

ÉTHOS, CORPO, IRONIA E UMA POLÍTICA DA ESCRITA DO DEFUNTO AUTOR DE MACHADO DE ASSIS

Luciana Antonini Schoeps¹

RESUMO: Este artigo apresenta uma leitura não tradicional da ironia machadiana, visando entrever, através da análise do manuscrito de *Esaú e Jacob* e do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, aspectos enunciativos que problematizam a ironia, contemplando-a como um efeito de leitura advindo de determinado *éthos* construído por uma voz narrativa que permite a suspensão de seu sentido. Tal movimento é possível a partir de uma relação específica com o literário vinda à tona nas encenações enunciativas presentes nas obras, que dão lugar ao famoso defunto autor, estudado por Baptista, propiciando reflexões acerca da presença do corpo, da voz da literatura e da autoria que questionam o estatuto do literário, esboçando-se uma política da escrita pautada em uma partilha do sensível, segundo as noções de Rancière.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis, Ironia, Políticas da escrita.

RESUME: Cet article présente une lecture non traditionnelle de l'ironie machadienne et a pour but de donner à voir, à travers l'analyse du manuscrit d'*Esaú e Jacob* et du roman *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quelques aspects énonciatifs qui complexifient l'ironie, en la considérant comme un effet de lecture advenu d'un certain *ethos* construit par une voix narrative qui permet la suspension de son sens. Ce mouvement est rendu possible par une relation spécifique avec le littéraire survenue dans les mises en scènes énonciatives présentes dans les oeuvres et donnant lieu au défunt auteur, étudié par Baptista, tout en déclenchant des réflexions sur la présence du corps, de la voix de la littérature et de l'auctorialité qui posent en question le statut même du littéraire, en esquissant une politique de l'écriture basée sur un partage du sensible, selon des définitions de Rancière.

MOTS-CLES: Machado de Assis, Ironie, Politiques de l'écriture.

A ironia machadiana, amplamente estudada pela fortuna crítica, apesar de ser o ponto de partida de nossa reflexão, não será profundamente analisada aqui, do ponto de vista teórico, visto que pretendemos

¹ Doutoranda em Letras - Universidade de São Paulo. Bolsista da Fapesp. Mestre pela mesma Instituição, defendeu a dissertação intitulada "Bibliotecas fantásticas em chamas: Machado de Assis e Gustave Flaubert", pesquisa também financiada pela FAPESP. E-mail: lucianaschoeps@yahoo.com.br

estabelecer nesse artigo uma análise das decorrências da leitura da ironia, tendo em vista outros elementos passíveis de serem analisados em literatura. Assim, o olhar ora construído sobre a ironia machadiana depende de uma leitura dos efeitos que a mesma suscita, se vislumbrada a partir de outros aspectos que parecem concorrer para ou interferir diretamente na construção da ironia. Privamo-nos, assim, de definir em profundidade de qual ironia falamos ou de apresentar suas características retóricas, sublinhando apenas que não se trata aqui de uma ironia clássica, retórica ou romântica, para centrarmos nas implicações do próprio texto literário machadiano, partindo do pressuposto de que a ironia possa ser lida também como uma suspensão de sentido, na esteira dos postulados de Philippe Hamon, que define o discurso irônico como um

discurso, por um lado, cuja adequação ao real nunca é clara, que almeja mais ser compreendido que acreditado ou verificado, que ataca de bom grado todos os sistemas de crenças, que pode (sobretudo em certas formas de ironia “modernas indecíveis”) deixar *flutuar as significações sem impor nenhuma, mesmo que implícita, e que, por outro lado, apaga de bom grado a identidade e a origem de sua própria voz*, dessolidarizando-se e multiplicando as citações e os discursos alheios. A intertextualidade, por um lado, o discurso indireto livre, por outro, são as duas maneiras, privilegiadas, de *apagar essa origem da voz* no texto literário, a maneira de escrever a partir do ponto de vista dessa “piada superior” que faz com que o leitor “não saiba se se caça dele, sim ou não”, segundo o sonho de Flaubert.² (HAMON, 1996, p. 62)

Assim, partimos do pressuposto de que uma ironia moderna, com a qual Machado se alinharia, depende de uma indecidibilidade tanto dos contornos e definição da ironia como do sentido da narrativa, advindos em grande parte de um apagamento dos traços da origem enunciativa do romance. Dessa forma, apresentaremos aqui alguns excertos de reescritura encontrados no manuscrito do romance *Esaú e Jacob* durante nossa leitura

