



## **Machado de Assis, retratista**

### ***Machado de Assis, portraitist***

Victor da Rosa

Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil

PNPD/Capes

victordarosa@gmail.com

**Resumo:** Neste artigo, busca-se analisar alguns aspectos da ficção de Machado de Assis a partir da noção de pose, que é sugerida pelas discussões em torno da fotografia no século XIX: “salão de poses” era o nome que se dava aos estúdios fotográficos que surgiram logo após a invenção do daguerreotipo, em 1839. Para isso, o artigo parte de um debate de certa crítica machadiana em torno de outro gênero da fotografia e da arte, a paisagem, assim como da conclusão de Silvio Romero segundo a qual Machado seria um “mau retratista”, procurando mostrar os valores em questão nessas análises. Finalmente, o artigo discute a maneira como o autor privilegia em sua literatura a investigação do salão e da “sociabilidade”, expressão tomada de empréstimo da obra de Georg Simmel, assim como do coquetismo e das formas da aparência, a partir da análise de personagens como o Conselheiro Aires e contos como “Teoria do Medalhão”.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; pose; retrato; fotografia.

**Abstract:** This paper intends to analyze some aspects of Machado de Assis’ fiction drawing on the notion of pose, which was suggested by the discussions on Photography in the 19th century: “poses hall” was the name given to the photographic studios that emerged right after the invention of the daguerreotype, in 1839. The paper discusses Machado’s critique on landscape, a genre of Photography and Art, as well as Silvio Romero’s conclusion that Machado was a “bad portraitist”, highlighting the value of such analyses. Finally, we try to show how the author privileged the investigation of the hall and the “sociability”, as defined by Georg Simmel, as well as coquetismo [“coquetry”] and other forms of appearance. We also attempt to analyze these aspects

from the point of view of characters including Conselheiro Aires and short stories such as “Teoria do Medalhão” [“Theory of the Medallion”].

**Keywords:** Machado de Assis; pose; portrait; photography.

## 1 Salão de poses

A partir de 1839, com a invenção do daguerreotipo, “câmera capaz de reproduzir formas com uma precisão quase matemática”, começam a aparecer também os estúdios fotográficos, que ficaram conhecidos como “salão de poses”. O anúncio da invenção foi feito em Paris; poucas semanas depois, a notícia chegou com grande impacto no Rio de Janeiro, por meio do *Jornal do Commercio*; e em janeiro de 1840, pelas mãos do abade francês Louis Compte, as três primeiras imagens foram registradas em território brasileiro, a pátria do sol – três vistas da região central da Corte. O interesse imediato de dom Pedro II, que tinha 14 anos quando adquiriu o primeiro daguerreotipo em março daquele mesmo ano de 1840, tornou-se então uma espécie de marco zero na história da fotografia brasileira. Por coincidência, 1839 foi também o ano do nascimento de Machado de Assis.<sup>1</sup>

Por um lado, a expressão “salão de poses” carrega em si certa redundância. Afinal o salão é ele próprio o lugar da pose, e a ficção de Machado dá testemunhos variados disso. Seus principais cenários são os interiores, como os salões ou a sala de visitas, embora, muitas vezes, também as ruas funcionam como salões, mas não tanto a paisagem ou a natureza, mais caras à ficção naturalista, o que gerou críticas de um intelectual como Gilberto Freyre, que por conta desse critério entende que José de Alencar é o maior escritor brasileiro do século XIX (FREYRE,

---

<sup>1</sup> O crítico alemão Thomas Strater, que vem se dedicando por meio de pequenos ensaios a alguns estudos pioneiros sobre a fotografia em Machado de Assis, foi o primeiro a notar que o número do capítulo “A fotografia”, de *Dom Casmurro*, faz alusão, em sua forma romana, CXXXIX, ao ano do anúncio da técnica do daguerreotipo, justamente 1839, que é também o mesmo ano do nascimento de Machado, relação que indica, no mínimo, a presença do fotográfico no romance (STRATER, 2010, p. 228).

1951). Na verdade, tal diagnóstico existe desde a censura de Silvio Romero, que definiu Machado como um escritor “sem força imaginativa”, já que em sua literatura “as descrições falham, faltando completamente a paisagem” (ROMERO, 1897, p. 82).<sup>2</sup> Mário de Andrade, na célebre conferência de 1939, reforçou tal hipótese afirmando que “Machado não ‘sentiu’ o Rio de Janeiro” (ANDRADE, 2008, p. 49). Para Freyre, por sua vez, lembrando uma expressão de Coelho Neto, a casa machadiana é “sem quintal”, e isso porque Machado optou por “fingir-se o tempo inteiro de branco fino; o tempo inteiro a bater janelas e a fechar portas contra toda espécie de paisagem mais cruamente brasileira, fluminense ou carioca em suas cores vivas” (FREYRE, 1951, p. 7-8). Para o crítico, Machado ignora “o arvoredo mais indiscretamente tropical que lhe recordasse sua meninice de rua e de morro, sua condição de filho de cor”, e por isso em seus livros não haveria “Nada de paisagem, nada de cor, nada de árvore, nada de sol” (FREYRE, 1951, p. 8).

