

A PROFANAÇÃO DE MACHADO DE ASSIS EM *MACHADO*, DE SILVIANO SANTIAGO

THE DESECRATION OF MACHADO DE ASSIS IN *MACHADO*, BY SILVIANO SANTIAGO

Milena Alves Borba¹

Alfeu Sparemberger²

Universidade Federal de Pelotas

Resumo: Este trabalho analisa a obra *Machado* (2016), de Silviano Santiago, que demonstra como Santiago, também narrador do romance, humaniza o canônico autor Machado de Assis, restituindo-o ao livre uso dos leitores, devolvendo-lhe e devolvendo-nos o que antes fora sequestrado pela consagração. Silviano Santiago dessubjetiva a imagem autoral do autor de *Dom Casmurro*, constituindo-o para além dos limites das suas obras, dissociando a biografia de Machado da figura autoral. Apresenta, desta forma, um corpo de resistência que funciona como alternativa ao pesado jugo dos dispositivos biopolíticos de controle aos quais Machado de Assis estava submetido objetiva e subjetivamente. Comprova-se que, pela profanação, efetua-se a *vera religio*, suplantada pelo velho desejo de perpetuação de um dispositivo. Os diversos modos de vida do escritor fluminense são superados e incluídos na forma-de-vida que inviabiliza as fraturas impostas pelo meio social.

Palavras-chave: Machado de Assis; Profanação; Bioficção; Silviano Santiago.

Abstract: This paper analyses the novel *Machado* (2016), by Silviano Santiago. It shows how Santiago, who is also the narrator of the story, humanizes the canonical writer Machado de Assis, restoring him to the free use of readers, giving him back and giving us back what had previously been hijacked by consecration. Silviano Santiago desubjectifies the authorial image of the author of *Dom Casmurro*, constituting him beyond the limits of his works, dissociating Machado's biography from the authorial figure. The book presents, in this way, a body of resistance which works as an alternative to the heavy burden of the devices of biographical control to which Machado de Assis was subjected, objectively and subjectively. It is proven that, through desecration, *vera religion* takes place, supplanted by the old desire for the perpetuation of a device. The various forms of life of the writer from Rio are overcome and included in the way of life which makes the fractures imposed by the social environment unfeasible.

Keywords: Machado de Assis. Desecration. Biofiction. Silviano Santiago

Submetido em 29 de dezembro de 2020.

Aprovado em 05 de julho de 2021.

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal de Pelotas, UFPel. Possui pós-graduação – Lato Sensu em Língua portuguesa e Literatura em Contexto Escolar pela Universidade Paulista, UNIP, e Mestrado em Letras (Literatura, cultura e tradução) pela Universidade Federal de Pelotas, UFPel. Email: mileborba@gmail.com

² Graduado em Letras pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUI). Possui mestrado em LETRAS pela Universidade Federal de Santa Catarina (1989) e doutorado em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (2004). Atualmente é professor da Universidade Federal de Pelotas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Cultura Brasileira. Professor Pesquisador.

Introdução

O presente artigo é um recorte da minha dissertação de Mestrado intitulada *A profanação de Machado de Assis nas bioficções brasileiras*. Nessa pesquisa foi analisada a representação do escritor Machado de Assis em textos bioficcionais produzidos na virada dos séculos 20 e 21. Aqui foi escolhida a obra *Machado* (2016), de Silviano Santiago, para demonstrar como o autor aciona a tese da profanação desenvolvida pelo pensador Giorgio Agamben com a finalidade de restituir Machado de Assis ao livre uso dos leitores, devolvendo-lhe e devolvendo-nos o que antes fora sequestrado pela consagração.

“Se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007a, p. 58). Em *Machado* (2016), Silviano Santiago³ traz Machado enquanto corpo de carne e osso, que sofre, que sente e que fica doente. Tal construção narrativa é decorrente do acesso que o narrador tem a um arquivo espectral de Machado de Assis: o *V volume da correspondência de Machado de Assis 1905-1908*. É o fantasma do mestre das letras que volta e acompanho-o desde a livraria em que se encontrava à venda até a sua casa. Já na residência, Santiago sente-se interpelado pela “linguagem da viuvez e da velhice de Machado de Assis” (SANTIAGO, 2016, p. 15), como quem precisa amansar um filhote rebelde e arisco para transformá-lo (SANTIAGO, 2016, p. 15), e, movido pela curiosidade, abre a Caixa de Pandora, que revela os males da vida íntima que, junto as asas da imaginação do escritor Silviano, abre-se como caminho para a desconstrução do espectro canônico, transmitindo-o ressignificado aos leitores de *Machado* (SANTIAGO, 2016).

Mediante uma escrita metatextual tecida por diversos arquivos, história, biografia, crítica, ficção, etc., de caráter autorreflexivo, o escritor Silviano, enquanto personagem, insere-se como reflexo do próprio espectro, e transfigura-se nele, marcando, assim, a singularidade que lhe permite falar com o fantasma, pois, como explica Derrida (1994, p. 28), apenas a singularidade de uma posição de fala, de uma experiência e de um lugar de filiação, conduz a lugares e laços a partir dos quais podemos nos dirigir ao fantasma. Apenas quem sente e suporta uma inadequação a si é capaz de falar ao fantasma e fazê-

³ Silviano Santiago real e personagem mesclam-se na narrativa, a tal ponto que é impossível definir aonde começa um e termina o outro, ou melhor, em que momento o real torna-se personagem.

lo falar. A inadequação a si – a velhice e a solidão do escritor que escreve *Machado* e que “desmorona o corpo” –, é a mesma que sente Machado naquele recorte dos seus derradeiros anos após a morte da esposa Carolina. O escritor Silviano reconhece-se a si mesmo, portanto, na figura do escritor que está recriando e com quem mantém uma filiação. “Transfiguro-me. Sou o outro sendo eu. Sou o tomo V da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908” (SILVIANO, 2016, p. 13). A partir da transfiguração tem-se a primeira ação profanadora pela integração de um outro (Machado) em si (Silviano). Este outro, que era inacessível por ser canônico e do outro século, é incorporado ao uso comum mediante outro corpo humano/narrativo no horizonte do século 21, mas devolve-o de um outro modo, estabelecendo um novo uso, um uso profano, em que

As estradas das respectivas vidas perdem balizas cronológicas para que, em rebeldia à sucessão dos anos e dos séculos, se transformem num único caminho, transitável por ele, o protagonista Machado, e por mim, o personagem Silviano. Seremos companheiros de caminhada [...] (SILVIANO, 2016, p. 51).

Além de romper as balizas da cronologia tradicional da biografia, Silviano demarca outra característica deste subgênero, que podemos chamar de ficção biográfica ou bioficção, pois se na biografia o biógrafo toma distância do biografado para garantir a objetividade do seu trabalho de pesquisa, aqui essa barreira é ultrapassada quando a constituição daquele outro torna-se mútua, enredando-os numa combinação de experiências que os faz companheiros de caminhada pela senda da literatura:

Machado & eu somos duas faces diferentes, impressas numa moeda ainda desprovida de valor simbólico. A escapada do passado em direção ao futuro, ou a viagem do futuro em busca do passado, transfigurará aos dois na cara duma moeda única chamada Literatura. Duas caras, uma só coroa (SILVIANO, p. 57).