² “discours d’une part dont l’adéquation au réel n’est jamais nette, qui souhaite être plutôt compris que cru ou vérifié, qui attaque volontiers tous les systèmes de croyances, qui peut (notamment dans certaines formes d’ironie ‘modernes’ indécidables) laisser flotter les significations sans en imposer une, même implicite, et qui d’autre part brouille volontiers l’identité et l’origine de sa propre parole en s’en désolidarisant et en multipliant les citations et les discours d’autrui. L’intertextualité d’une part, le style indirect libre d’autre part, sont les deux moyens, privilégiés, de *brouiller cette origine de la parole* dans le texte littéraire, le moyen d’écrire selon le point de vue de cette ‘blague supérieure’ faisant que le lecteur ‘ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non’, selon le rêve de Flaubert” (tradução e grifos nossos).

da construção da ironia e da enunciação em sua obra, processo durante o qual percebemos que a suspensão de sentido irônica era justamente decorrente de uma voz narrativa cambiante – na medida em que suas balizas enunciativas apresentam-se em permanente tensão – e da inexistência de uma instância controladora do sentido da narrativa. Nesse sentido, ressaltamos que o enunciador dos romances machadianos, ao se colocar como uma instância em tensão tanto no manuscrito como na obra publicada, recuará de seu lugar de garantia do sentido da narrativa, deixando de atuar como instância de controle da verdade ficcional, isto é, como instância de autoridade – *auctoritas* –, aspecto que definiria também o sentido da ironia, quem ironiza e quem é ironizado, cerne de uma ironia de roupagem mais clássica, cujos contornos são sistematicamente apagados pela escrita machadiana. Assim sendo, nossa leitura voltou-se para dois elementos da escrita do autor: a construção da voz narrativa e das encenações enunciativas, ligadas à instalação do recurso ao defunto autor, famoso artifício literário que se tornou a marca da chamada segunda fase da produção de Machado. Nesse mesmo movimento, vislumbramos que a oscilação no que concerne à voz narrativa igualmente problematiza a definição de um *éthos*, compreendido justamente enquanto essa instância garantidora do sentido e da origem da narrativa, ausente nas ficções machadianas.

Em nossa leitura da reescritura operada no manuscrito do romance *Esaú e Jacob*, guardado na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, apesar de termos encontrado poucas rasuras, se compararmos tal manuscrito com os de outros autores como Gustave Flaubert e Marcel Proust, percebemos que eram recorrentes alterações em pontos específicos da narrativa, tais como determinados elementos linguísticos que ancoram a narrativa espacotemporalmente, demonstrando que a escritura se situa numa tensão quanto ao delineamento ficcional de seu lugar enunciativo. Adiantando um pouco a questão, e elucidando melhor o que acabamos de dizer, intuímos aqui que o fato de haver rasuras recorrentes justamente nos elementos que apontam a marca da enunciação no enunciado – por meio da inserção de elementos linguísticos que reenviam para o enunciador e para seu lugar de enunciação – demonstra a possível existência de uma tensão na escolha entre um *este* ou um *esse* que não é meramente estilística, mas que

respeita à definição do lugar a partir do qual se fala, apontando para o fato de o próprio *narrar*, o *como* narrar e o *a partir de onde* narrar estarem em questão na escrita machadiana. Tal problemática pode parecer bastante óbvia – e talvez por isso mesmo mais palpável – em casos concretos como quando, por exemplo, durante uma viagem perde-se o referente a partir do qual se fala e, estando na Europa, emitimos frases como “aqui em São Paulo” ou “quando eu vim para o Brasil”, em vez de “lá em São Paulo” e “quando eu fui para o Brasil”. Nessas situações, há um problema no que concerne à apreensão do lugar de enunciação, mostrando que a definição das condições de enunciabilidade, isto é, de onde e como falar, afeta a relação que o enunciador estabelece com o próprio enunciado. A oposição entre *esse* e *este* ou entre *aqui* e *lá* não pode ser apenas estilística, já que isso seria desconsiderar que os diversos marcadores do enunciador (como os dêiticos demonstrativos ou espaçotemporais) podem indicar a maneira pela qual ele vai se posicionar enquanto enunciador, definir sua postura com relação à enunciação e ao enunciado. Assim, tensões nesses quesitos demonstrariam tensões prementes na própria enunciação, visto tais elementos dêiticos dependerem da enunciação para a delimitação de seu significado, tal como pontua Benveniste, ao falar desse mesmo aspecto no que concerne aos pronomes:

A língua dispõe aos falantes um mesmo sistema de referências pessoais que cada um se apropria por meio do ato de linguagem e que, a cada instância de seu uso, a partir do momento em que ele é assumido por seu enunciador, se torna único e singular, não podendo se realizar duas vezes da mesma maneira. *Mas fora do discurso efetivo, o pronome é apenas uma forma vazia*, que não pode ser associada nem a um objeto nem a um conceito. Ele recebe sua realidade e sua substância somente do discurso.