O diagnóstico de Freyre, apesar de equivocado, apresenta certo interesse pelo que não diz: Machado, em sua ficção, vai privilegiar outro gênero da história da arte, o retrato. Como argumenta o antropólogo, com desgosto, o interior da casa será seu principal cenário, e não se trata de qualquer casa, mas da “casa grande”, o “sobrado geralmente nobre”, ou seja, o cenário digno de ser retratado, preparado para tal. Ao tratar dos personagens de Machado, Freyre chega a afirmar que o autor quase sempre foi “um retratista de homens e mulheres nobres dentro de casas ou cenários igualmente nobres”, e sobre os espaços afirma:

---

<sup>2</sup> A conclusão de Silvio Romero é que Machado não passa de um “mau retratista”. Embora a expressão seja de Alfredo Bosi (1994, p. 120), Romero classifica a escrita de Machado por meio de um estilo que “não se distingue pelo colorido” (ROMERO, 1897, p. 82). A falta de colorido talvez seja a crítica mais recorrente, e isso com algumas variantes: ao argumentar, por exemplo, que o escritor não possui “nem graça, nem força – as duas asas do lirismo”, o crítico explica o motivo do “descolorido de seus quadros, a fraqueza de suas cenas” (1897, p. 21). Depois, ao comentar um poema do livro *Americanas*, diz que também o poeta é “fraco, incolor, insípido, quando escreve em verso” (1897, p. 24). Ao reconhecer existir certo colorido em algumas descrições, visto que em Machado predominam as “sensações da visão”, diz ainda que “o colorido é sem brilho, o desenho anguloso e desigual”, o que aliás seria responsável pela falta de “reproduções realistas do mundo” (1897, p. 34), o que para Romero, naturalmente, era uma falha.

Dentro de casa, aristocratizado em personagens de que ele é quase sempre eminência cinzenta, para não dizer parda, ficticiamente afidalgado por bigodes e barbas de ioiô branco, por lunetas de doutor de sobrado, por títulos de conselheiro do Império, é que ele [Machado] se defende da memória de ter nascido mulato e quase um mucambo e de ter crescido menino de rua e quase moleque. (FREYRE, 1951, p. 8)

A ausência da natureza na ficção machadiana não é consenso entre a crítica, e nesse aspecto o ensaio de Roger Bastide, “Machado de Assis, paisagista”, publicado originalmente em 1940, antes das críticas de Freyre, talvez em resposta a Mário de Andrade, tornou-se marcante. Bastide escreve seu ensaio como uma forma de “protesto contra os críticos literários que negam essa qualidade” na escrita de Machado, no caso a qualidade de paisagista. Daí pergunta: “Não é a regra, mesmo entre os mais intransigentes admiradores de Machado, reconhecer-lhe na obra essa lacuna, a falta de descrições, a ausência do Brasil tropical?” E lembrando de umas confissões de Aires: “Não confessou ele mesmo essa limitação da sua arte quando fez um herói de um de seus romances, porta-voz dos seus próprios sentimentos, dizer: ‘nem marinha nem paisagem, não soube de nada...’, ou ainda: ‘eu não sei descrever nem pintar’?” (BASTIDE, 2008, p. 32). Apesar disso, o crítico reputa Machado como

[...] um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualifiquei, se me for permitido usar uma expressão ‘mallarmeana’, de presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência (BASTIDE, 2008, p. 34).

Para Bastide, o mal-entendido nasce porque Machado não se dedicou ao registro naturalista da paisagem, e sim, conforme explica, à escrita de uma paisagem mais colada à “carne e à sensibilidade, integrando-a na massa com que constrói os heróis de seus romances” (BASTIDE, 2008, p. 41).