Duas caras de uma mesma moeda, chamada literatura, indicam que vida e obra são indissociáveis porque ambas as existências (a de Machado e a de Santiago) estão ligadas intimamente ao seu exercício de escrita. Enquanto Santiago, então, recria o escritor carioca, recria-se também a si; ambos personagens de um só corpo narrativo na justaposição e transposição de contrários, como a reprodução da *Transfiguração*, de Rafael, que abre o romance e serve de metáfora para toda a obra, que reinterpreta uma narrativa passada e a coloca na pintura sobre tela em um presente. Assim como o pintor italiano, o narrador do romance *Machado* acessa as cartas do escritor fluminense para pintá-lo nos gestos da figura humana e, por conseguinte, nos estados da alma “para melhor

revelar isto a que se chama o ser humano, suas alegrias e suas adversidades” (SANTIAGO, 2016, p. 59). Do mesmo modo que a *Transfiguração*, em que há dois planos representados dando a ideia de dois espaços cênicos, ou seja, o espiritual e o terrenal, ou a salvação e doença, o pintor Silviano, ao estruturar sua composição, liga dois universos conjuntos numa mesma tela: Machado, o mímico no palco da vida, e Machado, o simples ser humano. O primeiro refere-se àquele que carrega os atributos do autor, o homem qualificado, e o segundo desvela a vida a sua própria potência, ou seja, aquilo que não pode ser capturado pelos mecanismos de poder: o íntimo, o impessoal e o inapropriável:

Podemos chamar de “intimidade” o uso de si como relação com um inapropriável. Quer se trate da vida corpórea em todos os seus aspectos (inclusive aqueles que vimos como *ethe* elementares: urinar, dormir, defecar, prazer sexual, nudez...), quer se trate da especial presença ausência conosco mesmos que vivemos nos momentos de solidão, aquilo que experienciamos na intimidade é o fato de nos mantermos relacionados com uma zona inapropriável de não conhecimento. Aqui, a familiaridade consigo alcança uma intensidade mais extrema e solícita à medida que não se traduz, de nenhum modo, em algo que podemos dominar (AGAMBEN, 2017, p. 115-116).

O que Machado não pode dominar é seu “pecado original”, a sua doença epiléptica, as “ausências” que o sujeito ilustre e reconhecido socialmente como artista notável tenta esconder da atenção alheia; em contrapartida, é o que o escritor Silviano exorciza mediante o ritual da escrita de ficção biográfica, que traz à mostra a ausência do que foi e a marca da memória real e ficcionalizada pela

Encarnação da arte como metáfora da vida, encarnação do artista como metáfora do ser humano. Machado de Assis, como protagonista a atuar no palco desta narrativa, não vive mais com amor, fúria ou desdém as incertezas e as asperezas do dia a dia. Pelo esmero com que arma os gestos básicos de sobrevivência do corpo e do espírito que os desenha, como mímico no espaço da página em branco, aplica-se como aluno disciplinado ao ritual da vida diária pelo esforço gratuito, ritmado e belo das mãos que escrevem (SANTIAGO, 2016, p. 225).

Portanto, este estudo procura analisar como Silviano Santiago afasta Machado de Assis de seu funcionamento excepcional como escritor canônico. Retirado de um campo improfanável, por meio do estudo dos dispositivos sociais de controle social, Machado aparece, em sua face humanizada, como indivíduo que ocupa os espaços como um ser comum, como um genérico, em que a validade do indivíduo não decorre de sua excepcionalidade ou de uma qualidade especial. Assim é que, na “praça pública dos acontecimentos, o modo-de-viver às claras é o camarim iluminado onde Machado de

Assis ensaia a arte do mímico. Veste-se todo de branco, empoeira o rosto e as mãos de pó de arroz, ganha coragem para sair do camarim [...] (SANTIAGO, 2016, p. 66).

1. A profanação do mímico no palco da vida

O processo de compreensão e de produção de uma figura de Machado de Assis como ser comum, começa pela descrição de um “camarim” privado, sua casa, onde

Subtraído do mímico, que age como um padre *défroqué*, subtraído do escritor que vacila diante da folha de papel em branco, Machado de Assis existe como simples ser humano, cidadão carioca da gema, morador do chalé de número 18 da rua Cosme Velho, chalé que aluga dos seus velhos padrinhos, os condes de São Mamede, cujo imponente solar fica na mesma rua, um pouco acima, no número 22. Em casa, o carioca vive viúvo e sozinho, acompanhado por duas criadas. A ação do drama que vive se concentra e se esgota entre quatro paredes, na intimidade do lar. No quarto de dormir, deita-se na modesta cama de casal. Só um dos abajures que guarnecem as duas mesinhas de cabeceira está aceso. As janelas fechadas acentuam a penumbra interior. Ele quer se compreender e se entender em diálogo consigo mesmo. Isola-se de todos e do mundo e pede para ser considerado como um organismo único, distinguível dos demais. Ele é único – e cada um de nós também o é – se abstraído o conjunto a que pertence (SANTIAGO, 2016, p. 70-71).

O excerto supracitado, embora extenso, resulta de suma importância para o que se quer demonstrar: o processo de dessubjetivação operado por Silviano, que leva o escritor de *Dom Casmurro* do individual em direção ao impessoal, o que, para Agamben (2007a), é ir em direção a Genius⁴, o “deus a que todo homem é confiado sob tutela na hora do nascimento” (p. 13). Ainda conforme o autor, todavia, esse deus, muito íntimo e pessoal, é também o que há de mais impessoal em nós – a personalização do que, em nós, nos supera e excede. Sendo demarcado Genius como íntimo, impessoal, e sendo as vontades e o Eu o seu oposto (público, pessoal), pode-se afirmar que o escritor de *Machado* sabe que “Devemos, pois olhar para o sujeito como para um campo de tensões, cujos pólos antitéticos são Genius e Eu” (AGAMBEN, 2007a, p. 15).

Silviano confronta Machado na “sua penumbra interior”, ou seja, com o impessoal, o obscuro, o pré-individual da vida que todos possuímos e sua vida enquanto não lhe pertence, quando “ele quer se compreender e se entender em diálogo consigo

⁴ Agamben recorre à figura mitológica do deus romano Genius para ajudar na fundamentação do estudo dos processos de subjetivação e dessubjetivação, que sustenta a tese que percorre toda a obra *Profanações* (2007a), quando afirma: “Devemos, pois, olhar para o sujeito como para um campo de tensões, cujos pólos antitéticos são Genius e Eu” (AGAMBEN, 2007a, p. 15). Assim, apoiado na imagem alegórica desse deus genial, o autor demonstra como o indivíduo pode ser caracterizado pela subjetivação dos dispositivos de captura da biolítica e pela dessubjetivação do encontro com Genius. Nas palavras de Agamben (2007a, p. 14), temos que “O homem é, pois, um único ser com duas fases”.

mesmo” – eu e Genius – e pode ser, graças à profanação aplicada, “abstraído o conjunto a que pertence” (de autores canônicos, consagrados mestres das letras, etc.); nesse encontro com Genius torna-se único ao igual que cada um de nós é! Há uma ação mais profanadora do que igualar o patrono das letras a cada um de nós? Acontece que

Todo o impessoal em nós é genial; genial é, sobretudo, a força que move o sangue em nossas veias ou nos faz cair em sono profundo, a desconhecida potência que, em nosso corpo, regula e distribui tão suavemente a tibieza e dissolve ou contrai as fibras dos nossos músculos. É Genius que, obscuramente, apresentamos na intimidade de nossa vida fisiológica, lá onde o mais próprio é o mais estranho e impessoal, o mais próximo é o mais remoto e indomável. Se não nos abandonássemos a Genius, se fôssemos apenas Eu e consciência, nunca poderíamos nem sequer urinar. Viver com Genius significa, nessa perspectiva, viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado a uma zona de não-conhecimento (AGAMBEN, 2007a, p. 17).