O pronome pessoal não é a única forma dessa natureza. Alguns outros indicadores partilham a mesma situação, sobretudo a série dos dêiticos.³ (BENVENISTE, 1974, p. 68-69)

³ “La langue pourvoit les parlants d’un même système de références personnelles que chacun s’approprie par l’acte de langage et qui, dans chaque instance de son emploi, dès qu’il est assumé par son énonciateur, devient unique et nonpareil, ne pouvant se réaliser deux fois de la même manière. Mais *hors du discours effectif, le pronom n’est qu’une forme vide*, qui ne peut être attachée ni à un objet ni à un concept. Il reçoit sa réalité et sa substance du discours seul. Le pronom personnel n’est pas l’unique forme de cette nature. Quelques autres indicateurs partagent la même situation, notamment la série des déictiques” (tradução e grifos nossos).

Nos excertos que analisaremos a seguir, notamos que tais rasuras encontradas nos manuscritos machadianos apontam para uma oscilação no delineamento do lugar enunciativo ficcional, entre uma narração ancorada ora no tempo do enunciado, ora no tempo da enunciação, relevando a distinção entre *história* e *discurso*, isto é, entre os dois modos ou planos distintos de enunciação distinguidos por Émile Benveniste⁴. Na primeira passagem, trata-se da advertência que abre o romance ao mesmo tempo em que instaura o recurso ao autor ficcional, por meio do relato da descoberta dos cadernos manuscritos da narrativa da personagem Ayres, no mesmo movimento que introduz o editor ficcional, responsável tanto por encontrar o manuscrito na secretária do falecido autor como por sua publicação. No excerto que se segue, o narrador/editor descreve a materialidade dos cadernos encontrados:

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o ultimo dos dez cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do Memorial, diario de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos annos e era a materia dos nove. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como Nelles usava nestes. Era uma narrativa; aqui e, posto figure nella o próprio Ayres, com o seu nome e titulo de conselho, e, por allusão, algumas aventuras, a nem assim deixava de ser uma narrativa estranha à materia dos

⁴ Tal distinção é teorizada sobretudo no capítulo “Les relations de temps dans le verbe français” e alargada para a questão da dêixis no capítulo “La nature des pronoms” (Benveniste, 1966).

nove cadernos. Ultimo porquê?⁵

No excerto acima, percebemos que o lugar de enunciação do narrador constitui um objeto de tensão escritural, na medida em que o *scriptor* machadiano, ao reler os fólhos do romance, os rasura justamente no que respeita aos marcadores enunciativos que ancoram espaçotemporalmente tanto a narrativa como o lugar de enunciação do narrador. Conforme se observa, opera-se nesse trecho do manuscrito de *Esau e Jacob* uma oscilação entre uma postura enunciativa que se afasta da matéria narrada e outra que a ela se aproxima, já que no mesmo fólio existem dois movimentos tensionais de rasuras em direções opostas: o primeiro rasura *nestes* e acrescenta *nelles*, ao falar dos cadernos encontrados de Ayres, solapando a construção de um narrador aproximado ao enunciado narrado, explicitado pelo pronome demonstrativo *nestes*, e optando por uma postura mais neutra e afastada com o pronome *nelles*; já o segundo movimento da escrita do manuscrito opera-se em direção contrária, ao abandonar a postura mais afastada imposta pelo emprego do pronome dêitico *nella*, para aproximar-se à matéria narrada, enfatizando o momento da enunciação através da adoção do dêitico *aqui*, empregado para referir-se à narrativa escrita por Ayres.

Nesse segundo movimento de reescritura, observamos que o emprego do advérbio *aqui* presentifica a matéria narrada ao pressupor que o narrado pode ser equiparado a um *aqui* e *agora* daquele que narra, aproximando a narrativa do lugar ficcional de enunciação do narrador, levando a ancoragem espaçotemporal do romance a centrar-se no tempo da enunciação, no *discurso*, tal qual definido pela teoria da enunciação de Benveniste, de modo a compor um narrador que, sendo ou não personagem do romance, se faz mais presente enquanto imagem de um corpo que dá voz e legitima a matéria narrada, apesar de, como veremos, tal corpo e tal voz serem constantemente problematizados pela presença insidiosa dos defuntos autores machadianos. Já a rasura no sentido oposto permite a