Por um lado, Machado foge do exotismo tão característico dos registros feitos então, imprimindo a seu nativismo não “o feito duro e patético da batalha interior”, mas buscando dar à paisagem um “aspecto

mais natural, mais espontâneo”, e isso por meio de descrições rápidas, “traços ligeiros”. Em suma, na ficção machadiana a paisagem seria descrita através de um “olho *habitado*” (BASTIDE, 2008, p. 38). Daí uma paisagem meio dissimulada, como pano de fundo, escondida por detrás dos homens, mas também dinâmica, *subjetiva*. Mais recentemente, o crítico norte-americano Paul Dixon, em *O chocalho de Brás Cubas*, leitura feita em chave fenomenológica, discutiu a presença da natureza na ficção de Machado em perspectiva semelhante. Para Dixon, que concentra sua análise nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a natureza só aparece no romance por meio de relações comparativas com os personagens, ou por relações intersubjetivas, já que “a natureza é quase um personagem, ou uma série de personagens, que participa reciprocamente com os humanos numa complexa rede intersubjetiva” (DIXON, 2009, p. 75).<sup>3</sup>

De modo semelhante, Bastide explica a “presença ausente” dessa paisagem por meio da ideia de uma “transposição dos elementos”, cujo procedimento consiste em “revestir os indivíduos das cores e nuances da natureza que os cerca, em pôr o colorido das geleiras, as cintilações do mar, o castanho ou o ocre da terra natal sobre a pele e as roupas das personagens” (BASTIDE, 2008, p. 40). O que Dixon chama de “paradigma totalmente diferente”, o crítico francês trata como “renovação na arte da paisagem”. Os exemplos, diz Bastide, são fartos na obra de Machado: “Para me ater a *Quincas Borba*, Rubião não diz que traz sua terra natal ‘em si mesmo’, e Sofia, para ver melhor o mar, não fecha os olhos, porque ele batia-lhe no pulso e as vagas lhe arrebentavam no

---

<sup>3</sup> Dessa maneira, “os animais ou outros seres vivos se personificam”, como é o caso de “gaviões fofoqueiros”, um “hipopótamo que fala”, uma “borboleta com um ar escarinho”; também “objetos sem vida se animam”, a exemplo do sol, que “recua”, e da vaga marítima, que “abre o ventre”; e finalmente há inúmeros momentos em que os seres humanos se fazem animais, plantas e outros elementos da paisagem, sobretudo o protagonista, que começa se transformando em “pedra, e lodo, e coisa nenhuma”, e depois em um inseto, para ser “esmagado entre as unhas dos séculos”, ou uma planta, “cuja vida se deriva de terra e estrume”, e ainda “um corcel rijo e veloz”. Para o crítico, na medida em que o romance posiciona o homem “no meio de um vasto sistema, humano e não humano, de interpelações e influências”, o que está exposto é um “paradigma totalmente diferente, no que diz respeito à referência aos elementos do mundo não humano”, justamente pelo fato da paisagem não ser descrita segundo uma “tendência objetiva” (DIXON, 2009, p. 60).

coração?”. No caso de *Dom Casmurro*, “o mar banha [o romance] nas suas ondas salgadas, verdes e turvas”, pois não está apenas nos olhos de Capitu, mas também na “vingança ainda ignorada”, já que Escobar morre afogado. Lembrando-se de um estudo de Eugênio d’Ors sobre Cézanne, o crítico argumenta que Machado, ao fazer seus personagens se misturarem com a paisagem da cidade, suprimindo o intervalo que separa um e outro, estaria de certo modo associando retrato e paisagem, o que nos daria outros elementos para pensar certa diluição do retrato por meio da presença da paisagem. Conclui Bastide: “sem a menor descrição, sem molduras, sem fundos de quadro”, Machado faz o “milagre de tornar a natureza mais presente do que se pintasse em longas páginas” (BASTIDE, 2008, p. 42).

Aceitando ou não a hipótese de que o escritor foi também um paisagista, parece evidente que a cena de sua ficção se desenrola nos interiores, tanto da sala de visitas quanto do salão, com suas formas próprias de sociabilidade, jogos e etiquetas – o que faz dos interiores espaços influentes, inclusive em relação ao funcionamento da própria ficção machadiana. É Georg Simmel quem oferece elementos para ajudar a entender a maneira como os interiores, no final do século XIX, criam uma nova forma de vida, um “estilo de vida”, conforme a sua expressão. Para o sociólogo, que será lido depois por Benjamin, para quem, por sua vez, o salão é um “camarote no teatro do mundo” (*apud* WAIZBORT, 2000, p. 403), o interior está ligado a uma cultura do adorno, da “vida como obra de arte total”, por reunir decoração, arquitetura, moda, além da própria cultura da conversa. (WAIZBORT, 2000, p. 391). O interior passa a ser então um espaço essencialmente subjetivo, conforme escreve Benjamin sobre a obra de Henry van de Velde, arquiteto Art Nouveau que revolucionou os espaços interiores, fazendo da casa um espaço da “expressão da personalidade”, espaço que deve ser então comparado à arte, à medida que “o ornamento é nessa casa o mesmo que a assinatura na pintura” (*apud* WAIZBORT, 2000, p. 403).<sup>4</sup> Por um lado, como argumenta

