

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Machado versus Machado: Silviano Santiago e a arte da sobrevivência

Marcelo Pen Parreira

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202628e20260006>

Submetido em: 2026-10-16

Postado em: 2026-10-16 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202628e20260006

Dossiê

Machado versus Machado: Silviano Santiago e a arte da sobrevivência

Machado versus Machado: Silviano Santiago and the Art of Survival

Marcelo Pen Parreira

<https://orcid.org/0000-0003-4763-461X>

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

marcelopp@usp.br

Submissão: 14/08/2026

Aceite: 27/09/2026

Declaração de disponibilidade de dados de pesquisa:

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Declaração de conflito de interesses:

Os autores declaram não haver conflito de interesse.

Declaração de uso de IA:

Não foi usada Inteligência Artificial.

Editor-Chefe: Andrei dos Santos Cunha

Editor Executivo: Anderson Bastos Martins

Editoras Associadas: Germana Henriques Pereira; Rachel Esteves Lima

RESUMO

Se a velhice era o que Silviano Santiago tinha em mente quando escreveu *Machado*, o que ocorre quando aproximamos a sua categoria de sobrevivência do conceito benjaminiano de *Überleben*, qualidade da obra literária de onde nasce a tradução? E se a tradução puder englobar as ideias de relação, compreensão, interpretação, que tipo de sobre-vida (*Fortleben*) Santiago propõe por meio da dramatização das singularidades machadianas? A partir de um exame narrativo, propomos que Machado figura como a materialização caracterológica da ausência a que ele está confinado pela crise epilética. Num jogo de aproximações e contrastes – com outros cativos, como as atrações dos zoológicos humanos, “A pantera” de Rilke, “O jaguar” de Ted Hughes, Pedro Vermelho de Kafka, bem como as ideias de Elizabeth Costello/Coetzee –, sugerimos uma leitura de certos trechos mais incômodos e reveladores da obra por meio da problematização do narrador-crítico e da proposta da dupla consciência, concebida pelo pensador norte-americano W. E. B. Du Bois.

PALAVRAS-CHAVE: Silviano Santiago, Machado de Assis, sobrevivência, tradução, ausência, dupla consciência.

ABSTRACT

If oldhood was what Silviano Santiago had in mind when he wrote *Machado*, what happens when we bring his category of survival closer to Benjamin’s concept of *Überleben* – the quality of a literary work from which translation is born? And if the translation can encompass the ideas of relation, understanding, and interpretation, what kind of “survival” (*Fortleben*) does Santiago propose through the dramatization of Machado’s singularities? Based on a narrative analysis, we propose that Machado appears as the characterological embodiment of the very absence to which he is confined by the epilepsy crisis. In a play of parallels and contrasts – with other captives, such as the attractions of human zoos, Rilke’s “The Panther,” Ted Hughes’s “The Jaguar,” Kafka’s Red Peter, as well as the ideas of Elizabeth Costello/Coetzee –, we suggest a reading of certain of the work’s most unsettling and revealing passages by problematizing the role of the narrator-critic and the concept of “double consciousness,” as conceived by the American thinker W. E. B. Du Bois.

KEYWORDS: Silviano Santiago, Machado de Assis, survival, translation, absence, double consciousness.

“O *Cogito* deve revelar-me em situação [...]”

Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*

O escritor e crítico Silviano Santiago enfatiza, neste seu livro e em entrevista, que *Machado* constitui uma obra elaborada em torno da categoria que ele designa como “sobrevivência”.¹ Esta, por sua vez, relaciona-se ao que o narrador nomeia como “esforço gratuito, ritmado e belo da escrita” (Santiago, 2016, p. 43), o qual se opõe ao que o próprio Machado chamou de “pecado original” (*apud* Santiago, 2016, p. 267) da epilepsia. Para esse Machado em particular, a arte seria o “remédio” para a “ausência” que ele experimentava durante a crise epilética. Se a arte é panaceia, a ausência retira o artista das balizas do ordinário, da vida pequeno-burguesa e mesmo do espetáculo da representação teatral, para abrir-lhe as cortinas do “palco do mundo” (Santiago, 2016, p. 368).

É certo que o autor declara que a sobrevivência se relaciona com a velhice: a velhice de Machado, a velhice de Santiago. No entanto, gostaria de traçar outro paralelo que, creio, não seja de todo despropositado. No ensaio “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin (2008, p. 11) afirma que a tradução não adviria tanto da vida do original, mas de sua sobrevivência (*Überleben*), como uma qualidade inerente da obra, que a convoca a ser traduzida, que convoca a tradução, assim como a versão representa uma espécie de sobre-vida (*Fortleben*) do original – sobre-vida entendida de modo objetivo, como seu desenvolvimento último, historicamente determinado. Se “vertermos” a questão “machado-santiaguina” nos termos de Benjamin, tendo em mente a concepção lata de tradução cultural,² que espécie de sobrevivência a obra de Santiago confere à matriz do mestre carioca?

¹ Veja, por exemplo, a entrevista que ele deu a Daria Jaremtchuk e Adriano Schwartz no Instituto de Estudos Avançados da USP em 2017.