⁵ Transcrição diplomática das páginas I/1 e II/2 do manuscrito, segundo a numeração autógrafa, correspondente às imagens 02 e 03 do arquivo digitalizado. Original consultado no setor Arquivo dos Acadêmicos do Arquivo Múcio Leão da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, Brasil.

construção de um lugar um pouco mais tensional de enunciação para esse narrador, uma vez que sua voz, afastada da matéria do narrado, aproxima-se de uma ancoragem da narrativa no tempo do enunciado, na *história*, construindo uma narrativa de efeito mais objetivo, mais neutro, que, no entanto, acaba por permitir um apagamento dos marcadores de julgamento, de controle da narrativa e das fronteiras entre as diversas vozes e pontos de vista embutidos na narrativa, advindos de discursos alheios – discursos da tradição, lugares comuns, clichês, ideias feitas ou discursos do cânone literário – ou de discursos das personagens, por meio do discurso indireto livre.

Levando em conta a oscilação quase que contínua, ao longo de todo o manuscrito do romance, entre as rasuras nas duas direções, podemos inferir que a reescritura do aspecto da construção do lugar enunciativo dos narradores machadianos se faz de maneira a explicitar a existência de uma tensão enunciativa própria à feitura dos romances do autor, como se a questão da voz e de como dar corpo, como enunciar, como narrar essa voz, fosse colocada como um problema irresoluto nas rasuras, já que a questão permanece em ponto de suspensão.

Nesse sentido, percebemos que, ao aproximar ou afastar o narrador da própria matéria narrada, colocando-se ora como uma instância mais onisciente que narra distanciadamente a partir do plano da *história*, ora como uma instância mais implicada naquilo que narra, presentificando o tempo da enunciação ao colocar-se como alguém que narra no *hic et nunc* do plano do *discurso*, a instância narrativa mostra-se cambiante no que tange justamente a elementos enunciativos que permitem a inclusão da subjetividade no discurso, tal como pontua Benveniste :

Os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para essa atualização da subjetividade na linguagem. Desses pronomes dependem, por sua vez, outras classes de pronomes com os quais partilham o mesmo estatuto. São os indicadores da *déixis*, demonstrativos, advérbios, adjetivos que organizam as relações espaciais e temporais em torno do “sujeito” tomado como baliza: “isto, aqui, agora” e suas numerosas correlações “aquilo, ontem, o ano passado” etc.. Eles têm em comum essa característica de somente se definir com relação à instância do discurso no qual eles são

produzidos, isto é, na dependência do eu que ali se enuncia.⁶ (Benveniste, 1966, p. 262).

Assim, percebemos que o que poderia ser uma simples rasura no manuscrito do romance machadiano aponta para o fato de a construção da instância narrativa – enquanto lugar de emergência de uma possível subjetividade enunciativa delineadora de um *éthos* – se fazer de maneira tensional, complicando a construção pelo leitor de uma imagem etológica que viesse a constituir garantia para a narrativa, por meio de uma definição de sentido, isto é, de uma estabilização semântica. A presença de tais rasuras demonstra que a construção da própria instância narrativa, mesmo que ela viesse a ser estabilizada no texto publicado, constitui um elemento de tensão da escritura machadiana, apontando para pontos fulcrais no que respeita à compreensão das questões ligadas à enunciabilidade de sua obra.

Em outra passagem, também percebemos que a questão do uso dos demonstrativos dêiticos é mesclada à problemática envolvendo o discurso indireto livre, aparecendo o emprego de outro dêitico que remete diretamente à marca da presença do enunciador no enunciado, relevando seu lugar de enunciação: o advérbio *aqui*.

Cattete
A/~~No~~ passar, A/~~ao~~ passar pelo
palácio/~~Hier~~/cio Nova Friburgo, levantou os
olhos para elle com o desejo do cos=
tume, uma cobiça de possui-o, [...]
Já lhe não bastava o que era. A
casa de Botafogo, ~~era~~ posto que bella,
não era um palacio, e depois não
estava aqui no
era tão exposta como este ~~de~~ Cattete,

⁶ “Les pronoms personnels sont le premier point d’appui pour cette mise au jour de la subjectivité dans le langage. De ces pronoms dépendent à leur tour d’autres classes de pronoms, qui partagent le même statut. Ce sont les indicateurs de la *deixis*, démonstratifs, adverbes, adjectifs, qui organisent les relations spatiales et temporelles autour du ‘sujet’ pris comme repère: ‘ceci, ici, maintenant’, et leurs nombreuses corrélations ‘cela, hier, l’an dernier, demain’, etc. Ils ont en commun ce trait de se définir seulement par rapport à l’instance du discours où ils sont produits, c’est-à-dire sous la dépendance du *je* qui s’y énonce” (tradução nossa).