---

<sup>4</sup> Na obra de Machado, os exemplos de descrições de interiores são fartos, como é o caso de “Linha reta e linha curva”, quando Tito, o protagonista, espera uma de suas pretendentes na sala de visitas, e o narrador faz as seguintes observações: “Na sala em que Tito foi recebido não estava ninguém. Ele teve portanto tempo de sobra para

Simmel, o habitante do interior é o solitário, cujos exemplos na ficção de Machado não faltam: Aires, Bentinho, Jacobina etc. Por outro, os espaços interiores privilegiam a convivência entre pequenos grupos. Em termos de forma literária, teremos o monólogo interior, mas também o diálogo, dois registros explorados por Machado. Em nenhum deles a “cultura objetiva”, para usar outra expressão de Simmel, é capaz de penetrar.

Nesse contexto, o salão tem interesse particular, já que ele “provê um tipo muito próprio e adequado de relações sociais” (WAIZBORT, 2000, p. 441). A ligação entre o salão e a sociabilidade é intrínseca, inclusive etimologicamente: a sociabilidade diz respeito a um novo paradigma de convivência, cujo cenário é o próprio salão. Ao definir sociabilidade como “a forma de jogo da socialização”, Waizbort define também uma de suas características: o salão consiste em uma sociabilidade que tem como fim a própria conversação, e essa definição pode ser vista também como uma espécie de *estilização da liberdade mediante a etiqueta*. O meio da sociabilidade é a conversa; mas a conversa, diz Waizbort, usada de modo a criar uma “publicidade específica” (WAIZBORT, 2000, p. 441). A este respeito, em afinidade com o pensamento de Simmel, Bastide já havia assinalado a mesma característica na ficção de Machado:

[...] a sociedade urbana cria forçosamente uma arte de diálogo e de análise psicológica; diálogo, por causa da importância preponderante que assumem os salões e as conversas, galantes ou de negócios; análise psicológica, porque esta é uma conversa que continua depois da outra (...) (BASTIDE, 2008, p. 35).<sup>5</sup>

---

examiná-la à vontade. Era uma sala pequena, mas mobiliada e adornada com gosto. Móveis leves, elegantes e ricos; quatro finíssimas estatuetas, copiadas de Pradier, um piano de Erard, tudo disposto e arranjado com vida./ Tito gastou o primeiro quarto de hora no exame da sala e dos objetos que a enchiam. Esse exame devia influir muito no estudo que ele quisesse fazer do espírito da moça. Dize-me como moras, dir-te-ei quem és” (ASSIS, 2008, p. 113).

<sup>5</sup> Ao tratar de Balzac, Franco Moretti também argumenta que a cidade aparece em seu romance “apenas e inevitavelmente como cenário”. Isso porque, diz o crítico, a grande novidade da vida urbana “não consiste em ter lançado o povo às ruas, mas em tê-lo varrido e trancado nos escritórios e casas”, ou seja, “em ter inventado a dimensão privado”, e não “intensificado a dimensão pública” (MORETTI, 2007, p. 152).

## 2 “A arte de agradar a toda a gente”

Talvez seja Conselheiro Aires, pela arte da conversação e pela maneira específica como lida com o próprio discurso, o personagem que melhor encarna o estilo de vida do salão. Inclusive quando Bastide afirma que a análise psicológica é como uma “conversa que continua depois da outra”, vemos a experiência disso na escrita de Aires, afinal temos a oportunidade, em dois níveis, de vê-lo pensando e “falando”. Mesmo pensando, ou escrevendo seu *Memorial*, era como se Aires “falasse alto, à mesa ou na sala de alguém”, em “um processo de crítica mansa e delicada, tão convencida em aparência, que algum ouvinte, à cata de ideias, acabava por lhe apanhar uma ou duas”, conforme se lê no próprio *Esau e Jacó* (ASSIS, 2008, p. 1126). O que importa é a *aparência* da ideia – e “se a razão não aceita esta imaginação” da aparência, basta “consultar pessoas que a aceitem, e crer nelas”, diz, em outro momento, o narrador, que ainda define opinião como “um velho óleo incorruptível” (ASSIS, 2008, p. 1128). Ex-ministro, nomeado pelo próprio Imperador como Conselheiro, Aires possui tanto o “tédio à controvérsia” quanto o “horror à multidão” que caracterizam o personagem de salão, além de “todo o repertório da vida elegante”, e é por isso que os gêmeos, quando vão ao Catete almoçar com o Conselheiro, solicitam “anedotas políticas de outro tempo, descrição de festas, notícias de sociedade” (ASSIS, 2008, p. 1130).

