

『ブラス・クーバスの死後の回想』のナラティブについての試論

武田 千香

目次

はじめに

1. レビューと『ブラス・クーバスの死後の回想』
 2. マシャードと演劇
 3. 演劇批評家から小説の実践へ
 4. マシャードの文学の前期と後期の間にあるもの
- むすび

はじめに

アルトゥール・アゼヴェード (Artur Azevedo, 1855-1908) によるレビュー『いかさま師 (*O Bilontra*, 1886)』の復刻上演を観ていたときだった。私は、マシャード・デ・アシス (Machado de Assis, 1839-1908) の『ブラス・クーバスの死後の回想 (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1881)』のナラティブに通じるものがあるのではないかと思った。レビューには、短い場、素早い場面展開、そして、寓意を用いた人物設定など多くの独特の特徴があり、それらが『ブラス・クーバスの死後の回想』の特徴的なナラティブにも共通すると感じたのである。とはいえ、片や演劇、他方は小説である。その親和性はどこから来るのか。本当に親和性があるといえるのか。本論は、まずはその親和性を検討しつつ、それがあれば、なぜ生じたのか、そして、マシャードの文学において、それがどのような意味を持つのかについて、考察を試みるものである。

1. レビューと『ブラス・クーバスの死後の回想』

1.1 『いかさま師』、レビュー、マシャード

レビューは、もともと 18 世紀前半のフランスで誕生し¹⁾、19 世紀の前半に、ヴォードヴィルやオペレッタと混じり合い、「歳末レビュー (*revue de fin d'année*)」というジャンルになったとされる大衆演劇である²⁾。1 年間の出来事を、歌や踊りを交えながら、面白おかしく、諷刺も込めて振り返る芝居で、通常は年頭に上演された。ブラジルへはポルトガル経由で持ち込まれ、

1859年1月9日に上場された『ジョゼ・ダ・ピエダージ氏の驚き (*As surpresas do Senhor José da Piedade*)』³⁾がブラジル最初の公演というのが通説となっている。

私が観た『いかさま師』は、1886年1月に上演された1885年のレビューの復刻版である⁴⁾。『プラス・クーバスの死後の回想』の雑誌掲載が1880年だから、もしそれら2作品の間に影響関係を見るとすれば、アゼヴェードが『いかさま師』を書くにあたって、『プラス・クーバスの死後の回想』を参考にしたことになる。だが本論では、そうではなく、マシャードのほうがレビューを念頭に置きながら『プラス・クーバスの死後の回想』を執筆したという仮定で論を進めたい。なぜならば『いかさま師』は独特の特徴を備える典型的なレビューであり、その特徴こそが『プラス・クーバスの死後の回想』との親和性を生み出していると思われるからである。折しもマシャードがそれを執筆した時期は、ブラジルでレビューが形を成し始めた時期と重なり、その立役者こそがアゼヴェードだった。さらに彼はマシャードと仕事の同僚の間柄でもあった。だが、こうしたことについては後述することにして、まずは、『いかさま師』との類似点を検討しよう。

1.2. 寓意化による心のドラマ

『いかさま師』の主人公ファウスチーノは一文無しにくせに働かず、いんちきをして金を手に入れることばかりを考える怠け者である。その怠け癖は芝居を通して、「仕事」と「怠惰」という2人の人物に、左右の腕をそれぞれそれ引つ張られ、迷った挙げ句、結局はいつも「怠惰」に連れていかれるという寓意的な手法で表現される。この手の寓意はレビューの定番で、抽象的な概念から出来事や事物まで、あらゆるものが登場人物に仕立てられる。たとえば、アゼヴェードが1878年にリーノ・ダスンサオン (Lino D'Assunção) との共筆で上場した『リオデジャネイロ 1877 (*O Rio de Janeiro em 1877*)』では、その年に起こった旱魃 (seca) や流行した黄熱病 (fevre amarela) が、そのままその名前を与えられて「セッカ」、「フェヴリ・アマレーラ」として登場する。さらには「ポリチカ (政治)」、「ボアット (噂)」、「オピニアオン (意見)」という人物も出てくる。

一方、『プラス・クーバスの死後の回想』でも、抽象的な概念が寓意的な人物に仕立て上げられることが少なくない。たとえば主人公のプラス・クーバスが金貨を拾い、それを警察に届けようかどうか迷う場面で彼は、いったん拾った後でポケットにしまった後、良心の反発を覚える。良心はまず「ある声」となって、相続したわけでも稼いだわけでもない金貨が、なぜおまえのものなんだとプラス・クーバスを責める。その結果、彼は金貨を警察に送り、善行を働いた自分に満足するが、その後で「良心」はもう一度、今度は貴婦人の姿をとって現われ、次のように言う。このとき「良心」に、れっきとしたセリフが与えられていることに注意してほしい。