² Apoio-me aqui principalmente em Souleymane Bachir Diagne. O filósofo senegalense não apenas retoma a máxima de George Steiner (1975, capítulo 1 – *Understanding as Translation*), para quem, em *After Babel*, a interpretação, a comunicação inter-humana e, em certo sentido, a epistemologia equivalem ao modelo da tradução (*apud* Diagne, 2026, p. 10), mas também à ideia de Antoine Berman de que a essência da tradução constitui um “estabelecimento de relação” (*apud* Diagne, 2026, p. 48). Desse modo, ele propõe uma teoria democrática ou empática, mas não cega às desigualdades geopolíticas, de língua a língua, da tradução. Por esse modelo, traduzir é também “levar em conta toda a complexidade do contexto cultural” (Diagne, 2026, p. 41), de modo que podemos falar de tradução também com respeito às transposições entre obras de arte (por exemplo, na influência da arte clássica africana nos movimentos de vanguarda europeus, por exemplo) ou mesmo pensar no filósofo como um tradutor, quando este reflete sobre as relações intrincadas que se dão entre as categorias de pensamento e as categorias da linguagem. Alternativamente, Homi Bhabha (1994, p. 324) afirma que a tradução cultural é uma performance por meio da qual a apreensão da diferença torna possível “a novidade (*newness*) entrar no mundo”. A frase é emprestada do romance *The Satanic Verses*, de Salman Rushdie (2015, p. 8): “How does newness come into the world?”.

Tomei algum cuidado para não chamar o livro de “romance”, tal como figura no subtítulo da edição. Trata-se, como apontou Ivete Lara Camargos Walty (2022, p. 7), de uma “composição híbrida”, em que se mesclam trechos ficcionais, biografia, comentários críticos, pesquisa iconográfica e registro histórico. O procedimento não é novo nem especialmente problemático, com relação à forma elástica do gênero,³ mas carrega dificuldades sobre como devemos levar em conta o “projeto estético-cultural de Santiago” (Walty, 2022, p. 18), que se entrevê de modo ostensivo na obra. Configurado o narrador de forma tão próxima à do autor histórico, mas de um “eu” transfigurado que se diz ser “o outro sendo eu” (Santiago, 2016, p. 49), resta a dúvida se podemos tomar as teses desse narrador, presentes na obra, como se as lêssemos em um ensaio do autor correlato ou, de modo ainda mais interessante, se devemos rever tal teoria à luz do seu projeto ficcional.

Vou em parte me abster dessa discussão, mas gostaria de salientar dois aspectos singulares que advém de tal hibridismo. Percebe-se em primeiro lugar uma oscilação entre um “Eu que narro”, em que se apresenta também um “Eu que reconstituo (biográfica/historicamente)”, de um lado, e, do outro, um “Eu que discorro criticamente”, sendo que esse segundo nexos, digamos assim, a todo momento desautoriza o primeiro. Falando junto com Foucault (2001, p. 289), seria como se o “fundador de discursividade” solapasse a narração do “autor de romances”.⁴

Chamemos essa figura de narrador-crítico. Assim, mesmo ele diz textualmente “passo a narrar”, notamos que a rigor temos uma explicação, um comentário, uma digressão à moda de ensaio – e, de fato, em vários momentos poderíamos aproximar o texto dos ensaios de Virginia Woolf, por exemplo, nos quais também a história, o comentário e a ficção surgem imbricados. O tempo verbal maciçamente no presente do indicativo, ao invés de no pretérito narrativo, indica essa afiliação que remonta talvez à

³ Há 120 anos, Henry James (2010, p. 35) já o descrevia como “a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa das formas literárias”.

⁴ A despeito da discussão interessante, sigo a sugestão de Hillis Miller (2005, p. 8), que se apoia em Derrida e De Man, quando diz que “a eficiência de um ato performativo não depende da intenção consciente de um sujeito que fala ou escreve. O ‘autor’ das palavras não precisa nem mesmo estar vivo para que suas palavras sejam efetivas”. Nesse sentido, De Man insiste que as palavras podem ter efeito performativo contrário à intenção do falante ou escritor, sendo que o poder delas “não depende de sua existência contínua como um ‘eu’ consciente” (*apud* Hillis Miller). Diz De Man, em *Alegorias da leitura* (1996, p. 220): “Escrever sempre inclui o momento de despossuir, em favor do arbitrário jogo de forças do significante e, do ponto de vista do sujeito, isso só pode ser experimentado como um desmembramento, uma decapitação ou uma castração”. No entanto, contra De Man, não acredito ser produtivo o recurso pela “indecibilidade da autoria” (1996, p. 331) nem creio que a “função referencial” precise ser “radicalmente suspensa” (1996, p. 332). Se é verdade que, a fim de tornar-se texto, esses dois atos precisem ocorrer, o texto, para usar o jargão, *performa* mais atos na arena literária do que a da mera existência como máquina da linguagem.

raiz etimológica do narrar que pressupõe antes um sujeito que sabe ou conhece e que deseja tornar essa matéria manifesta do que propriamente a exposição de uma sequência de eventos, como a narração passou a ser constituída. Nesse sentido, assemelha-se mais à imagem antiga de texto como *textum*, tal como sugere a *Instituição Oratória* de Quintiliano (1954, p. 368), do primeiro século da era comum, uma trama fina e delicada, um tecido entrelaçado.

Santiago parece estar ciente dessa arte têxtil ao dar, logo no início, a epígrafe de Foucault, que denomina os retornos à origem de Freud e de Marx como “uma costura enigmática” da obra e do autor. E este é o segundo ponto que eu gostaria de destacar: sua costura é enigmática não tanto pela maneira como seu texto se constitui por meio de um constante alinhavar de remendos diversos, mas porque aquele cuja intimidade esperamos em princípio encontrar mais amiúde nos é insistente, quem sabe até sistematicamente afastado, adiado, encoberto.