Conforme Agamben (2007b, p. 29-30), no entanto, na transição do sagrado ao profano não há uma separação total; isto pelo rastro que se carrega. Daí a última cena, retirada de *Machado*, ser construída de modo a realçar a compreensão da interioridade do escritor, que não consegue uma separação total do autor de obras e criador da Academia Brasileira de Letras. Do mesmo modo, do lugar que ocupa na sociedade carioca, capital federal da República Velha, sua representação social, Silviano-narrador monta a cena incitando uma conversão, pinta o personagem histórico e célebre na sua existência simples e provoca a subtração daquilo que o qualifica na cena pública de que faz parte. Esta não é uma separação dicotômica porque o campo representado

[...] é atravessado por duas forças conjugadas, porém opostas; uma que vai do individual na direção do impessoal, e outra que vai do impessoal para o individual. As duas forças convivem, entrecruzam-se, separam-se, mas não podem nem se emancipar integralmente uma da outra nem se identificar perfeitamente (AGAMBEN, 2007a, p. 18).

O processo inverso, do impessoal para o pessoal, é representado pelo mímico no palco da vida, em que a metáfora aplicada por Santiago transfigura a vida pública em palco e o sujeito Machado em mímico. Eis aí a impossível separação, pois, embora o escritor carioca apresenta-se como sujeito assujeitado, ele continua a atuar, é o artista enquanto mímico, é o estado de exceção daquele que simula ser alguém para se esconder detrás do figurino de pincenê de cordão, de barba e bigode bem aparados, de chapéu entre os dedos, de sussurros para não tartamudear. Ali esconde-se a figura “morena e frágil” (SANTIAGO, 2016, p. 19), que sente vergonha quando descoberto impessoal pelo seu espectador, porque é nesses instantes que a esfera pública colapsa na humana. O colapso

aconteceu, “a crise nervosa, a convulsão chega sem se anunciar. Põe abaixo os andaimes erguidos com vistas à construção infundável da subjetividade fraterna e poderosa pelo mestre dos mestres” (SANTIAGO, 2016, p. 19). Na Rua Gonçalves Dias, em pleno palco iluminado, o mímico perde sua composição. “Chocado, Laet escancara os olhos e não acredita na cena que flagra em plena rua do centro da capital federal e à luz do sol” (SANTIAGO, 2016, p. 23). O corpo do viúvo do Cosme Velho opõe-se à beleza das suas obras, gesticula, gagueja, espuma saliva, dedos crispados (SANTIAGO, p. 19; 20), que, certamente, machucaram ao amigo que vê que a “situação exige jogo rápido e clandestino” (SANTIAGO, 2016, p. 24). Laet, então, leva-o até a farmácia mais próxima, onde o velho enfermo consegue se restabelecer:

Quando Machado de Assis transpõe de volta a portinhola que une os balcões em L [da farmácia], seu rosto senhorial conserta medidas aos poucos fregueses da farmácia. Distenso, o enfermo retoma posse do corpo pequeno-burguês [...] reassume a personalidade mundana [...] como se a irrupção do convívio social cotidiano, camuflado pela cortina negra da farmácia de Orlando Rangel, não tivesse acontecido (SANTIAGO, 2016, p. 25).

A cena apresentada pela profanação do corpo de Machado causa incômodo, impacto, nojo, dúvidas, curiosidade e até repulsa; mas por quê? A resposta é fácil: porque inclui aquilo que é excluído da vida qualificada, aquilo que não se pode apreender pelas biografias canônicas; é a vida natural mais próxima da animal (zoé), é a doença que pertence a vários e pode pertencer a nós, que é a pluralidade do eu, do corpo abjeto àquilo que afeta a ordem simbólica que o captura e confronta às fragilidades do ser humano e sua fronteira com a animalidade, aquilo que não podemos controlar. Viúvo, doente e velho são adjetivos usados pelo nosso narrador que humanizam o corpo do autor canônico e, por identificação, humanizam também a Silviano, que se identifica explicitamente com a personagem que está a desenhar. Além do apontado, pode-se elucidar que a representação do corpo epilético do mestre das letras não só profanava a própria categoria que este carrega, senão também o próprio espaço público em que se encontra, pois ele ocupa um lugar de um corpo atribuído numa sociedade que se quer desenvolvida e afrancesada. Ele deve, portanto, ser capaz de dominar seu corpo conforme o determinado espaço social em que se encontra, espaço produtivo do qual é, também, responsável. Tudo isto pede clandestinidade sobre o corpo rebelde, camuflada pela cortina negra da farmácia para não incomodar, com a esquisitice da sua doença e a normalidade dos costumes, “em que a epilepsia representa doença moral, insanidade e até propensão ao crime” (YACUBIAN, 2010, p. 43).

A mímica é a camuflagem do Bruxo africano,⁵ quando se finge de pessoa pequeno-burguesa, é o entre-lugar da resistência do mulato, e é também para ele um gesto profanador, atenuado pela surdina de estilo, contra os dispositivos do biopoder Imperial. Segundo Lacan (apud BHABHA, 1998, p. 129.), “O efeito da mímica é a camuflagem... Não se trata de harmonizar com o fundo, mas contra um fundo mosqueado ser também mosqueado – exatamente como a técnica da camuflagem praticada na guerra dos homens”; em suma, é a arte do fingimento. Enquanto pensa-se que Machado está realmente agindo conforme os ditames, ela, a mímica, na verdade está atuando, aplicando a paródia que é, como explica Bhabha (1998, p. 133), “a ironia extrema da representação parcial”; “[...] é o corpo político que se recusa a ser representativo, em uma narrativa que se recusa a ser representacional”. O mímico, portanto, torna-se paródico em relação ao que representa. A esta visão pode-se acrescentar a de Maria Lúcia Aragão (1980, p. 19), quando assevera que o parodiador é, por natureza, um inconformista, que, paradoxalmente, recusa e assume a própria cultura: “O sentido construtivo de sua obra emerge da destruição dos modelos que então recria”. “Nada do que se vê no palco é o que se vê. Nada do que se vê no palco é só o que se vê” (SANTIAGO, 2016, p. 68).

A paródia do mímico Machado está representada na própria corporeidade da excentricidade do corpo de carne e osso do nosso escritor canônico, que Santiago (2016) chama de “Bruxo africano”, para representar a sua pele de tez escura que contrasta com o uniforme que lhe é imposto pelo colonizador. Essa presença parcial expõe a ambiguidade do discurso colonial, desestabilizando a sua autoridade. Do mesmo modo, Bhabha (1998) corrobora suas considerações sobre o homem mímico com uma ideia de que

A ambivalência da autoridade colonial repetidamente passa de mímica – uma diferença que é quase nada, mas não exatamente – a *ameaça* – uma diferença que é quase total, mas não exatamente. E nessa outra cena do poder colonial, onde a história se torna farsa e a presença se torna “uma parte”, podem ser vistas as figuras gêmeas do narcisismo e da paranóia que se repetem furiosamente, incontrolavelmente (p. 138).