passagem obrigada de toda a gente,
que olharia para as grandes janellas,
as grandes portas, as grandes aguias no
alto, de azas abertas. Quem viesse
veria as
pelo lado do ~~mar~~ mar, ~~viz~~
costas do palacio, os jardins e os
lagos... Ah, gozo infinito! [...] ⁷

No excerto, nota-se que a narração segue o olhar de Santos, ao passar pelo Bairro do Catete e mirar seu palácio, enveredando-se para a imaginação de possuí-lo. Nesse sentido, pelo conteúdo do trecho narrado, já temos uma imersão no pensamento e devaneio da personagem, aspecto que já pressupõe certa adesão do narrador ao discurso de Santos, permitindo uma mistura entre suas vozes, além da presença de marcas que diretamente apontam para a inserção da fala da personagem no discurso do narrador, tais como as reticências e a pontuação exclamativa. Assim, a própria narração traz indicações de que o que foi narrado anteriormente era não uma descrição do narrador, mas o próprio pensamento da personagem, nos levando a perceber como palavras advindas do discurso de Santos tanto o léxico empregado, em expressões como “passagem obrigada de toda a gente”, como os dêiticos, na rasura “A casa de Botafogo [...] não ~~era~~ <estava> tão exposta como ~~este de~~ <aqui no> Cattete”. Nessa passagem, tanto o demonstrativo como o advérbio marcam uma proximidade daquele que enuncia com relação ao enunciado, reforçando e apontando para o lugar de onde se fala, para o lugar da enunciação.

Levando em conta que o parágrafo é enunciado pelo narrador, temos a presença de sua voz apontando primeiramente para uma proximidade espacial com o palácio do Catete, em seguida para a indicação de uma coincidência entre o espaço do qual se fala e de onde se fala, por meio do advérbio *aqui*. Dessa forma, se se considerar o discurso do

⁷ Transcrição diplomática das páginas 72 e 73 do manuscrito, segundo a numeração autógrafa, correspondente às imagens 81 e 82 do arquivo digitalizado. Legenda: ~~sobreposição~~/sobreposição.

narrador, estamos diante do *hic et nunc* da enunciação, demonstrando que o enunciador do romance coaduna o espaço do narrado ao lugar da voz narrativa, presentificando a própria enunciação e colocando-se como um contador que nos fala enquanto lemos o livro. No entanto, a mistura de vozes própria do discurso indireto livre problematiza a definição da voz narrativa: o discurso do narrador, permeado pelo da personagem, pode igualmente apontar para o fato de tais marcadores enunciativos se referirem à situação de enunciação de Santos, remetendo ao *aqui e agora* da personagem, de sua história. Assim, vemos que a rasura aponta, de forma abrangente, para a problemática de definir tanto quem fala como a tomada de posição daquele que fala e o lugar a partir do qual se fala, seja ele o narrador ou a personagem, o que pode equivaler a dizer que a tensão preponderante no trabalho escritural machadiano estaria na questão em torno de “como dar a voz”, como dar *corpo* ao escrito.

Pairando sobre essa indefinição enunciativa dos contornos do lugar de onde fala a voz narrativa do romance, temos ainda outro nível de indeterminação problematizando a definição de uma imagem ethológica nos romances de Machado de Assis. Falo aqui das recorrentes encenações enunciativas ficcionais⁸, operadas sempre por meio de uma ficcionalização autoral que coloca o autor no lugar de um morto.

Conforme é sabido, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o livro que o leitor tem diante dos olhos não é diretamente atribuído à marca

⁸ A obra ficcional de Machado de Assis é comumente separada em duas fases, conforme já enunciamos, sendo a primeira de vertente romântica e a segunda, identificada a partir do romance de 1881, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de vertente realista, inauguraria o que a crítica contemporânea à obra definiu como uma nova fase estética em sua produção ficcional, conforme postulou José Veríssimo (1898). Contudo, de acordo com a fortuna crítica mais recente, na esteira de Abel Baptista (2003a), a tônica dominante da chamada segunda fase seria a presença constante e insidiosa de autores supostos ou ficcionais, na medida em que nessa fase há a presença de uma ficcionalização da autoria, pois em todos os romances quem assina o livro e assume a postura de autor é uma personagem e não mais o autor Machado de Assis, caso de “mascaramento autoral” que o crítico estende até para as narrativas em terceira pessoa: “Verifica-se, por exemplo, no caso de *Esaú e Jacó*, que o narrador que diz ‘eu’ está tão distante do autor real como qualquer narrador dramatizado: o ‘eu’ não dramatizado é apenas uma das máscaras – disfarces ou caretas, mantendo os termos até aqui usados (provavelmente todos inadequados) – a que o autor recorre. E então, considerando *Quincas Borba*, não teremos já qualquer razão para continuar a pensar que a narrativa é assumida pelo próprio Machado de Assis, em seu próprio nome, sem qualquer mediação: o que permite pensar que os cinco romances da ‘segunda fase’ encenam diferentes ficções de autor, dispersando a origem única e tornando-a efetivamente tão suposta como qualquer autor suposto” (BAPTISTA, 2003a, p. 123-4).