As formas do discurso de Aires, assim como seu título de Conselheiro, estão ligadas a uma arte bastante específica: a “arte que Deus lhe dera de agradar a toda a gente”, como diz Flora a seu respeito (ASSIS, 2008, p. 1134). Natividade também faz seu próprio retrato de Aires, ao dizer que pensa em “um homem moderado, um homem de sociedade, hábil, fino, cauteloso, inteligente, instruído...”, e o personagem interrompe: “Eu, em suma?”, e ainda acrescenta: “é o meu retrato em pessoa” (ASSIS, 2008, p. 1124). Já no capítulo “Esse Aires”, dessa vez um autorretrato, temos notícia de que seu “sorriso [era] aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, tudo era tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo”, assim como temos notícia também de seu coração, sempre “disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia” (ASSIS, 2008, p. 1092). Em visita ao casal Santos, ao se deparar com “pessoas de fora

e da família” que dividiam opiniões sobre a cabocla do Castelo, Aires procura uma *opinião média* que contente a ambos os lados, linguagem que poderia ser comparada à pílula, diz o narrador, já que “se não sarava, não morria” (ASSIS, 2008, p. 1093). Em suma, a linguagem de Aires, além de moeda, já que está inserida em um mercado de trocas, é também uma moda, afinal é possível trocar de roupa sem trocar de pele. No romance, não apenas a linguagem da conversação é tematizada, mas também seu vínculo com o espaço, por exemplo, quando Aires opta, entre a presença das mulheres no salão e a dos homens no jogo, pela primeira: “Lá se foram ao vultarete, enquanto Aires ficava no salão, a ouvir a um canto as damas”, diz o narrador (ASSIS, 2008, p. 1098).

Quanto a isso, a maior ironia de *Esau e Jacó* está nas últimas páginas do romance, no capítulo “Troca de opiniões”, quando Pedro e Paulo, antes ferrenhos defensores dos regimes opostos, agora *trocam de lugares*, o que nos faz pensar que a política também não é outra coisa senão uma moda, visto que as adesões a ela são inconstantes, passageiras. O tema da volubilidade, embora não de modo tão marcante quanto nessa cena, é colocado em diversos momentos do romance. Logo no início, Santos promete a Natividade, e inclusive jura por “Deus Nosso Senhor!”, não falar com ninguém sobre a ida da mulher à cabocla, mas apesar de acreditar “na santidade do juramento” e de resistir durante uma jogatina e uma ida ao teatro, acabou mudando de ideia (ASSIS, 2008, p. 1091). Já em uma cena em que Flora comenta sobre o calor, Paulo concorda, “achou que sim, que estava quente”, mas “acharia que estava frio, se ela se queixasse de frio”, emenda o narrador (ASSIS, 2008, p. 1167). Ou seja, o tema da volubilidade a todo tempo nos lembrando que a aparência, como diz o próprio Aires, “era mui diversa do coração” (ASSIS, 2008, p. 1161).

No caso do desfecho, a mudança de opinião dos gêmeos influi sobre a conclusão que o leitor fará do romance, que ganha em farsa o que vai perdendo em realismo. Com a instauração da República, “Paulo entrou a fazer oposição ao governo, ao passo que Pedro moderava o tom e o sentido, e acabava aceitando o regime republicano, objeto de tantas desavenças”, como o leitor sabe bem (ASSIS, 2008, p. 1217). As explicações que o capítulo enumera, no entanto, não passam de um punhado de eufemismos, à medida que procuram amenizar aquilo

que o próprio Aires, no início da narrativa, durante o capítulo “Quando tiverem barbas”, havia dito sobre as posturas dos gêmeos: “Não eram propriamente opiniões, não tinham raízes grandes nem pequenas. Eram (mal comparando) gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra” (ASSIS, 2008, p. 1105). A comparação com a moda, talvez um tanto involuntária, é sugerida pelo próprio Conselheiro, embora ele diga que a comparação não é boa, mas o tempo, contrariando a modéstia do personagem, mostrou que a comparação é boa sim.