Ainda que seja chamado de “protagonista”, o Machado da obra *Machado* quase nunca se apresenta por inteiro. Por um lado, ele é a mola propulsora, ou para usar uma boa imagem da obra, o eixo que sustenta de modo caprichoso, desconjuntado (é como o narrador-crítico vê os romances de Machado), as asas da borboleta ou os lances da escadaria belle époque.

Ademais, sempre quando o narrador-crítico se aproxima de Machado, outra figura ou assunto se interpõe e passa a dominar provisoriamente o texto. Assim começa, com o professor Carlos de Laet e Gustave Flaubert, passando depois para o escritor Mário de Alencar, o médico Miguel Couto, Stendhal etc. Também se imiscuem os constantes problemas de infraestrutura carioca (que inspirou a marchinha “Vaga-lume”: “Rio de Janeiro/Cidade que nos seduz/De dia falta água/De noite falta luz.”), a reurbanização de Pereira Passos, a homeopatia, a roda dos enjeitados, a arquitetura e arte decorativa de Aarão Reis e Frederico Steckel, o quadro “Transfiguração”, de Rafael, sem esquecer os trechos de comentário sobre a obra do bruxo do Cosme Velho: *Memórias póstumas, Esaú e Jacó, Memorial de Aires*.

O Machado que emerge dessas páginas é o velho viúvo apaixonado pelo filho postiço Mário, padecendo as dores da perda de Carolina e os transtornos e pequenas humilhações advindas dos ataques de epilepsia, o mal oculto que se torna paulatinamente um assunto público. Embora tenhamos os trechos das cartas, na realidade muito pouco vemos pela perspectiva de Machado, ou seja, muito pouco daquilo que, em termos narrativos, é lugar-comum no romance moderno e pode ser chamado de focalização

interna ou ligada à personagem. Ademais, pude contar apenas três instâncias cabais do que Hillis Miller (1990, p. 44) descreve como a “coincidência de duas mentes e duas linguagens”, ou seja, o *discurso indireto livre*, um recurso tão essencial para a ilusão ensejada pelo romance moderno de que adentramos o santuário secreto da consciência. No final, parece que nos avizinhamos muito mais da interioridade do “alter ego” Mário de Alencar (bem mais presente, em geral) ou mesmo, de certo modo, de Carlos de Laet, do que de Machado de Assis. Este constitui a grande fantasmagoria, o grande enigma, a grande “ausência” (voltarei a esse ponto) da obra.

O fardo do homem branco

Por outro lado, o narrador-crítico está ciente dos riscos inerentes ao uso da alteridade caracterológica, que são os mecanismos de controle e domesticação:

E se eu [...] decidisse domesticar, neste ano de 2015, a linguagem da viuvez e da velhice de Machado de Assis no modo como se amansa o filhote rebelde e arisco para transformá-lo em companheiro e interlocutor calado, em animal de estimação? (Santiago, 2016, p. 15).

O “adestramento da vida selvagem” não é o risco que corre Rilke (2003, p. 33), embora possamos falar porventura de embotamento dessa vida por meio de outro tipo de mecanismo de controle, presente em seu famoso retrato da “Pantera” encarcerada:

Der Panther
Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.

Na tradução de Augusto de Campos (2015, p. 121):

A pantera
No Jardin des Plantes, Paris

De tanto olhar as grades seu olhar
esmoreceu e nada mais aferra.
Como se houvesse só grades na terra:
grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.

De vez em quando o fecho da pupila
se abre em silêncio. Uma imagem, então,
na tensa paz dos músculos se instila
para morrer no coração.

A monotonia dos iambos interrompida apenas no final, bem como as aliterações e repetição dos sons das rimas alternadas e internas (*Stäbe gäbe*) e das palavras (*Stäbe/Stäbe/Stäben*), reforça o tom hipnótico e opressivo do encarceramento e a estupidificação do animal enjaulado. Se o primeiro verso parece abrir-se para o ponto de vista da pantera, o segundo o desmente: não há perspectiva, o olhar embotou-se, a oração condicional em seguida advertindo que não se trata propriamente do que se vê de modo concreto, mas de como essa visão poderia ocorrer, um dado hipotético (*als ob* /como se).

O quadro ou imagem (*Bild*) que se forma é tão misterioso e abstrato quanto a suposta grande força entorpecida que corresponderia a seu andar e passos (*Gang/Schritte*), tudo animado pelo ritmo fraturado movido pelos quase oximoros: passos poderosos reduzidos a círculos minúsculos (*starker Schritte ... sich im allerkleinsten Kreise dreht*), grande vontade... entorpecida (*ein großer Wille steht betäubt*).

Nada sabemos do quadro que inopinadamente se forma na retina do animal, à maneira da imagem latente que se impregna no filme fotossensível quando descerramos o obturador da câmera fotográfica. Mas sabemos o que está do outro lado das infinitas grades da jaula, pois o subtítulo – *Jardin des Plantes* – nos informa: o público de um zoológico.

No final do século XIX e início do século XX, o progresso da modernidade atingiu um ponto de inflexão no que se refere aos jardins zoológicos e às exposições que

animavam o lazer da burguesia. Carl Hagenbeck, cuja “firma” é mencionada em “Um relatório para uma academia”, de Kafka, é habitualmente considerado o responsável não só pela criação do zoológico moderno, que, ao contrário do que se vê no *Jardin des Plantes*, prescinde das grades, como também das exposições etnográficas (*Völkerschauen*), nas quais representantes de comunidades consideradas exóticas (indígenas norte-americanos ou australianos, núbios do Sudão etc.) eram expostos num habitat natural artificialmente recriado.