autoral de Machado de Assis, mas à própria personagem Brás Cubas, que, depois de morto, resolve escrever suas memórias a partir de um inverossímil além-túmulo, tornando-se não “um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (ASSIS, 1975 [1881], p. 99). Dessa forma, a personagem não é apenas um narrador ficcional que conta sua vida em primeira pessoa, mas um autor ficcional, ou suposto, que forja o lugar de enunciação de suas memórias no além-túmulo – posição privilegiada para a narração de sua vida e de sua morte –, escreve um prefácio “Ao leitor”, uma dedicatória ao verme “que primeiro roeu as frias carnes” de seu cadáver e assina o livro, contando ainda com a corroboração de sua posição autoral marcada pelo discurso do próprio autor Machado de Assis que, no famoso prólogo da quarta edição do livro, contando-se a partir da primeira publicação seriada, lança mão do paratexto para eximir-se da responsabilidade da narrativa, definindo a personagem Brás Cubas como “um autor particular [...] que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo” (ASSIS, 1975 [1881], p. 96).

Dessa forma, o que decorre de tal ardil ficcional é que não parece mais ser possível encontrar garantia autoral nem significação da obra fora dela mesma, na medida em que a instância suprema de garantia do sentido da obra, a figura autoral, no sentido de *auctoritas*, de autoridade, é colocada em xeque pela risível e corrosiva figura de um defunto autor, para quem “a obra em si mesma é tudo” (ASSIS, 1975 [1881], p. 98), no movimento mesmo que desautoriza a figura do autor real, Machado de Assis: “O motivo do autor suposto é uma das armas da resistência e um dos artifícios da trapaça: expõe a condição do autor como origem e garante de um texto para lhe paralisar o funcionamento” (BAPTISTA, 2003a, p. 148), na medida em que Machado “assume a condição de romancista que não se constitui instância de legitimação da leitura nem se mostra disponível para regressar como instância de legitimação de qualquer leitura que pretenda identificar o autor suposto a partir do livro” (BAPTISTA, 2003b, p. 364).

Tal questão também aparece em nosso objeto principal de investigação, o romance *Esaú e Jacob*, no qual, como vimos, desde a Advertência da obra – não assinada por ninguém, mas supostamente redigida por alguém que, tendo encontrado os manuscritos dos cadernos de Ayres, coloca-se como editor da obra –, o autor da narrativa que leremos é a

personagem Ayres. Dessa forma, tecem-se camadas problemáticas de vozes e instâncias ficcionais difíceis de coadunar: um editor manipula o texto a ser publicado, escrito pelo autor Ayres, que forja um narrador que se coloca como, em certa medida, onisciente, em uma obra na qual figura Ayres como personagem totalmente descolado da voz narrativa. Sem estar num além-túmulo, Ayres também se encontra numa posição enunciativa inverossímil, na medida em que, enquanto autor da obra, jamais poderia se colocar como narrador que narra o pensamento das personagens e detalhes de suas vidas aos quais ele não teria acesso enquanto personagem. O suposto narrador onisciente em terceira pessoa não pode ser Ayres, ao mesmo tempo em que é este quem assina o livro, publicado a partir de uma possível manipulação editorial, o que nos leva a indagar: quem fala quando ouvimos o narrador de *Esau e Jacob*? A quem destinar a garantia e significação (ainda que ficcional) dessa voz? Percebe-se que, nesse ponto, até mesmo o jogo operado com os autores supostos é tensionado, visto que nem ao menos tal instância autoral ficcional está aqui definida, o que suspende mais uma vez a questão da origem da voz, sem poder fixá-la.