Na obra de Simmel, a noção de sociabilidade possui diversas consequências que podem ser cruzadas com tais aspectos da ficção machadiana. A primeira delas, como também acontece com a noção de dinheiro, é que a conversa de salão é “despojada de conteúdos” e de “interesses”, sendo assim pura forma de mediação, ou seja, a sociabilidade, como a roupa e o dinheiro, é um signo que gira no vazio. O personagem de Aires, por isso, funciona como a própria mediação, figura que transporta discursos, mas sem neles intervir diretamente. Por isso a conversação era encarada por Simmel também como um jogo, já que sua finalidade consiste no movimento, e não tem outro objetivo senão este. “Enfatizar o jogo e o caráter de jogo da sociabilidade é o modo que Simmel encontra para compreendê-la enquanto *dinâmica de relações*”, diz Waizbort, que recorre dessa vez a Gadamer, mas continua pensando em Simmel, quando diz que “o jogo aparece então como um auto-mover-se que por seu movimento não pretende fins nem objetivos, mas o movimento como movimento, que quer dizer um fenômeno de redundância, de auto-representação do estar vivo (...)”, e por isso a função do jogo é que “no final esteja não um algo qualquer, mas aquele movimento de jogo definido e determinado” (WAIZBORT, 2000, p. 452). Na ficção de Machado, os personagens não jogam apenas o voltarete, mas jogam também com a sociedade e com a política.

Por conta de seu aspecto autônomo e autorreflexivo, a sociabilidade consiste também em uma “autorregulação em relação ao outro”, que seria um modo de definir a própria noção de pose. No caso de Aires, ele sabe perfeitamente a diferença entre prazer e imposição, ou seja, entre desejo e demanda, e por isso, quando Flora lhe convida pra ir até São Clemente,

ele responde “Com o maior prazer”, mas logo emenda: “Entenda-se que não. Não era com prazer maior nem menor. Era imposição de sociedade” (ASSIS, 2008, p. 1144). Por este aspecto, já que a sociabilidade torna a arte e o jogo duas noções análogas, ela possui afinidade com o teatro, pois o salão é também “um lugar onde os indivíduos atuam” (WAIZBORT, 2000, p 456). Em suma, tanto a sociabilidade quanto o teatro são artes das relações; em ambas, o jogo depende da presença do outro: “A coqueteria, enquanto arte de se aproximar e de se afastar, de prometer e insinuar, dar e negar, só se realiza quando os protagonistas jogam um com o outro. Nisto se percebe bem como o jogo é ‘jogar com’: são relações”, argumenta Waizbort (2000, p. 457). Já para Simmel a sociabilidade cria um espaço não exatamente espontâneo, e sim uma realidade própria, que o sociólogo trata como um “mundo sociológico ideal”, enquanto Waizbort chega a falar sobre uma espécie de “paraíso artificial”, e é por isso que a sociabilidade só pode ser realizada no interior dos salões. O retrato, nesse sentido, e, portanto, o salão de poses, poderia ser pensado como a tradução da sociabilidade em imagem, o equivalente à coqueteria, já que também se trata de um espaço (imagético) onde as noções de pose e de atuação criam uma espécie de “mundo artificial”.

Uma série de outros personagens machadianos está sempre fazendo poses. Tito, o personagem de “Linha reta e linha curva”, se comporta com “sangue-frio” e possui uma rudeza “antes estudada que natural” (ASSIS, 2008, p. 113). Por isso Emília, a viúva que será sua futura esposa, em carta a ele, pede que “tire a máscara”, pois assim ela também se explicará – ou seja, deve tirar a dela também. Diogo, rival de Tito, em conversa entre ambos, diz que “as mulheres, e sobretudo aquela, nem sempre dizem o que sentem”, e por isso também pede sua franqueza: “Sabe o que eu quero? É que seja franco” (ASSIS, 2008, p. 117). Tratando como “verdades puras” o que logo em seguida saberemos que não são, o conto esconde certas informações e sugere outras, com o intuito de confundir o leitor – na fórmula de Francisco Foot-Hardman, o conto “sugere a seus leitores de fins do Império a separação radical de eficiência técnica e espírito criativo, persuasão e verdade” (HARDMAN, 2005, p. 110). Embora a trama seja finalizada por meio de chave romântica e a verdade prevaleça, Machado já dava sinais, com este conto ainda do

começo de sua obra, de entender a intrínseca associação entre formas de existência e de aparência.

No caso das personagens femininas machadianas, elas também são conhecidas por sua “arte de dissimular”. É comum entre os narradores machadianos, por exemplo, se referir à idade que elas *representam* ter, e não a que elas realmente têm. Em “A parasita azul”, a esposa do tenente-coronel Veiga “representava ter quarenta e cinco anos, mas estava assaz conservada” (ASSIS, 2008, p. 156); em “As bodas de Luís Duarte”, as duas filhas do casal Lemos também se comportam como “atrizes”: “Uma representava ter vinte anos, outra dezessete” (ASSIS, 2008, p. 176). São também as personagens femininas que, na maioria das vezes, vivem “com os olhos na opinião” (ASSIS, 2008, p. 339) e na “atenção pública” (ASSIS, 2008, p. 157), possuem “a vocação da vida exterior” (ASSIS, 2008, p. 435) e bebem, “a tragos demorados, o leite da admiração pública” (ASSIS, 2008, p. 436), conforme expressões de diferentes textos, e, portanto, não podem agir naturalmente, de acordo com a espontaneidade que muitas vezes prometem.