Na ficção de Kafka, a expedição da firma Hagenbeck captura o macaco Pedro Vermelho, transportando-o da Costa do Ouro para a Europa, onde se torna uma atração de cabaré. Já em *Pelos olhos de Maisie*, de Henry James (1994, p. 144 e 2003, p. 517), a menina fica deslumbrada diante das Flores da Floresta (*Flowers of the Forest*), um dos destaques da exposição no bairro de Earl’s Court, em Londres, descrito como “uma vistosa exibição de mulheres de corpo pardo em toda sua extensão, num ambiente que lembrava uma mata tropical luxuriante” (“[...] *a large presentment of bright brown ladies – they were brown all over – in a medium suggestive of tropical luxuriance*”)⁵. O que estas duas situações têm em comum é o fato de o olhar do europeu ser despertado pela alteridade periférica de povos e seres subjugados, distinguidos pelo seu tom de pele não branco, arrastados para o meio da suposta civilização para deleite da plateia mesmerizada.⁶

Rilke não menciona, mas o objeto de seu poema-coisa (*Dinggedicht*) é, ao que tudo indica, uma pantera negra, naturalmente trazida da África. Santiago, por sua vez, não deixa escapar a “questão de cor”, marcando diversas vezes a negritude de Machado por meio de termo hoje bastante incômodo – “mulato” – ou, ainda, “africano”. Uma contrapartida está presente numa das constantes repetições da obra, em que a epilepsia de Mário de Alencar é representada como um “enorme trambolho” carregado às costas, à semelhança do pescador que “se curva sob o peso” do bacalhau, como ilustra o “rótulo da antiga Emulsão de Scott”. (Santiago, 2016, p. 315.)

⁵ No original (James, 1994, p. 144), temos: *a large presentment of bright brown ladies – they were brown all over – in a medium suggestive of tropical luxuriance*”.

⁶ A literatura sobre os zoológicos humanos em diversas línguas é extensa; ver, por exemplo, Nicolas Bancel, Pascal Blanchard e Sandrine Lemaire, “Ces zoos humains de la République coloniale”, *Le Monde Diplomatique*, agosto de 2000, p. 16-17., ou Maier-Wolthausen, Clemens e Jahn, Franziska. *Die Zurschaustellung von Menschen im Zoo Hannover von 1878 bis 1932*. Hannover: Zoo Hannover gGmbH, 2024. Sobre a “presença africanista” no romance de James, ver, de Toni Morrison, *Dancing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Vintage Books, 1993.



SCOTT'S EMULSION of
Pure COD LIVER OIL
with Hypophosphites
PALATABLE
AS MILK.

THIS CODFISH WEIGHING 155 POUNDS WAS CAUGHT
OFF THE COAST OF NORWAY. (TAKEN FROM LIFE).

SCOTT'S EMULSION
of
PURE COD LIVER OIL
with
HYPOPHOSPHITES of LIME and SODA

is a combination of Pure Norwegian Cod Liver Oil with Hypophosphites of Lime and Soda made into a beautiful creamy Emulsion.

It is almost as palatable as milk, having none of the disagreeable properties of the Crude Cod Liver Oil.

It is acceptable to the most delicate stomach, and more easily digested and assimilated by the system than the crude oil.

It is universally liked and prescribed by the medical profession.

For delicate, wasting children, it is invaluable as a food and medicine.

For CONSUMPTION AND SCROFULA, THROAT AFFECTIONS AND CHRONIC COUGHS, the Emulsion is peculiarly adapted, as it combines the strengthening, healing and flesh-producing qualities of the Cod Liver Oil, in addition to the tonic and life-giving properties of the Hypophosphites.

In fact, in all cases where there is EMACIATION or WASTING AWAY of the body, nothing will so quickly restore the feeble powers, and give flesh and strength, as *Scott's Emulsion*.

We will send a sample bottle free to any who would like to try it, entailing no expense but express charges. Please send express and post office address.

SCOTT & BOWNE,
NEW YORK.

For sale by all druggists and by
MORRIS
PHARMACY
104 West 37th Street, New York City

**De Môcinha
a Senhora—
Robusta e Formosa**

Assegure para suas filhas esse apreciado attractivo e vivacidade que unicamente transparecem com a boa saúde. Assegure-lhes bem-estar com um desenvolvimento normal para que estejam aptas a cumprir a missão de esposas e mães sem prejuízo de sua saúde.

Dê-lhes **EMULSÃO DE SCOTT** em todos os períodos de debilidade e evitará a Anemia, Chlorose, Enfraquecimento, etc. E o reconstituinte incomparavel e um alimento concentrado sem drogas nem alcool.

EMULSÃO de SCOTT
Rica em Vitaminas



A EMULSÃO DE SCOTT

O senhor LUIZ COSTA que era doente e fraco tornou-se robusto e saudável graças ao uso desta emulsão.

Para obter boa saúde e ser feliz é necessário prevenir-se contra as enfermidades que imperceptivelmente podem atacar-nos, pela fraqueza que não permitimos e a dificuldade de obter. Qualquer simples enfermidade, quando não se atende a tempo, produz-se em nossa pessoa um a outro. Então se sempre se toma a **Emulsão de Scott** que é o melhor remédio que existe conhecido para a pele e os pulmões, e que assim previne as mais graves enfermidades, não estando nenhuma delas de seu superior que a iguala.

Cada frasco de Emulsão de Scott de 1/2 litro contém 150 grammas de óleo de fígado de bacalhão puro e 50 grammas de açúcar. Portanto, não contém álcool e é muito mais agradável do que qualquer outro remédio para a pele e os pulmões. E é muito mais barato do que qualquer outro remédio para a pele e os pulmões. E é muito mais eficaz do que qualquer outro remédio para a pele e os pulmões.