Assim, como definir uma imagem ethológica a partir de um defunto autor ou autor defunto que de alguma forma problematiza e nega a origem da voz e do corpo da literatura, colocado desde já como morto? Ao observarmos a suspensão do sentido operada pela emergência de uma voz narrativa cambiante, aliada a uma literatura que coloca em relevo a todo o momento uma cena de enunciação ficcional, com o recurso do autor suposto, percebemos que não apenas a ironia torna-se um recurso literário de leitura problemática, mas, de maneira ampla, a voz e o corpo desse escrito se colocam de forma igualmente problematizada, num movimento que reforça a falta de instância garantidora da narrativa. Nesse sentido, pensamos aqui numa articulação entre as noções de corpo, voz e *éthos*, também compreendido como uma instância que garante o discurso, tal como apontam os postulados de Maingueneau, cujos estudos teóricos dedicam-se sobretudo a definir a noção de *éthos* e suas implicações para o estudo da literatura.

Para o autor, todo discurso tem uma voz, compreendida enquanto vocalidade que garante e suporta o discurso, ao mesmo tempo em que lhe dá corpo e que dá lugar à determinação de um *corpo* a essa voz,

permitindo que o leitor construa uma imagem daquele que fala no escrito, denominada por Maingueneau de *fiador* (2004). Nesse processo de construção imaginária da imagem *éthologique*, é de extrema importância analisar alguns aspectos do discurso, dentre os quais a chamada cenografia, que para Maingueneau está intimamente ligada à situação de enunciação, já que “o Ethos é um dos aspectos do que chamo ‘cenografia’, que é a situação da enunciação que o discurso cria através da enunciação dele” (MAINGUENEAU, 1995, p. 6). Assim, cabe-nos indagar aqui quais as consequências do fato de Machado de Assis reiteradamente ficcionalizar situações de enunciação em suas obras, aspecto que não apenas perturba a garantia do discurso narrativo, colocando o leitor em dúvida com relação à imagem do *éthos* discursivo, como também inviabiliza uma leitura unívoca da ironia. Percebemos, pois, que o próprio processo de construção *éthologique* é trazido à tona pelo procedimento do defunto autor, no sentido de questionar as próprias instâncias garantidoras da legibilidade da narrativa.

Assim, o processo de construção do *éthos*, diretamente ligado à definição de um corpo para o literário, depende de um movimento de incorporação, o que significa que o leitor deverá dar corpo ao fiador do texto, por meio da definição de uma imagem desse *éthos*, implicando em um processo de interpretação no qual o leitor deve também incorporar “esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo” (MAINGUENEAU, 2001 [1993], p. 140), além de o leitor participar de outro movimento interpretativo-discursivo, ligado à persuasão e correlacionado a um terceiro sentido de incorporação, que “seria incorporação militar, mas sem soldados. É a ideia de que quando você está recebendo um discurso, é convencido de um discurso, você comparte imaginariamente um corpo; é o corpo da gente que comparte a crença nesse discurso” (MAINGUENEAU, 1995, p. 13).

Nesse ponto da discussão, entrevemos a possibilidade desse convencimento discursivo, que no âmbito do literário não é da ordem da verdade, dizer respeito a uma relação entre o corpo e a voz do literário, de um lado, e o leitor, de outro, que se daria pela partilha de um corpo comum: mesmo questionando e problematizando a definição de um *éthos*, a literatura de Machado de Assis ainda estaria operando uma determinada

incorporação com seus leitores, propiciando novas partilhas do sensível. Pensamos aqui nos escritos de Rancière (2005 [2000]), para quem tal partilha do sensível definiria uma política da escrita própria do discurso literário: “Ela [a política] é estética desde o início, na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços – reais e simbólicos – destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum” (RANCIÈRE, 1995, p. 8). No entanto, para o filósofo francês, a definição de uma voz e de um corpo para o discurso literário não é algo que se dá de maneira tão pacífica, já que, ao retrair a oposição entre a palavra escrita e a palavra falada, ele define o escrito como algo mudo, sem voz, como um enunciado desacompanhado, sem pai: “E a escrita é, indissolavelmente, duas coisas em uma: é o regime errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante, mas é também a própria textura da lei, a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum” (RANCIÈRE, 1995, p. 9).