### 3 Poses e posições

A noção de pose é central em toda história da fotografia. No século XIX, os manuais concordavam que os itens mais importantes na produção de um retrato eram a pose e a iluminação, mesmo porque o restante se aprendia em “uma tarde”, lendo um bom manual. Um dos mais prestigiados manuais do século, o de Alexandre Ken, orientava ao fotógrafo que fizesse o possível para tirar “o ar de sofrimento” do rosto do modelo, procurando dar ao seu semblante “uma expressão de calma e felicidade” (KOUTSOUKOS, 2010, p. 58-70). A pose era encarada como “a mais importante de todas as operações fotográficas”, e era preciso mesmo que o fotógrafo tivesse um cuidado especial para que o modelo ficasse à vontade diante da câmera, já que os períodos de pose, muitas vezes, podiam ser comparados a verdadeiras “sessões de tortura” ou mesmo a uma “operação cirúrgica”, conforme sugere Barthes em *A câmara clara* (BARTHES, 1984, p. 27). Já Benjamin viu no tempo de duração da pose um dos aspectos mais fascinantes dos primórdios da fotografia:

Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais precisos do que ocorreu na segunda metade do século, mas as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo. Observe-se o casaco de Schelling, na foto que dele se preservou. Com toda certeza, esse casaco se tornou tão imortal quanto o filósofo: as formas que ele assumiu no corpo do seu proprietário não são menos valiosas que as rugas no seu rosto (BENJAMIN, 1994, p. 96).

O tempo de exposição da pose, que foi diminuindo com o desenvolvimento técnico das câmeras, podia chegar a vinte minutos com os primeiros daguerreótipos, às vezes com o cliente embaixo de sol. Para Maria Inez Turazzi, que segue Barthes na ideia de que a pose funda a natureza da fotografia, não se trata apenas de um detalhe técnico, e sim de um dado sociológico: “(...) o tempo de exposição é também o tempo necessário para que o indivíduo represente o seu papel num determinado cenário, onde a composição desse espaço e a captação desse momento são atributos especiais do fotógrafo” (TURAZZI, 1995, p. 14). A historiadora argumenta que a pose torna-se uma espécie de “suplício consentido”, preparação de bastidor e finalmente uma exigência social. E é justamente por meio da imobilidade, qualidade fundamental da pose, que o fotógrafo irá moldar as características de seu modelo, alterá-la conforme seus interesses, esculpi-la a seu modo.

Embora os manuais concordassem com a definição de que a pose é uma “postura estudada e artificial”, costumava ser consenso também que a boa pose, apesar de artificial, devia ter naturalidade, “ausência de artifício”. E é por isso que muitos fotógrafos, como é o caso de Disdéri, passaram a fotografar o cliente de corpo inteiro e não mais apenas seu rosto, pois assim seria possível cercá-lo de “artifícios teatrais que definem seu status, numa paródia da autorrepresentação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo” (FABRIS, 2008, p. 21). Em suma, a pose é um dos principais assuntos nos manuais técnicos do século XIX, assunto que ganha mais atenção do que a própria técnica. A respeito da pose, existe todo um conjunto

de normas e indicações com as quais o fotógrafo deve lidar, se adequar e seguir, sempre buscando orientar seus modelos para que mantenham, rigorosamente, um aspecto natural, sob pena de não ser tomado como um bom retratista.

Ora, ao ler a ficção machadiana a partir dos pressupostos da pose e da invenção da fotografia, há toda uma relação que se estabelece entre a pose e formas de discurso que são descoladas de seu referente. Guy Debord, em seu clássico *A sociedade do espetáculo*, argumenta que o espetáculo, na esfera do discurso, se manifesta justamente através do “monólogo elogioso”, em que o “mentiroso mente a si próprio” (DEBORD, 1997, p. 18). Na ficção de Machado, por sua vez, nos deparamos com o “orador de sobremesa”, personagem típico que aparece em diversos textos, e sobre quem é possível delinear algumas características. Em “As bodas de Luís Duarte”, por exemplo, o tenente Porfírio é apresentado dessa maneira, já que possui “o entorno, a facilidade, a graça, todas as condições necessárias a esse mister”, “e comparado com um boneco não havia grande diferença” (ASSIS, 2008, p. 182). Ou seja, o orador de sobremesa é um autômato, e ficamos sabendo que os aplausos não atrapalham seu discurso, porque já “sabia o discurso de cor” – e de acordo com vários dos ouvintes, após umas frases empoladas, ficamos sabendo também que o tenente “fala muito bem!”, pois “parece um dicionário!” (ASSIS, 2008, p. 185).