É vendido em Farmácias e Drogarias.
SCOTT & BOWNE, CHICAGO, N.Y. U.S.A.

A primeira referência à iconografia é, no entanto, mais problemática. Alude não à epilepsia, mas a uma jovem agregada suicida, que “se acopla pelas costas ao patriarca da família como se reproduzisse o rótulo do remédio fortificante”. Em seguida, a carga, agora diretamente vinculada a Mário de Alencar, passa a representar o dia em que ele tomaria posse na Academia Brasileira de Letras, após polêmica disputa em que ele venceu, com a ajuda de Machado, o mais experiente Domingos Olímpio: “Mário tem de continuar a dobrar o pescoço e virar o corpo para trás a fim de enxergar o fardo semelhante

ao que o negro ex-cativo tem de carregar de uma freguesia a outra da capital federal.” (Santiago, 2016, p. 112.)

Seria esse o fardo do homem branco? Há na imagem a lente da ironia? A pena da galhofa? Voltada contra quem? Seja como for, as correspondências relativas à cor se estendem à imagem reiterada que o narrador-crítico faz de Machado metamorfoseado na figura de mímico, o artista de cara alva cuja gestualidade recria um mundo. A pantomima representa tanto o espetáculo social, sendo o *pancake* branco possivelmente o disfarce sob o qual o Machado negro se apresenta à vida pública, quanto uma indicação da ribalta literária, onde o procedimento da sugestão e do não-dito ganham relevo: “No palco da literatura, os gestos sugestivos e silenciosos do mímico africano maquiado de branco”, sentencia o narrador-crítico (Santiago, 2016, p. 390).

Carmelita

Mas a escrita oferece um contraponto, em termos do retrato em preto e branco. Como Lúcia Miguel Pereira nos ensinou, ao escrever o seu último romance, *Memorial de Aires*, Machado de Assis trocou inadvertidamente os nomes da jovem viúva Fidélia e de D. Carmo, mulher do banqueiro Aguiar, a quem a crítica – ancorada na correspondência do autor – costuma ver traços da falecida esposa Carolina. Com o aval do mais alentado rascunho ou manuscrito do romance, Pereira assinala que as trocas são “frequêntíssimas, são mesmo quase a regra”: contam-se 167 ocasiões (*apud* Santiago, 2016, p. 258)!⁷ Em particular, o narrador-crítico observa que, em uma delas, a correção revela um detalhe curioso – o borrão parece emendar o nome das duas criando uma misteriosa terceira: Carmelita.

⁷ Lê-se em *Machado de Assis*, de Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 273): “Ora, no manuscrito, as trocas de nome entre Carmo e Fidélia são freqüentíssimas, são mesmo quase a regra. Em 393 páginas existem 167 dessas trocas; cada vez que pensava numa, a figura da outra lhe acudia ao espírito, como se as confundisse. Confundi-las-ia também o coração?”. A citação do narrador-crítico segue um pouco diferente, acrescentando a menção às 468 páginas do manuscrito, a que Pereira alude no parágrafo seguinte do seu estudo crítico e biográfico.

Machado, com tudo o que ela representa em termos do que se funde no caldeirão do inconsciente do autor, é concreta, única e confinada à página, enquanto o exemplar onde ela habite, conservado na ABL, é ao mesmo tempo secreto, oculto, e legado à história literária: “Por que Machado de Assis lega aos pósteros o copião do romance e não a versão final e definitiva dele?”, indaga o narrador-crítico (Santiago, 2016, p. 258).

Independentemente da resposta, parece que o “manuscrito quer *confundir* dona Carmo e Fidélia”:

Vejo o mímico Machado de Assis instalado no camarim do teatro. Está para subir ao palco da escrita para dar início à dramatização das duas protagonistas femininas que concebe para o espetáculo [...] Pensa, então, numa figura feminina única, que lhes deu origem e as englobaria para todo o sempre [...]
Ao se sobrepor ao nome de Carmelita, rasurado pelo escritor, os nomes de Carmo e Fidélia coabitam o espaço/tempo que é anterior à diferença que vieram a ganhar no palco da escrita do romancista mímico. Em determinado e misterioso momento da criação literária, dona Carmo e a viúva Fidélia não tinham ainda personalidades próprias. As duas são uma. Convivem no espaço/tempo da não diferença. [...] (Santiago, 2016, p. 261).

Esse terceiro nome próprio precisa ser borrado pelo escritor para que os outros dois ganhem autonomia caracterológica, ao emergirem “da mancha *negra* da escrita” (grifo meu). A ênfase sobre o negro que faz contraponto ao pó branco do mímico não constitui exagero, pois vem enfatizada pela “metáfora” que o próprio narrador-crítico disponibiliza: “O camarim é semelhante a um poço profundo que não armazena água, mas tinta negra. Nesta, Machado molha a pena da caneta de que o mímico se servirá pra corporificar dona Carmo e Fidélia no palco” (Santiago, 2016, p. 262).

Assim, a tinta negra contida no poço dos bastidores tanto “corporifica” as figuras, por meio da escrita, como as apaga, por meio das rasuras. Tais emendas podem ainda ser calibradas, pois, quando “o borrão de tinta não escurece tanto a página” (Santiago, 2016, p. 262), deixa entrever o plano secreto. Ao contrário do pó branco na face, a tinta negra não pode ser retirada com removedores quando o espetáculo termina. Proveniente de uma fonte mais primordial, ela também não se coaduna com o artifício: a sua marca é a que fica.