心の中の貴婦人は、(...) こうも言ってくれた。

「クーバス、いいことしたわね。完璧な行動よ。それに、その空気は、新鮮であるばかりじゃない、芳醇でしょ。言ってみれば、永遠の庭が換気するようなもの。クーバス、自分がしたこと、見てみる？」(Machado, 2008b:680)

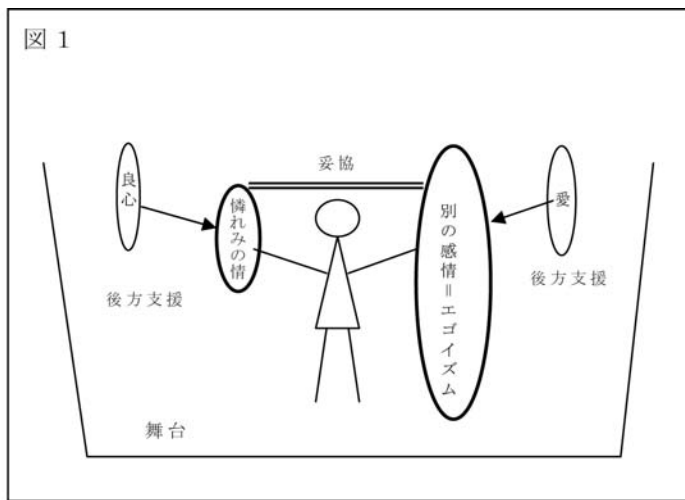
同様の例をもう一つ挙げよう。プラス・クーバスは、人妻ヴィルジリアと道ならぬ関係にあった。ある日、その夫に転勤命令がでる。リオを離れれば、二人の関係はおしまいである。別れの危機に思い悩む二人だったが、プラス・クーバスと一緒に打開策を考えるところか、無責任にもヴィルジリア一人にすべてを任せて帰ってきてしまう。とはいえ、さすがに帰宅後は心が痛んだ。ここに紹介するのは、そのときの場面である。プラス・クーバスの頭の中で交錯するさまざまな思いが、やはりここでも寓意化されている。以下の引用文の中で、太字の部分が、擬人化されている彼の思いである。

最初の数時間、私がどれだけ苦しんだか、それを詳細に語り始めたらきりが無い。私は、**したいという思いと、したくないという思い**の間で揺れていた。つまり、一方には**憐れみの情**がいて、それは、私をヴィルジリアの家に押し戻そうとした。そして、もう一方には、**別の感情**がいた——とりあえずはこれを**エゴイズム**としておこう——。その感情は言った——行きなさんな。ここは彼女に任せなさい。きっと愛情の赴くままに、解決してくれるから。たぶんこの二つは、同じくらいの力の強さだったと思う。それらは、しぶとく、激しく、押し合いを続け、どちらも譲らなかった。ときおり私は、一欠片の**良心**の呵責を感じた。というのも、自分は何の犠牲を払わず、冒険しようとししないで、愛情と罪の板ばさみになる女性の弱みにつけこんでいるように思えたからだ。だが、そうやってくじけそうになると、再び**愛**が頭をもたげた。**愛**は、自己中心的な助言を、繰り返し囁いた。すると、再び私はぐらついて、落ち着かなくなり、たまらなく彼女に会いたくなかったが、それと同時に、会って、責任の一端をかぶることになったらどうしようという不安も起こった。

ついに**エゴイズム**と**憐れみの情**の間に、妥協が成立した。それは、彼女の家には会いに行くが、行くのはあくまでも自宅で、夫の同席のもと。そうすれば、私は、彼女に対して何も言う必要はないし、先の脅しについても、ただ結果を待っていればいいことになる。二つの力は、こうやって調整すればいいわけだ。それにしても、今こうやって書きながら思うのは、妥協とはまやかしだということ。そして、憐れみも、結局はエゴイズムの一形態だし、ヴィルジリアを慰めに行こうと決心したのも、それは自分自身の苦しさが出して

きた提案だったのだ。(Machado, 2008b:704)

「憐れみの情」、「別の感情」＝「エゴイズム」、「良心」、「愛」の感情には主体性や言葉が与えられ、ドラマ仕立てになっているのがわかる。『いかさま師』の中で「仕事」と「余暇」に両腕を引っ張られるファウスチーノ同様に、プラス・クーバスとこの4者をそのまま舞台に移し、図1のように、「憐れみ」と「エゴイズム」の板挟みになって苦しむプラス・クーバスの心を描くことも可能なほどである。