Pode-se afirmar, então, que a profanação operada pelo escritor de *Machado* é dupla, pois ele não só desmonumentaliza o escritor canônico mediante a humanização,

⁵ Bruxo africano é um dos adjetivos que Silviano Santiago utiliza para se referir a Machado de Assis em seu romance *Machado* (2016). Para alguns poderá parecer um termo forçado ou um clichê; para nós, carrega a beleza do confronto contra o apagamento das origens que encena a própria profanação.

mas ainda por intermédio a escrita, que é também mimese e mímica de uma representação, e “marginaliza [também] a monumentalidade da história, que muito simplesmente arremeda seu poder de ser modelo, poder esse que supostamente a tornaria imitável” (BHABHA, 1998, p. 132). A repetição da história aplicada por Santiago (2016) dá-se pelo que Hutcheon (1991, p. 22) denomina “metaficção historiográfica”, que é a incorporação de três domínios:

[literatura, história e teoria], ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.

Daí a articulação dos frequentes acessos epiléticos do velho mestre no romance-ensaio *Machado*, com o “bota-abaixo” de Pereira Passos no Rio de Janeiro, que se torna metáfora e traz em si um excesso de significação que se traduz pela noção de quebra dos valores estabelecidos:

Quebra na organização imobiliária corrupta na capital da República.
 Quebra da simetria reflexiva dominante no pensamento e na ação republicana.
 Quebra da solidariedade como valor superior do progresso cientificista, evolucionista, religioso e/ou iluminista.
 Quebra da ordem cronológica na organização do material histórico legado aos pósteros.
 Quebra dos gêneros literários na elaboração de uma obra artística.
 Quebra dos personagens fictícios pela sua repetição em diferença, como é o caso de Aires ou de Flora... (SANTIAGO, 2016, p. 231).

As convulsões do “bruxo do Cosme Velho” constituem o entrelugar do discurso latino-americano que se dá pela quebra entre o modelo e sua cópia, na digestão que o escritor faz de suas leituras em transgredir a prisão que o fazia refém do discurso dos colonizadores. Santiago as representa sobre as imbricações que tratam da intimidade artística do mestre das letras, isto é, “a costura enigmática entre a obra e o autor” (FOUCAULT, 2001, p. 296), gesto profanador que a obra de Silviano Santiago procura recriar nos vestígios fantasmagóricos. Silviano Santiago, assim, recria, articula e transfigura para caracterizar o retorno de Machado de Assis (sobre isso trataremos mais adiante). Voltemos novamente à doença que despe o mímico no palco iluminado em que o narrador-Silviano, mediante a exposição de uma fotografia, mostra “o trágico episódio no cais Pharoux, de que é protagonista involuntário Machado de Assis” (SANTIAGO, 2016, p. 333). Tal tópico, como relembra Perrone-Moisés (2016, p. 155), é “pertencente à espectralidade: ela torna visível o que já é passado, o que já morreu”. Vejamos o arquivo de rememoração que mostra a instância da mímica interrompida:

Figura 1 – Cais Pharoux, setembro de 1907. Fotografia de Machado de Assis por Augusto Malta



Fonte: SANTIAGO (2016).

Nós, leitores da imagem visual anterior, podemos, informados do contexto e do seu protagonista, saber não mais do que alguns recortes de jornal e o que o enquadramento da fotografia revela: Machado passa mal enquanto aguarda a chegada de Paul Doumer⁶ no cais Pharoux; forma-se um semicírculo de homens à volta; um deles, em pé, o abana com um leque; outro, sentado, segura-lhe a cabeça. Pode-se acrescentar à fotografia, ainda, o relato do periódico *Correio da Manhã*, que publicava a notícia em 2 de setembro de 1907:

Figura 2 – Imagem do periódico *Correio da Manhã*, 2 de setembro de 1907

— O sr. Machado de Assis, que também aguardava a chegada do sr. Paul Doumer, no cais Pharoux, foi acometido de uma syncope, sendo prontamente socorrido por varios academicos de medicina e varias outras pessoas, que o transportaram para sua residencia no automovel do general Souza Aguiar.

Fonte: SANTIAGO (2016).

Para além da superfície plana da fotografia, porém, está o olhar revisor do narrador Santiago, que cria planos secundários, ou melhor, primários, aos já fixados pela câmera, produzindo o lado ético e libertador dessa imagem, ou seja, a profanação, que, como já mencionado, opera pela duplicidade da equação aplicada: profana o autor canônico e

⁶ Ex-governador-geral da Indochina Francesa e, no atual ano da ação narrativa, presidente da Câmara de Deputados.

profana a história oficial, isso porque “Ao se ler a atuação em cena do protagonista, relê-se a história da cidade” (SANTIAGO, 2016, p. 78).

Santiago (2016) faz uma fotografia da fotografia, mas aplica o domínio da lógica técnica e política do enquadramento com a sensibilidade do *zoom* de quem escova a história a contrapelo. Informa-nos, por via de outro enquadramento, que Machado já aceitara a faixa simbólica de estadista da República (p. 332). Apesar dos pesares, então, como bom homem do estado, não “[...] declinava os sucessivos convites para os banquetes comemorativos, apesar das dificuldades gástricas por que passa, mesmo sendo traiçoeiramente ameaçado por vertigens e ausências” (SANTIAGO, 2016, p. 332).

O Bruxo africano é obrigado a sentir na pele a violência política da República brasileira, pois, a despeito de todas as camadas de pó branco que encobrem o rosto do mímico, o ser humano ainda está por baixo, que é a sua forma-de-vida, que não pode ser separada pela vida qualificada.

O nosso narrador, que é também um investigador-detetive, revela que o “culpado” do episódio, em que o mímico é protagonista involuntário, é “causado pelo Barão de Rio Branco associado ao jornalista Tobias Monteiro, redator do *Jornal do Comércio*”, pois, por sugestão do primeiro, o segundo convida o presidente da Academia Brasileira de Letras a receber o político francês (SANTIAGO, 2016, p. 333). Esse *zoom* a contrapelo, no entanto, não para por aí: o narrador de *Machado* age como um detetive que se move entre a história aparente do fato e o crime, que só aparece nos interstícios da aparência. Mediante os restos de uma história oculta, pergunta-se: O que motivou o convite ao presidente da Academia e funcionário público distinguido? Em seguida responde-se: deve-se ao “plano ardiloso” que trata sobre “quem receberá as contas das despesas de Paul Doumer e sua comitiva e se responsabilizará pelas despesas [...]” (SANTIAGO 2016, p. 333). Cabe, agora, a pergunta: Como o nosso detetive descobriu este plano? A resposta dá-se na sequência: graças a documentos arquivados na ABL que “provam que a conta foi recebida por Machado de Assis e paga pelo Ministério de Viação e Obras Públicas [...]” (SANTIAGO 2016, p. 333). Saberia Machado do interesse detrás do convite? Evidente, se se pode colocar mais uma pitada de ficção: Machado, melhor que ninguém, sabia sobre os interesses que estão por trás de cada gesto público; não é Rubião de *Quincas Borba*, é Machado, o mímico. “Estultices e contradições dos brasileiros – teria matutado Machado a esperar a chegada da Sua Excelência no cais Pharoux” (SANTIAGO 2016, p. 334). Todos queriam conhecer o autor de *Livro dos meus filhos*,

em que é dominante o tema de amor à pátria (SANTIAGO 2016, p. 337); estultice buscarem o reconhecimento da pátria pelo olhar estrangeiro.