A dupla consciência

Voltemos a Rilke (e a Kafka). Há um pequeno trecho, em *Machado*, em que o escritor aparece enjaulado, como Pedro Vermelho e a pantera. Chama a atenção justamente por ser uma das poucas focalizações ligadas à personagem que dá título à obra. Ela está diante de Mário de Alencar: “Machado encara com os olhos sempre dóceis de mulato aprisionado em jaula o profissional formado em direito” (Santiago, 2016. p. 124). O trecho é incômodo e se associa a outro, poucas páginas antes, em que o narrador imagina que, nas conversas com Mário, Machado abandona o “recato de cavaleiro do Império”, de escritor cioso, fundador e presidente da Academia Brasileira de Letras, e “perde momentaneamente a *condição de escravo do olhar alheio*” (Santiago, 2016, p. 118, grifo meu).

A imagem é forte e decerto meus colegas dos estudos decoloniais e identitários saberão interpretá-la bem melhor do que eu. Mas gostaria de arriscar uma hipótese. Para tanto, estabeleço uma comparação entre a pantera de Rilke e outro grande felino em cativeiro, seguindo a sugestão de uma personagem de Coetzee, e termino com uma experiência de infância narrada pelo pensador norte-americano W. E. B. Du Bois. Todos envolvem a relação entre o olhar e a alteridade, e a maioria também confronta a ideia do aprisionamento e da liberdade.

A pantera é uma bela abstração que contempla abstrações – infinitas grades, uma única e breve imagem incógnita. Observada de fora, ela apresenta as linhas sinuosas do mármore ou do granito; no entanto, uma poderosa força dinâmica emana do seu interior, monótona, narcotizada. Ela não parece ter uma real autonomia, ou melhor, como diz Elizabeth Costello, alter ego do escritor J. M. Coetzee (2004, p. 108), o animal estaria ali como “substituto de alguma outra coisa”. Costello a compara com “O jaguar”, de Ted Hughes (2015, p. 4):

The Jaguar (1957)

The apes yawn and adore their fleas in the sun.
The parrots shriek as if they were on fire, or strut
Like cheap tarts to attract the stroller with the nut.
Fatigued with indolence, tiger and lion

Lie still as the sun. The boa-constrictor's coil
Is a fossil. Cage after cage seems empty, or
Stinks of sleepers from the breathing straw.
It might be painted on a nursery wall.

But who runs like the rest past these arrives

At a cage where the crowd stands, stares, mesmerized,
As a child at a dream, at a jaguar hurrying enraged
Through prison darkness after the drills of his eyes

On a short fierce fuse. Not in boredom—
The eye satisfied to be blind in fire,
By the bang of blood in the brain deaf the ear—
He spins from the bars, but there's no cage to him

More than to the visionary his cell:
His stride is wildernesses of freedom:
The world rolls under the long thrust of his heel.
Over the cage floor the horizons come.

Na tradução de Sérgio Alcides (Hughes, 2010):⁸

Macacos se espreguiçam ao sol e adoram suas pulgas.
Ganiçam papagaios, como ardendo, ou gingam
Feito putas a fim de atenção e amendoim.
Fatigados pela indolência, o tigre e o leão

Jazem imóveis como o sol. O rolo da jiboia
Fossiliza-se. Jaula após jaula está vazia, ou
Fede ao palheiro onde tresanda um dorminhoco.
Para pintar num quarto de criança a cena é boa.

Mas quem percorre a ala com os outros atinge
A jaula onde uma multidão vem ver, mesmerizada
Como criança sonhando, um jaguar furioso a girar
Pelo breu da prisão que a broca do seu olhar punge

Num curto pavio feroz. Sem fastio –
Os olhos contentes no seu fogo cegante,
Os ouvidos ao surdo tambor do seu sangue –
Revolta-se ante as grades, mas para ele não há jaula

Mais do que para o visionário existe sua cela:
É seu passo o sertão que a liberdade tem defronte:
O mundo rola embaixo do ímpeto de suas patas.
No chão de sua jaula se derramam os horizontes.

Quem fica hipnotizado nesse outro poema é o público, que se corporaliza. O jaguar também se manifesta de modo corporificado: sabemos o que ele vê, sonhamos com ele,

⁸ Com alguns ajustes, segundo última versão do tradutor, a quem agradeço o envio de cópia do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, no qual a tradução foi originalmente publicada, e das alterações posteriores.

sentimos o sangue pulsar-lhe no cérebro. Sua força é de outra ordem e está vinculada com sua origem. Ele também gira, mas é movido por algo vivo. O mundo não desaparece para ele, mas se move sob o impulso de seus talões. O mundo é evocado por seu próprio caminhar.

Diz Costello/Coetzee (2004, p. 109): “Em Hughes não se trata, insisto, de habitar outra mente, mas de habitar outro corpo.” O Machado de Santiago instaura um conjunto de imagens, mas se apresenta como uma “ausência”. Não chegamos a habitar o seu corpo, apesar ou talvez por causa da ênfase dada à doença que o obriga a “ausentar-se”, pois não encontramos rigorosamente o que Costello denomina “o registro de um compromisso com ele” (Coetzee, 2004, p. 109).⁹ Nesse sentido, habitamos muito mais o corpo do pupilo Mário de Alencar e mesmo do dr. Miguel Couto. Quando topamos com algo mais íntimo do escritor, vemos que esse dado advém de sua escrita e da sua literatura. No exame de suas cartas e de seus romances, Santiago faz esse Machado específico, mental, literário, digamos, ganhar algum tipo de definição maior. Quanto ao cidadão histórico, convocado nessas páginas, dele pouco se vê e, quando ele se manifesta, acompanhamo-lo, na maioria dos casos, pelo lado de fora.