Problematizando, assim, a delimitação do conceito de *éthos* de Maingueneau, já que para Rancière o texto escrito apresenta uma voz e um corpo problemáticos, além de não possuir garantia de sentido vinculada a sua paternidade, reencontramos o defunto autor, que propõe como instância etiológica não uma voz narrativa verossímil, mas justamente um pai morto, defunto autor corroído pelos vermes. Assim sendo, a questão do afastamento do literário de sua voz, questão primordial e definidora da literatura escrita, é ficcionalizada pela literatura de Machado, ao propor um corpo morto para a literatura, numa relação tensional com qualquer possibilidade de definição da pergunta “quem fala?”. Portanto, o corpo do qual nos fala Maingueneau deve ser compreendido, a partir de Rancière, dentro de uma relação problemática com o literário:

Certamente a literatura é impotente para dar às palavras os referentes que elas não têm. O que ela pode emprestar, em troca, é um corpo. E a literatura tem esse poder em função de uma capacidade singular: a capacidade de representar, ela mesma, o papel de antiliteratura, de dar aos enunciados flutuantes da escrita democrática uma carne “anti-literária”, de fazer com que eles pareçam carregar consigo o corpo vivo da sua própria enunciação. (RANCIÈRE, 1995, p. 17)

Dessa forma, entrevemos que pensar em *éthos*, em corpo e em voz na literatura é também sublinhar uma questão crucial para a própria constituição do literário, ultrapassando e alargando as questões abordadas pela pragmática de Maingueneau. Ao tentarmos definir o *éthos* do enunciador de um texto literário, esbarramos fatalmente na voz sem pai, no corpo da letra e na letra órfã da literatura, entrecruzamento que sublinha a tensão do literário, cerne no qual a escritura de Machado de Assis se coloca, mostrando que

Antes de ser polissemia ou disseminação, a escrita é divisão. E é a essa divisão que a literatura dá figura, ao reexpor sem cessar a questão do pai do discurso e do corpo da letra. Ela tem seu ato no gesto que desfaz a relação estabelecida da realidade e da ficção, ou da filosofia e do poema, para devolver toda matéria de ficção ou todo ritmo poético ao estatuto da letra abandonada: letra emancipada que apaga a divisão de legitimidade na comunidade indiferente dos seres falantes, letra órfã à procura de seu corpo de verdade. E talvez essa dupla figura do abandono dê à literatura sua tensão específica. (RANCIÈRE, 1995, p. 41)

Redefinindo o *éthos* da pragmática, ou mostrando que, no caso de Machado, falar em *éthos* pressupõe tocar na própria literariedade do discurso literário, a proposta de Rancière para a reflexão acerca do corpo e da voz nos leva também a problematizar os elementos por nós estudados, na medida em que nos indagamos: como ler a ironia de um defunto autor que traz à tona o caráter precário da própria voz e do corpo da literatura? Na suspensão de sentido operada tanto pela ironia como pela letra sem pai que não mais garante a verdade do discurso, aponta-se justamente para uma desautomatização dos sentidos preestabelecidos, abrindo a via mais democrática possível ao leitor, a saber, a de redefinir novas maneiras de sentir e de fazer, a partir de sua experiência com o literário, desnaturalizando todas as formas de ver, operando novas partilhas do sensível, na medida em que “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005 [2000], p. 59). O problemático corpo roído pelos vermes do defunto autor machadiano aponta aqui para um *éthos* irônico sim, mas de uma ironia que abre a possibilidade de uma política da escrita irônica.

Referências

ASSIS, M. **Esau e Jacob**. Manuscrito. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Arquivo Múcio de Leão, setor de Arquivo dos Acadêmicos.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975 [1881].

BAPTISTA, A. B. **A formação do nome**: Duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a.

_____. **Autobiografias**: Solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Campinas: Editora da Unicamp, 2003b.

BENVENISTE, É. **Problèmes de linguistique générale I**. Paris: Gallimard, 1966.

_____. **Problèmes de linguistique générale II**. Paris: Gallimard, 1974.

HAMON, P. **L'ironie littéraire**: Essais sur les formes de l'écriture oblique. Paris: Hachette, 1996.

MAINGUENEAU, D. **Discurso, corpo e voz**: O éthos como vetor de análise. São Paulo, IP/CAC-Escolar, 1995.

_____. **Le discours littéraire**: Paratopie et scène d'énonciation. Paris: Armand Collin, 2004.

_____. **O contexto da obra literária**: Enunciação, escritor, sociedade. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1993].

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005 [2000].

_____. Políticas da escrita. Trad. Raquel Ramalheite et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

VERÍSSIMO, J. Bibliografia. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, T. XVI, 1898, p. 249-255. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1898_00016.pdf. Acesso em: 26 out 2012.

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

SCHOEPS, Luciana Antonini. *Éthos*, corpo, ironia e uma política da escrita do defunto autor de machado de assis. **Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura**. São Cristóvão: UFS, v. 26, set.-dez., p. 167-182, 2016.

Recebido em 27 julho de 2016.

Aprovado em 09 dezembro de 2016.