O que teria dito o mímico Machado na chegada do estadista Doumer? Quais palavras ironicamente fraternas teria usado para a acalorada recepção? Acontece que o destino move as peças conforme lhe parece melhor e mais divertido: “o navio em que viaja o político francês, o Cordillère, deveria ter sido fundeado na barra da Guanabara às oito da manhã e seus passageiros no cais Pharoux às dez horas” (SANTIAGO 2016, p. 334); mas o “desembarque dos passageiros em terra firme só ocorrera às três horas e cinquenta e cinco minutos da tarde, Machado de Assis já estava em casa” (SANTIAGO 2016, p. 336-337); ironia do destino da crise comicial que interrompe a representação da mímica pelo desvio do esperado e ruptura do sistema. Mais um desses desencontros do mímico com as orientações nacionalistas suscetíveis à imitação de costumes estrangeiros, principalmente o gosto e refinamento franceses.

A fotografia de Machado representa uma usurpação daquilo que ele quer esconder – “o pecado original” – que serve para o consumo utilitarista, pois, como explica Susan Sontag (2004, p. 25), “[...] transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos”. Nesses casos, a câmera, explica a autora, atua como a sublimação da arma e, portanto, fotografar alguém significa “um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada”. Silviano Santiago, contra o dispositivo de consumo, aplica a observação: vê que Machado fotografado representa só um fragmento da experiência humana; então, mediante um resgate de memórias históricas públicas e privadas, cria conexões narrativas que interagem com a fotografia, e, mais especificamente, revelam aquilo que a linguagem da imagem cala. A digressão exegética do visual, aplicada pelo narrador de *Machado*, transfere a imagem cristalizada de Machado para um uso profanado, interpondo-se entre a fotografia e seus espectadores. Ele rompe, assim, com a ideia de que a fotografia oferece acesso direto ao referente de sua imagem, revelando os motivos, os interesses, os culpados e até o próprio jogo do destino, que levou o velho escritor a passar pelo trágico episódio no cais Pharoux, inserindo a força de Machado, que luta como um mímico contra os dispositivos que o querem capturar.

Se, então, o corpo público é uma matéria simbólica, uma construção social e cultural, eis o Machado estadista, eis o Machado autor, eis o Machado patrono das letras, etc. O narrador Santiago, mediante a narração de ações íntimas da esfera doméstica e

descrições orgânicas do corpo do autor canônico, que pairam entre o trágico e o cômico, apaga o *status quo*, passa a ser qualquer um, e, por um fato único, real, humano, não é mais um sujeito histórico, é um sujeito de ações biológicas que não são dignas de ser contadas, como quando a empregada Jovita Maria dá leite morno a Machado antes de pegar no sono, como se dado por mamadeira (SANTIAGO, 2016, p. 71), ou quando

[...] a má digestão o atraiçoa, obrigando-o a caminhadas aflitas até o lavatório da casa, onde estão dependuradas as toalhas que foram bordadas com devoção por Carolina. Com uma delas, a menos encardida pelo uso, enxuga as partes íntimas do corpo ensaboadas e lavadas no bidê (SANTIAGO, 2016, p. 71).

A situação dada pelas cenas anteriores é trágica pela representação da degradação do corpo, que é prenúncio da morte, e pela presença da solidão da viuvez, quando se entrega aos cuidados da empregada porque não tinha mais os cuidados da dedicada companheira Carolina, e pela simbologia das toalhas encardidas bordadas pela esposa falecida. Ver, então, Machado reduzido à imagem de um bebê vulnerável que precisa que lhe deem o leite na boca, ou com diarreia, que lava as partes íntimas e as seca com a toalha menos encardida, produz um efeito cômico porque se opõe ao ideal de patrono das letras. Isso porque só vemos o patrono e jamais seu estado corporal; então, quando o narrador Santiago descreve as ações mundanas e o estado corporal do Bruxo africano, o está aproximando de todos nós; somos nós enquanto desprovidos de eus-categóricos.

É a atividade política do narrador que aciona a profanação do sagrado/canônico instaurado pelos processos de subjetivação das normatizações sobre o corpo útil para a sociedade, substituindo-o pelo corpo “depauperado e frágil” (SANTIAGO, 2016, p. 71), que anuncia o “seu lento desaparecimento” (SANTIAGO, 2016, p. 71) junto com a modernização que, se por um lado trouxe ao centro do Rio de Janeiro “o gás e a água canalizados, a luz elétrica, o fonógrafo, o cinematógrafo e os grandes magazines que servem a nova burguesia nacional” (SANTIAGO, 2016, p. 80), também trouxe ao centro da cidade o desaparecimento, não lento, de “quarenta e uma casas, em sua maior parte sólidos prédios de dois andares e de fachada estreita”, que “desalojam, segundo alguns, três mil e novecentas pessoas, e segundo outros, treze mil moradores”. Se, para Machado, o “pecado original” é a epilepsia, para outros é a pobreza; assim, Santiago iguala o Machado canônico aos corpos pobres por carregarem o estigma da marginalização.

O narrador de *Machado*, de modo igual àquele que busca representar, age como um mímico, pois repete os vestígios do passado e os recria pela ficção. Há uma repetição com diferença no próprio âmago da semelhança: o corpo “depauperado e frágil” do

pequeno-burguês Machado de Assis é, também, por analogia, o corpo dos pobres que, com o avanço da modernidade, sentem o desterro dos banidos da sua própria cidade/moradias. Diria Machado: “Mudaram-me a cidade, ou mudaram-me para outra. Já não desapareço na cidade que nasci e envelheci, e sim de outra parte do mundo para onde me desterraram” (SANTIAGO, 2016, p. 77); e, ainda em forma de “despedida” com tom irônico, diria: “Justo é que os filhos da cidade vão desaparecendo, quando ela vai remoçando” (SANTIAGO, 2016, p. 78). “Repito-me: no palco o mímico performa ações incompletas. Na plateia, o espectador completa-as. É o único modo de compreendê-las e de lhes emprestar significado” (SANTIAGO, 2016, p. 245). Nós completamos as ações do narrador Santiago pela profanação da história e do corpo de Machado. Verifica-se como aquele iguala o corpo do autor canônico aos corpos das pessoas que não possuem um *status quo*, ambos, os corpos, sofrem a marginalização da modernização e o estigma de carregar adjetivo de criminoso, um por epilético e outros por pobres, pois na época de Machado, como explica Yacubian (2010), o epilético era comparado ao criminoso pela agressividade explosiva:

Indivíduos cujos traços de personalidade poderiam ser resumidos nesta afirmação do final do século XIX: “Estes pobres epiléticos que se encontram em todos os asilos, tendo no bolso o livro de missa, no lábio o santo nome de Deus, e um mundo de perversidade no coração...” (p. 19).

