / Je ne voulais pas mourir.” In: <http://poesie.webnet.fr/poemes/France/desborde/59.html>. Acesso em 06 de junho de 2008.
- ⁴⁵ ASSIS, Machado de. O primo Basílio. In: _____. *Crítica literária* São Paulo: Mérito, 1959. p. 160-161.
- ⁴⁶ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 214-215.

- ⁴⁷ ASSIS, Machado de. *Memórias posthumas de Braz Cubas*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano II, t. IV., 1. maio 1880, p. 172. Conservou-se a ortografia original.
- ⁴⁸ Id. p. 173.
- ⁴⁹ ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 9.
- ⁵⁰ Id. p. 10.
- ⁵¹ Cf. ZILBERMAN, Regina. *Memórias póstumas de Brás Cubas*: diálogos com a tradição literária. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 133-134, p. 155 – 170. Abril – Setembro de 1998. ZILBERMAN, Regina. “Minha teoria das edições humanas” – *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a poética de Machado de Assis. In: ____ et alii. *As pedras e o arco*: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- ⁵² ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 110.
- ⁵³ Id. *ibid.*
- ⁵⁴ Cf. ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance*. Tipologia da ficção brasileira contemporânea. Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul; Porto Alegre: Escola Superior de Teologia, 1977.
- ⁵⁵ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 84.
- ⁵⁶ Cf. GOMES, Eugenio. *Influências inglesas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976. Cf. também ZILBERMAN, Regina. Shakespeare nas trincheiras de Brás Cubas. *Letras*, Santa Maria, v. 24, p. 99-112, 2002
- ⁵⁷ ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 11.