E quando a personagem vê, sua visão é moldada por um dilema real que também parece provir de uma instância narrativa externa: a estratégia que seria obrigado a empregar para conciliar a sua posição de destaque com uma contradição essencial: ser descendente de escravizados em meio a uma elite branca, patriarcal, majoritariamente escravocrata. Nesse sentido, seu olhar seria dócil, pois nessa sociedade o estatuto do escravizado condena-o às prerrogativas coloniais: subjugado, enjaulado, cativo.

A ideia de que o próprio olhar alheio/branco produz disposições sociais que afetam a cosmovisão do subalterno remete a um episódio da infância de Du Bois (1999, p. 10), quando, diz ele, “a sombra me engolfou”. Conta o sociólogo que, quando criança em uma escola integrada da Nova Inglaterra oitocentista, a professora propôs apresentar

⁹ Compromisso é a tradução de *engagement*, engajamento (Coetzee, 2003, p. 96). Merleau-Ponty, diz, na *Fenomenologia da percepção* (2006, p. 11-12): “[...] nosso engajamento efetivo no mundo é justamente aquilo que é preciso compreender e conduzir ao conceito [...] As essências de Husserl devem trazer consigo todas as relações vivas da experiência, assim como a rede traz do fundo do mar os peixes e as algas palpitantes. [...]”. Mais adiante (2006, p. 251-252), ao discorrer sobre a compreensão dos gestos dos outros e depois das coisas do mundo, observa: “Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. [...] Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado.” Já o escritor fictício nigeriano Emmanuel Egudu, por outro lado, a cuja palestra Costello (2004, p. 52-53) assiste a bordo de um navio de cruzeiro, diz que o romance africano constituiria uma “crítica ao romance ocidental”, o qual teria, como em Henry James ou Marcel Proust, avançado muito “no caminho da incorporeidade” (*disembodiment*, 2003, p. 45).

aos alunos as convenções da burguesia educada: elas iriam comprar e trocar entre si belos cartões de visita. Tudo corria bem até que uma menina alta, vinda de fora, *com um simples olhar (glance)* recusa peremptoriamente a receber o cartão do menino negro: “Então imediatamente comecei a ver que eu era diferente dos outros; ou semelhante, talvez, no coração, na vida e nos anseios, mas excluído do mundo deles por um vasto véu” (Du Bois, 1999, p. 10). Arremedando o *Êxodo*, ele pergunta: “Por que razão me fez Deus um peregrino e um estrangeiro no meu próprio lar?”. E continua: “As sombras do cárcere fechavam-se à nossa volta; paredes rígidas e obstinadas até para o mais branco dos homens, mas implacavelmente estreitas, altas e intransponíveis para os filhos da noite, que devem seguir adiante, sombrios e resignados, ou bater inutilmente as mãos contra a pedra, ou contemplar, com uma esperança quase perdida, o raio de azul acima” (Du Bois, 1999, p. 10).¹⁰

Trata-se, como vimos, de um olhar enformado pelo olhar alheio, condição que ao mesmo tempo concederia ao negro uma dupla identidade (*double self*) ou consciência. Trata-se, sobretudo, de uma questão de perspectiva, esse ponto de vista do subjugado quando toma consciência de sua condição. De Bois (1999, p. 11): “É uma sensação peculiar, esta dupla consciência, esta sensação de nos estarmos sempre a olhar através do olhar dos outros, de medir a alma pela régua de um mundo que nos contempla com desprezo irônico e pena”. O estado de dupla consciência carrega uma vantagem, para o autor, representado pela imagem do véu. Se o véu sugere o estado de segregação a que os negros foram submetidos, também faz com que sejam, por consequência, alçados a um estado de presciência, de visão privilegiada, mais avançada ou consequente por ser dupla.¹¹

O olhar de Machado deve abrir-se a tais possibilidades. Se a duplicidade de *Esau e Jacó*, por exemplo, vem marcada pela indecisão de Flora em escolher entre Pedro e Paulo, como lembra o narrador-crítico, ela na realidade é inaugurada por Bárbara, a “cabocla do [morro do] Castelo”, cujo falar, ao modo dos oráculos, é *dobrado*, equívoco (Machado, 2012, p. 31-32). A cantiga cifrada de Bárbara compõe um quadro fino e

¹⁰ Trata-se de trecho do capítulo 2, versículo 22: “Peregrino fui em terra estranha” (Almeida Revista e Corrigida, ARC) / “*I have been a stranger in a strange land*” (King James Version, KJV). A ênfase na imagem da/s sombra/s lembra ainda a citação do *Fausto* em *Dom Casmurro* (*apud* Machado, 2016, p. 83) ““Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?””, cuja origem goetheana nos faz cogitar algum tipo de relação semelhante, também em Du Bois. As diferentes versões da Bíblia estão disponíveis em: <https://www.biblegateway.com>. Acesso em: 07 ago. 2026.

¹¹ A lenda de origem afro-americana diz que os sétimos filhos, assim como os que nascem “com o véu”, ou seja, envoltos em membrana embrionária, teriam a capacidade de prever o futuro ou de ver fantasmas (Du Bois, 1999, p. 10, nota 7).

multifacetado, vasado pela violência das determinações históricas, cifrando os caminhos e insinuando exegeses que ultrapassam os significados corriqueiros. Se a face pública de Machado exige máscaras e se suas pantomimas criam mundos que produzem alta vibração no silêncio, o poço escuro no qual ele mergulha a pena, esse cadinho da sua tintura mais interior, tais lugares que Santiago parece respeitar, estes permanecem indevassados.