Tanto a epilepsia quanto a pobreza eram uma mancha que precisava ser removida do progresso prometido pela modernidade. Os pobres, como os epiléticos, entre outros estigmatizados, são, como analisa Bauman (1999, p. 56), os “outros” da ordem, ou seja, os “inadaptáveis”, “incontroláveis”, “incongruentes” e “ambivalentes”; “culturalmente não manipulável” e “resistente a todo tratamento”. Todas estas características pertencem ao “outro” e Machado as conhece na pele escura do corpo enfermo, que resiste a todo tratamento contra o “pecado original”; “Nenhum tratamento, nenhuma droga, - seja alopática [...] seja a homeopática [...] leva o epilético a alcançar a graça [...]” (SANTIAGO 2016, p. 73). Uma pessoa com epilepsia na época machadiana não só representava um atentado contra a ordem da modernidade, mas, também, pela visão religiosa, quem sofria de tais acessos era um endemoniado, como é registrado no relato bíblico do Novo Testamento, no livro de Mateus, capítulo 17,⁷ o mesmo que Rafael Sanzio pintou. Então, sob esta proposição, fortemente impregnada de uma perspectiva religiosa católica,

⁷ Cf. Bíblia *on-line*: Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/mt/17>.

Benedict-Augustin Morel, psiquiatra franco-austríaco, em 1857, na sua obra *Traité des Dégénérescences Physiques, Intellectuelles et Morales de L'espèce Humaine*, define que “O homem teria sido criado, perfeito, por Deus; a origem da imperfeição humana, do sofrimento e da existência do mal seria decorrente do *pecado original*” (YACUBIAN, 2010, p. 10, grifo do autor). Nesta instância, a pintura de Rafael torna-se novamente elucidativa:

Figura 3 – *Transfiguração*, Rafael



Fonte: SANTIAGO (2016).

Se observada a imagem da pintura supra, percebem-se claramente dois planos: um superior, do sagrado, representado pelo Cristo transfigurado, pela escolha das cores claras; e um plano inferior, o terrenal, o profano, representado pelas cores escuras, pelo caos e pela doença do menino epiléptico, entendida naquela época como demoníaco. Assim, a imagem escolhida para a abertura do livro, presentificada pela narrativa de *Machado*, mostra não somente o preconceito com que era tratada a doença que acometia Machado de Assis, senão também sobre a possibilidade da coexistência paradoxal de opostos num mesmo plano, que fere o princípio da não contradição e que pensa os contrários como excludentes. O sagrado, porém, só se manifesta ante a um evento profano, e vice-versa, como o mímico que simula a representação de um corpo símbolo enquanto esconde o que é profano, ou, ainda, quando Silviano (2016) representa o profano do corpo canônico de Machado. Sobre esta possibilidade de coexistência paradoxal de opostos, Machado concorda pela intimidade que sente ao ver a pintura de Rafael quando reflete sobre

[...] a dimensão especulativa que a tela – na justaposição hierárquica de duas metades aparentemente incongruentes, a transfiguração e Cristo na parte superior e a cura de um pobre rapaz epilético na parte inferior – desperta em quem a considera com olhos particulares, atrevidos e generosos (SANTIAGO, 2016, p. 386-387).

Olhos particulares, atrevidos e generosos, são também os de Santiago (2016), que profana as ações incompletas da vida qualificada e as representa para seu espectador, pois só com essa particularidade pode transformar Machado em personagem e conhecer sua intimidade privada e psíquica como ninguém. É o outro sendo ele mesmo; vive a intimidade de um ser estranho pelo outramento; “*Madame Bovary, c’est moi, d’après moi*”, ou, de maneira mais assertiva, Machado de Assis *c’est moi, d’après moi*. Se a vida pública é uma grande peça teatral, ele adiciona a ela uma minipeça da vida íntima. E não seria essa uma peça mais realista que pantomima a vida estadista? Afinal, ali “Machado perde o antigo e questionado recato de cavaleiro do Império [...] se decompõe e se desfigura no palco íntimo da vida [...]” (SANTIAGO, 2016, p. 117-118), “[...] perde momentaneamente a condição de escravo do alheio” (SANTIAGO, 2016, p. 118), quando “O rosto do mímico resplande limpo, mulato e nu, como quando ele era ainda criança no morro do Livramento” (SANTIAGO, 2016, p. 118). Silviano ressignifica Machado sem moldá-lo; aciona, assim, a *vera religio* e a *vera-forma-de-vida* que a

[...] vida insegregável da sua forma, e em qualquer lugar em que se mostre a intimidade dessa vida inseparável, na materialidade dos processos corpóreos e dos modos de vida habituais não menos do que na teoria, ali e somente ali há pensamento. E é esse pensamento, essa forma-de-vida que, abandonando a vida nua ao “homem” e ao “cidadão”, que a vestem provisoriamente e a representam com os seus “direitos”, deve tornar-se o conceito guia e o centro unitário da política que vem (AGAMBEN, 2015 p. 20-21).

A outra forma-de-vida insegregável, que nos expõe o narrador-ensaísta de Machado, é aquela que se apresenta na materialidade das suas obras, a que trata da intimidade gestadora do Bruxo africano. Aproveite-se aqui para afirmar que gestar-a-dor era o cunho criativo do mestre, era a maneira de não sentir a dor que deveras sentia, uma vez que, por meio da escrita,

[...] extrai a valentia de dentro da infância de quem é desclassificado socialmente. De dentro da experiência de descendente de africano numa sociedade europeizada. De dentro do beco sem saída do enfermo que se transformará, caso se revele publicamente a doença maldita, num marginal. A subjetividade oprimida do pobre, do negro e do epilético tem fala secreta [...] Machado de Assis [...] é o mímico no palco da vida e no palco da escrita. Ele se cura simbolicamente da doença que é rebelde aos remédios (SANTIAGO, 2016, p. 311, 313).

2. A costura enigmática entre a vida e a obra: paródia

Figura 4 – Félix Nadar, Pierrot avec um appareil photographique, 1854.



Fonte: SANTIAGO (2016).

A imagem da Figura 4 é trazida por Silvano Santiago (2016). Sem “aparente” análise, ela surge, para contextualizá-la, no capítulo “23 de fevereiro de 1906, dez horas da manhã”, data e hora em que Mário de Alencar tem consulta marcada, pelo seu pai espiritual Machado, com o doutor Miguel Couto, que vai receitar placebos para os sintomas epiléticos do filho espiritual (SANTIAGO, 2016, p. 150-151). O médico percebe que seu paciente sofre as crises desde 1905 e as descreve “com correção e precisão de detalhes, não há dúvidas”. Pensa o doutor Miguel Couto: “[...] O diagnóstico não está errado. *Imitação*” (SANTIAGO, 2016, p. 138, 149, grifo do autor). Mário imita o pai espiritual, e, não por acaso, descobre-se epilético após a eleição que o coloca dentro da Academia Brasileira de Letras.

À diferença do filho espiritual, o escritor do Cosme Velho não imita por admiração, rancor, ciúme, ou pela necessidade de um pai espiritual, mas por ofício de mímico no palco da vida, que, despido no seu camarim, torna-se, novamente por ofício, o mímico no palco da folha em branco. Nela age duplamente como o mímico Pierrot, que desempenha, ao mesmo tempo, papel de fotógrafo e fotografado, quando, na folha em branco, simula seu próprio registro, na ausência e no gesto da representação da realidade disfarçada, que gesticula na escrita paródica; tudo como parte integrante da *mise-en-scène* da obra literária, em que Machado, do mesmo modo que Pierrot, fica encoberto pela máscara de pó branco que encobre o ser humano, fazendo-o emergir à superfície da

imagem por meio de um entrelaçamento entre o simbólico, o real e o imaginário. Para Agamben (2007a), a paródia

[...] não só não coincide com a ficção como constitui o seu oposto simétrico. De fato, a paródia não põe em dúvida, como faz a ficção, a realidade do seu objeto – este, aliás, é tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo a distância (p. 41).