O termo retorna na célebre “Teoria do Medalhão”, conto que, embora seja identificado como um “diálogo”, na prática funciona como monólogo, e que apresenta este personagem, o Medalhão, que na verdade é o mesmo “orador de sobremesa” do conto anterior, em versão talvez mais completa, afinal ser Medalhão é um “ofício” e, às vezes, até uma “carreira” (ASSIS, 2008, p. 270-271). Além dos discursos de sobremesa, sabemos agora da existência de outros dois tipos de discurso: o de felicitação e o de agradecimento. Para chegar a ser Medalhão, é preciso dominar uma série de regras, que no conto são passadas de pai para filho, como se fosse uma herança. O pai recomenda que, depois de “pôr cuidado nas ideias que houveres de nutrir”, sendo que o “melhor será não as ter absolutamente”; de “expende francamente as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou

calar das botas novas”; de praticar o “voltarete, o dominó, o whist” e o bilhar, “porque as estatísticas mais escrupulosas mostram que três quartas partes dos habituados do taco compartilham as opiniões do mesmo taco”; de passear nas ruas, “com a condição de não andares desacompanhado, porque a solidão é oficina de ideias”; em suma, depois de todas estas recomendações, que são ditadas com a experiência de um Medalhão formado, o filho deve aprender a usar o discurso, uma lição à parte. Nesse caso, o medalhão deve ser “simples, túbio, apoucado” e, caso queira “adornar o estilo”, o bom é priorizar “sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres”, pois as “frases feitas, as locuções convencionais e as fórmulas consagradas” já estão “consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública” (ASSIS, 2008, p. 272).

A figura que organiza o discurso do Medalhão de carreira será o adjetivo, “a alma do idioma, sua porção idealista e metafísica”, ao contrário do substantivo, que é “a realidade nua e crua”, e na verdade o próprio Medalhão deve ser “o adjetivo dessas orações opacas, o odorífero das flores, o anilado dos céus, o prestimoso dos cidadãos, o noticioso e suculento dos relatórios” (ASSIS, 2008, p. 274). Roland Barthes, em *O neutro*, ao tratar do adjetivo, nos diz que se trata de “uma mercadoria”. Barthes argumenta que o valor mercadológico de um objeto é decidido, em muitos setores, “em função dos adjetivos que lhe são apostos” (BARTHES, 2003, p. 118). Quer dizer, além de manter a linguagem no “cansaço do paradigma”, na medida em que “se cola a um substantivo, a um ser, ele ‘gruda’ no ser”, de acordo com as expressões do próprio Barthes, o adjetivo seria outra maneira de manifestação do dinheiro na linguagem, e não apenas isso. No conto de Machado, ele também refaz o vínculo entre o discurso do medalhão e sua imagem, afinal qualquer adjetivo apõe um complemento no sujeito, quer dizer, uma “imagem imobilizada”, encerrando o sujeito assim “numa espécie de morte” (BARTHES, 2003, p. 112). Eis uma última definição machadiana de pose.

## Referências

ANDRADE, M. Machado de Assis (1939). In: ASSIS, M. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1. p. 45-48.

ASSIS, M. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. *O neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASTIDE, R. Machado de Assis, paisagista. In: ASSIS, M. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1. p. 34-45.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, A. Raimundo Faoro leitor de Machado. In: \_\_\_\_\_. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIXON, P. *O chocalho de Brás Cubas: uma leitura das Memórias póstumas*. São Paulo: Nankin / EdUSP, 2009.

FABRIS, A. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: \_\_\_\_\_. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EdUSP, 2008.

FREYRE, G. José de Alencar: renovador das letras e crítico social. In: ALENCAR, José de. *Romances ilustrados de José de Alencar*. 8 v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

HARDMAN, F. F. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KOUTSOUKOS, S. S. M. *Negros no estúdio fotográfico: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MORETTI, F. *Signos e estilos da modernidade: ensaio sobre a sociologia das formas literárias*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ROMERO, S. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.

SIMMEL, G. *El individuo y la libertad*: ensayos de crítica de la cultura. Traducción y prólogo de Salvador Mas. Barcelona: Ediciones Península, 1985.

STRÄTER, T. Olhares fotográficos cruzando-se n'“O espelho”’: Machado de Assis e Guimarães Rosa. In: FANTINI, M. (Org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. São Paulo: Cotia / Ateliê Editorial, 2010.

TURAZZI, M. I. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

WAIZBORT, L. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Curso de Pós-graduação em Sociologia da USP/ Editora 34, 2000.

Recebido em: 24 de julho de 2017.

Aprovado em: 30 de outubro de 2017.