As constantes repetições da obra (de temas, imagens, trechos) indicam o aspecto de copião cinematográfico, que o “outro sendo eu” de Santiago vê no exemplar de *Memorial de Aires* contido na ABL. Ao mostrar a narrativa pelo seu avesso, ele transforma Machado numa espécie de magneto, um corpo cego que induz diversas correntes – sociais, históricas, artísticas –, ligadas à controversa modernização nacional, ao comércio sentimental com a metrópole europeia, aos medalhões das gentes brasileiras, com muito de suas contradições e problemas, incluindo os raciais. Como nos romances de Machado, o narrador se coloca a descoberto e se põe em questão,¹² embaralhado ainda pela possibilidade de ler o “companheiro de caminhada” do escritor carioca não apenas pelo caráter narrativo declaradamente arbitrário,¹³ mas como inaugurador de discursividade, como vimos. Sobreviver, nessas circunstâncias, é menos um mecanismo de perpetuação ou de busca por uma tábua de salvação, do que uma difícil reinvenção, um tatear em meio à miséria da experiência em torno de um tempo e de um espaço comuns, ainda que provisórios e (reconhecidamente?) insuficientes.

¹² Penso aqui junto com Roberto Schwarz. Ver *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000), “A viravolta machadiana” (2012) e “A poesia envenenada de Dom Casmurro”. Neste último temos (Schwarz, 2023, p. 84): “Como seu contemporâneo Henry James, Machado inventava situações narrativas, ou narradores postos em situação: fábulas cujo drama só se completa quando levamos em conta a falta de isenção, a parcialidade ativa do próprio fabulista”. A frase faz eco à formulação de Merleau-Ponty (2006, p. 9) que vai na epígrafe: “O *Cogito* deve revelar-me em situação [...]”, um convite para que se descreva a condição humana como estando ancorada no mundo, nos particulares da experiência. Conforme a imagem de Sartre (1965, p. 191): “Nossos mestres ignoravam a História [...] ele [Merleau-Ponty] se enfurecia com essa gente bem-intencionada que, considerando-se pequenos aviões, entregava-se a um pensamento ‘de alta altitude’ e esquecia que estamos aterrados no solo desde o nascimento” (*apud* Landes, 2012, p. xxx).

¹³ Entre as muitas confissões de volubidade e de predileção pelo lance mallarmeano de dados presentes na obra, diz ele (Santiago, 2016, p. 59 e 91): “Como romancista sou vítima de complôs armados pelo destino para os outros. Gosto de enigmas propostos pelo Acaso [...]” e depois “Divirto-me ao desnortear a cronologia retilínea do relato [...] continuo a associar fatos semelhantes pela aparência [...] gosto também de postergar [...]”.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*: Quatro traduções para o português. Organização de Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BHABHA, Hommi K. *The location of the culture*. London: Routledge, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello*. Nova York: Viking, 2003.
- DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura*: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Tradução de Lenita Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DIAGNE, Souleymane Bachir. *De língua a língua*: a hospitalidade da tradução. Tradução de Henrique Provinzano Amaral e Thiago Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2025.
- DU BOIS, W. E. B. *The souls of the black folk*. New York: W.W. Norton, 1999.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- HILLIS MILLER, J. *Literature as conduct*: speech acts in Henry James. Nova York: Fordham University Press, 2005.
- HILLIS MILLER, J. *Versions of Pygmalion*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- HUGHES, Ted. *The hawk in the rain*. London: Faber & Faber: 2015.
- HUGHES, Ted. O Jaguar. Tradução de Sérgio Alcides. Belo Horizonte: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, set.-out., nº 1.332, p. 39, 2010.
- JAMES, Henry. Prefácio à edição de Nova York. In: JAMES, Henry. *Os embaixadores*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 13-35.
- JAMES, Henry. *Pelos olhos de Maisie*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- JAMES, Henry. *What Maisie knew*. Novels: 1896-1899. Nova York: The Library of America, 2003.

KAFKA, Franz. Um relatório para uma academia. In: KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras. p. 109-123.

LANDES, Donald A. Translator's Introduction. In: Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of perception*. Nova York: Routledge, 2012.

MACHADO DE ASSIS, J.M. *Dom Casmurro*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

MACHADO DE ASSIS, J.M. *Esau e Jacó*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro De Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. rev. Belo São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

QUINTILIEN. *Institution oratoire III*. Tradução de Henri Bornecque. Paris: Classiques Garnier, 1954.

RILKE, Rainer Maria. *Gedichte III*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2003.

RUSHDIE, Salman. *The satanic verses*. London: Vintage, 2015.

SANTIAGO, Silviano. *Machado: Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, Silviano. *Machado de Assis – Aproximações*. Entrevistadores: Daria Jaremtchuk; Adriano Schwartz. YouTube do Instituto de Estudos Avançados da USP. São Paulo, 24 de nov. de 2017. Disponível em: <https://youtu.be/pqCqmIRt9h0?si=kSSc2MxzAPzCdnMZ>. Acesso em: 07 ago. 2026.

SARTRE, Jean-Paul. *Situations, IV*. Paris: Gallimard, 1964.

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 247-279.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Essencial Roberto Schwarz*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2023.

STEINER, GEORGE. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press, 1975.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Antropofagias horizontais: Silviano e Machado. Belo Horizonte: *O Eixo e a Roda*, v. 31, n. 1, p. 7-27, 2022.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.