Ao distanciar pela simetria a paródia da ficção, o autor italiano está ressaltando que a paródia, à diferença da ficção, é incisiva quanto à crítica que exerce: não só levanta dúvidas sobre a realidade; ela a torna insuportável. Em outro estudo,⁸ o autor italiano acrescenta que “a perfeita compreensão de um fenômeno é a sua paródia” (2014, p. 16). “A paródia tece relações especiais com a ficção, que constitui desde sempre a contrassenha da literatura” (AGAMBEN, 2007a, p. 40). É essa contrassenha que o narrador-ensaísta de *Machado* nos concede quando interpreta uma imagem fotografada e simulada pelo velho mímico na escrita romanesca do *Memorial de Aires*. Santiago demonstra como o mímico selecionou um caso da vida real que atçou sua imaginação. Esse caso refere-se ao senhor Antônio Clemente Pinto, conhecido como segundo barão de São Clemente, Nova Friburgo, pelo decreto assinado por D. Pedro II:

Merece-o, diz o decreto, não só por ser ele proprietário das fazendas de café [...] como também por ter sido abençoado pelas mãos de Deus, tornando-se o primeiro plantador de café no estado fluminense que, antes da proclamação da Lei Áurea, libera seus escravos num ato de grande coragem e bravura (SANTIAGO, 2016, p. 198).

No *Memorial de Aires* o segundo barão de São Clemente, pela repetição da diferença da mímica, passa a se chamar Santa-Pia. Machado de Assis é preciso nas fotografias “das movimentações políticas e financeiras do grupo social a que pertence, [...] acompanha de perto a antiga manobra esperta e safada do segundo barão de São Clemente” (SANTIAGO, 2016, p. 198); assim, aciona o *zoom* da sua câmera para estampar a imagem de Antônio Clemente Pinto pela sua inverossimilhança, vale dizer, pela ruptura do nexos “natural”, que é, para Agamben (2007a, p. 35), o que marca a ação da paródia. O segundo barão na representação de Santa-Pia, então, deixa de ser um modelo para todos para ser, na análise de Santiago (2016, p. 198), “[...] um empreendedor

⁸ Em seu estudo *Altíssima pobreza: regras monásticas e formas de vida* (2014), introduz sua análise da forma-de-vida por meio dessa referência; até então referimo-nos à paródia pelas suas concepções elucidadas em *Profanações* (2007a).

individualista e esperto, que prefere antes preservar o que já é seu a obedecer às ordens abolicionistas do imperador Pedro II”. Não por acaso, Silviano-narrador tinha apontado, páginas antes, as seguintes palavras de Aires:

Na história do mundo ocidental e na vida de quem é vivo há simetrias inesperadas e definitivas – escreve no seu memorial o conselheiro Aires [...] e acrescenta: “a verdade pode ser inverossímil e muitas vezes o é” (SANTIAGO, p. 57).

O nosso narrador-ensaísta, que é também leitor das correspondências *Machado de Assis 1905-1908*, observa que entre a vida do autor e suas obras há mais simetrias inesperadas. Essas simetrias descobertas graças a textos da vida real, revelam o gesto do autor no texto de ficção, que nos lembra o diagnóstico de Foucault que, segundo Agamben (2007a), não para de repetir que “a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura” (AGAMBEN, 2007a, p. 51). O que, todavia, significaria que Machado ocupa um lugar de morto e deixa suas marcas de singularidade em um espaço vazio? A morte acontece porque o homem Machado autor, assim conferido pelos dispositivos da biopolítica, “assume o papel de mímico que, no palco da escrita, se veste e se pinta de branco para se tornar visivelmente invisível aos olhos comuns dos mortais” (SANTIAGO, 2016 p. 234). Esse gesto efetivamente invisível não pertence ao autor Machado ou ao funcionário público, e sim ao indivíduo Machado como simples humano. A criação literária de Machado, explica nosso narrador Santiago, libera ao público o material reprimido socialmente (SANTIAGO, 2016, p. 237).

Como, no entanto, explica Agamben (2007a, p. 46), assim como é ilegítima a tentativa de construir a personalidade de um autor pela sua obra, é igualmente ilegítimo tornar o gesto a chave de leitura. Como descobrir, então, a vida humana que se distorce como uma careta na obra literária? Descobre-se pela paródia da vida pública e da vida íntima, do pessoal e do impessoal, do sagrado e do profano, da costura enigmática entre a vida e a obra. O gesto da paródia, explica Agamben (2007a, p. 41), pela sua vocação metafísica, “pressupõe uma tensão dual no ser [...] uma reduplicação do ser, à ontologia, uma para-ontologia”; é nessa reduplicação que Machado esconde-se dos outros e comunica-se em solilóquio, em simples e humana conversação.

A imbricação entre a vida e a obra dá-se, também, pela profanação do “potencial feminino e divino da inspiração, por lhe ser estranho” (SANTIAGO, 2016, p. 232), como em Beatriz-para-dois de *Esau e Jacó*; ali, explica o narrador de *Machado*:

Não toca à musa o papel suplementar de pôr fim a discórdia e a duelo, ser a razão última do amor entre irmãos que se quer fraterno e solidário. Tampouco ostenta a ambiguidade que lhe presta a tradição greco-latina cristã: ser origem meio e fim da produção artística humana. Lá nos céus, Flora assume, cá em baixo, papel humano – o de apenas despertar sinceras e doloridas repercussões individuais e particularizadas. Existe amor, amor humano. Não existe amor transcendente que subsuma o amor humano (SANTIAGO, 2016, p. 233).

No seu solilóquio, o mímico do chalé do Cosme Velho simula a experiência sagrada em prol de uma representação da experiência completamente profana do mundo. De outra parte, no palco da folha em branco o narrador Silviano dissocia o “sentido sublime do amor (Eros) por qualificá-lo de modo apenas terreno, amor por sua esposa Carolina” (2016, p. 243). Machado toca no consagrado para liberá-lo (e libertar-se) do sagrado. Silviano toca no *corpus* consagrado machadiano para libertá-lo do sagrado, e profana a sua obra quando nos fala da sua intimidade gestadora do misterioso momento da criação literária. Para isso, Santiago (2016) adentra-se, agora, no manuscrito original do *Memorial de Aires*. Nele, destaca o narrador, é possível perceber as várias trocas dos nomes das protagonistas do *Memorial*: Dona Carmo, a esposa feliz, e Fidélia, jovem viúva. Ainda há outra troca de um terceiro nome feminino que é abandonado na versão final do romance: *Carmelita*. Esse nome aparece ainda grafado entre dois nomes. Carmelita ao centro. Acima Fidélia. Abaixo Carmo.

Sobre “A duplicidade feminina de nomes próprios (a casca e a fruta)”, explica o narrador de Machado (2016), fazendo referência ao final de *Dom Casmurro*, do qual cita: “[...] as de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”, “e sua triplicação (a semente que precede a duas), escondem outra e mais profunda dimensão no decorrer das muitas ambiguidades que motivam Machado de Assis na escrita amorosa” (p. 263).

A quarta dimensão revela-se pelas cartas trocadas entre Machado de Assis e Mário de Alencar entre os anos de 1907 e 1908 e pela interpretação do narrador-ensaísta de Machado, que incorpora nelas Fidélia, Dona Carmo e Carmela.

Após a morte de Carolina, que fora sempre a primeira e única leitora dos romances do mímico antes de ele enviá-los à Editora, Machado, como relata Silviano (2016, p. 263), envia a Mário o original do *Memorial* para que o leia. Mário de Alencar associa o manuscrito do *Memorial* ao soneto dedicado à defunta esposa (*A Carolina*). Escreve Mário a Machado em carta de 1907: “Outros leitores poderão admirar dona Carmo, [...] como criação de arte; eu, que adivinhei o modelo, li-o, comovido, cheio de respeito pela

doce evocação” (SANTIAGO, 2016, p. 265). A intimidade que carrega o diário de *Aires* é a evocação à já falecida companheira Carolina. Explica o narrador de *Machado* que

Quando o borrão de tinta não escurece tanto a página é possível decifrar o nome próprio de Carolina, nome anterior aos outros nomes próprios femininos. As páginas do manuscrito fazem-nos aparecer, fazendo desaparecer a figura mítica por um passe de mágica. Carmelita nunca virá grafada no romance *Memorial de Aires* (SANTIAGO, 2016, p. 262).

Carmelita nunca virá grafado nem aparecerá porque faz parte da intimidade da experiência do ser humano, aquilo que não pode ser consagrado, nem subjetivado pela biopolítica. Nesse gesto de criação visivelmente invisível, então, afasta o perigo da simplificação e do acesso à intimidade engendrando um jogo de mostra e esconde, revelado pelo narrador de *Machado* pelo acesso às correspondências íntimas do autor de *Dom Casmurro*, como o mesmo salienta: “A leitura do nome de Carolina associado ao de Carmelita, só se faz e pode ser feita graças à publicação de toda a correspondência de Machado de Assis” (SANTIAGO, 2016, p. 266).

Ainda sobre o original, acrescenta Silvano Santiago, narrador-ensaísta (2016, p. 257), que o *Memorial de Aires* enviado à Editora Garnier, em Paris, que tomou forma de livro, é “uma espécie de copião (no sentido cinematográfico do termo). O copião permanece como que à espera da *montagem* definitiva pelo autor”. Além disso, adiciona o narrador: “Montagem foi feita, basta comparar o manuscrito a qualquer edição comercial do manuscrito do *Memorial de Aires* para ver o que foi cortado ou modificado no copião do romancista” (p. 257). O paradoxo simétrico entre o original e o editado simboliza a indeterminação e o vazio do lugar do autor, impondo uma barreira à violência interpretativa do interlocutor.

Considerações Finais

Ao longo da nossa análise vimos como Silvano Santiago humanizou o autor do *Brás Cubas* pela ideia de profanação agambeniana, ou seja, pela restituição ao livre-uso dos homens, o que, antes, foi retirado pela consagração (AGAMBEN, 2007a, p. 58). Isso é o mesmo gesto de retomar para o uso comum aquilo que o dispositivo sequestrou: a passagem de uma *religio* que já é percebida como falsa ou opressora para a negligência como *vera religio* (AGAMBEN, 2007a, p. 60). A *vera religio*, de Machado, constituiu-se, assim, em retirá-lo do seu funcionamento excepcional de canônico, da sua forma improfanável, abrindo um novo uso com relação ao seu funcionamento excepcional,

retomando-se, deste modo, o ser comum ou genérico, “e isso é algo como a imagem ou o rosto da humanidade”, pois ser especial não significa o indivíduo identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo; significa, pelo contrário, ser qualquer um (AGAMBEN, 2007a, p. 47).

O conteúdo supraexposto demonstra, de outra parte, um retorno do escritor real, que tinha sido deixado de lado tanto no estruturalismo quanto no formalismo russo, mas não há uma discordância total, uma vez que a imagem do autor também é considerada ficção construída por uma série de discursos que capturaram e cristalizaram uma imagem que é uma variante do escritor real. Esse ressurgimento, como vimos, não trata somente dos detalhes da vida do artista e dos bastidores de sua criação, pois há, antes de tudo, uma fundamentação política, de reivindicação histórico-social por uma vida de um Machado de Assis, do autor como o Bruxo-africano que lutou corpo a corpo contra a biopolítica e que é produtor de uma literatura nacional. A hibridação entre a biografia e a fabulação dessa vida reestabelece a separação, ou melhor, inclui sua vida minúscula, banal, escura, que não costuma pertencer ao cânone do biográfico. Definimos, portanto, a bioficção como o relato ficcional sobre a vida consagrada/canônica de um autor, em que se acentua a singularidade da sua existência que contrasta com a personalidade da biografia tradicional, à medida que se demonstra que o ser singular e o autor são indissociáveis.

Essa hibridação, tecida pela metaliteratura, pela metatextualidade e que é também historiográfica e de feição ensaística, rompe as balizas entre a realidade e a ficção. Neste caso, o autor é uma personagem e os narradores configuram-se como leitores. Assim, este elemento extraficcional igualmente conforma-se como personagem, não pela convocação direta, mas, sim, pela autorreflexão, em que o narrador, também escritor e intérprete, é, antes de tudo, um leitor. Tudo isso configura uma quebra ao paradigma da verossimilhança aristotélica, que separa o real da ficção. Na sua *Arte poética*, Aristóteles afirma que “O historiador e o poeta [...]. Diferem entre si porque um escreve o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (2007, p. 43). Assim, ao colocar, de fato, a biografia na bioficção e a história na estória, Santiago (2016) inverte essa diferenciação a ponto de o verossímil influenciar no verdadeiro, levantando questionamentos sobre os limites entre ficção e não ficção.

Todos esses aspectos questionam as bases do que concebemos como verdadeiro, ao despontar que o autor Machado de Assis é, na verdade, antes inverossímil que verdadeiro, assim como a história do progresso e até mesmo do cânone nacional. Essa

ação de quebra dos limites estabelecidos dá-se pela paródia que, neste caso, não é um “gênero literário, mas a própria estrutura do meio lingüístico no qual a literatura se expressa” (AGAMBEN, 2007a, p. 39). Dito de outra maneira: para atingir o mistério, o inenarrável, só resta apelar para a paródia, único modo de manter viva a tensão dual presente na realidade e no próprio ser.

É possível observar e, por fim, concluir, que o autor de *Machado* estabelece um reuso literário que ocorre tanto pelo rito do contágio: “um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (AGAMBEN, 2007a, p. 59) quanto pelo lúdico/jogo, que é outra forma de profanação agambeniana: ela propicia, na interação do que se toca e se revalida a cada nova inserção, uma nova reinterpretação. Esse tipo de uso ou de reuso é próprio da arte e não pode ser confundido com o consumo utilitarista, uma vez que assume como inoperante o consumo e o direito à propriedade que governa os gestos humanos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007a.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007b.
- AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Tradução Flavia Costa e Edgardo. Castro Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007c.
- AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Tradução Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima pobreza: regras monásticas e formas de vida*. Tradução Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim*. Notas sobre a política. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é dispositivo. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 27-51.

ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. A paródia em “A força do destino”. In: *Revista do Tempo Brasileiro*. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n. 62, p. 18-28, jul./set. 1980.

ARISTÓTELES. *A arte poética*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção Manuel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução Ricardo Cruz. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale o quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Rocco, 2000a. p. 9-26

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b. p. 27-46.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silvano. *Machado*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YACUBIAN, Elza Márcia Targas. *Epilepsia e estigma*. São Paulo: Casa Leitura Médica, 2010.