また、テキストの断片性という点でも、『プラス・クーバスの死後の回想』と『いかさま師』は通じる。『いかさま師』は、プロローグ付きの3幕17場構成の芝居で、レビューのご多分に洩れず、各場が細かい景で構成されている。ほとんどが5つ以上の景を持ち、中には第14場のように、13景を持つものまである。短い場面がめまぐるしく入れ替わり、テンポよく進んでいくのもレビューの特徴である。一方、『プラス・クーバスの死後の回想』も、それほど大部でない作品の割に、章の数が160と、際立って多い。それまでのマシャードの小説が、『復活』の場合は24章(アギラル社全集で80頁)、『手と手袋』が19章(同71頁)、『エレーナ』が28章(同115頁)、『ヤヤ・ガルシア』が17章(同113頁)であることを考えれば、160章から成る『プラス・クーバスの死後の回想』(同134ページ)が、相当に断片化されているのがわかるだろう。このようなテキストは『プラス・クーバスの死後の回想』で初めて現われたものである。

『プラス・クーバスの死後の回想』とレビューの親和性は、これ以外にもあるが、検討を続

ける前に『プラス・クーバスの死後の回想』のあらましを確認しておこう。

1.3. プラス・クーバスによる人生レビュー

主人公プラス・クーバスは、60 半ばになった頃に、心気症の特効薬の開発を思い立ち、それに打ち込む。だが肺炎に罹り、養生を怠ったために無念の死を迎える。そのとき臨終の床の中で、彼は不思議な体験をする。朦朧とする意識の中に現われた一頭のカバに、世紀の源流へ連れていかれるのである。パンドラという名の「自然」の女性の化身に会い、彼女から人間社会の実相を教えられる。人間の生とは、〈真・偽〉、〈善・悪〉、〈美・醜〉など二律背反的な価値観で語れるものではなく、人間社会の掟はただ一つ「エゴイズム」であると。プラス・クーバスは納得し、未練なく死へ旅立った。プラス・クーバスはあの世から、パンドラの人生観に照らして、我が人生を振り返り、手記をしたためる。それが『プラス・クーバスの死後の回想』である。

この世とのしがらみをすべて断ち切っただけに、語りは憚りがなく赤裸々そのものである。悪戯鬼だった少年時代、娼婦マルセーラへの初恋、放埒な青春時代、ヨーロッパへの留学時代、母親の危篤の知らせ、帰国、母の死。クーバス家の繁盛を目論んだ父からの政略結婚と議員ポストの話、そして、挫折、父の死。その後、プラス・クーバスは、以前、婚約まで至りながらご破算になった相手ヴィルジリアと愛人関係になる。密会、周囲や夫からの疑念の目、夫の転勤、別れ。再び独り者になったプラス・クーバスは、急に結婚願望に駆られる。ニャン・ロロとの婚約、相手の病死。すると、プラス・クーバスは再度、政界入りへ意欲を燃やす。議員の椅子、大臣への野望、挫折。ご覧のとおりプラス・クーバスの一生は、挫折のサイクルの繰り返しである。その極めつけが心気症の特効薬の開発だった。肺炎、不養生、病死。

これを見てわかることは、『プラス・クーバスの死後の回想』の物語自体が、言ってみれば彼自身による一生のレビューになっていることである。そもそもレビューが細切れの場面から成るのには、必然的な理由がある。1 時間から 2 時間という短い時間で、1 年の出来事を振り返ろうとすれば、自ずからそれぞれに配分される時間は少なくなる。『プラス・クーバスの死後の回想』も同様である。プラス・クーバスの一生を、主要な出来事で語ろうと思ったら、それぞれを手短かに語りながら、つなぎ合わせていくという手法をとらざるを得ない。この意味でレビューの回顧形式は、プラス・クーバスの死後の回想の一生を振り返るのに打ってつけだった。

レビューは、何の前後関係もない場面をはぎ合わせるために、全体を貫く緩やかな筋が想定されているのが普通である。たとえば、『リオデジャネイロ 1877』では、リオに上京してきた田舎者が、町見物をする中でさまざまな事件に遭遇し、それを通してリオの 1 年間の出来事が語られている。『プラス・クーバスの死後の回想』も、死んだ主人公が生者の世を振り返り、新

たな人生観に基づき、人生を再構築するという緩やかな筋のもとに、一生の出来事を綴った人生レビューなのである。

1.4. コンパドレ=プラス・クーバス

レビューには通常、コンパドレ (compadre, 仏 compère) と呼ばれる人物が登場する。言うなれば司会進行役で、観客の心をうまくつかみながら、断片的な場面をテンポよく次々と提示しつつ物語を進めるのが、その役目である。1年間に起こった事件は、互いに脈絡がないから、それらをうまくつなぎ合わせ、客を飽きさせることなく、愉しませなくてはならない。コンパドレはブラジルにおいて、1859年の最初のレビュー以来、レビューの形が次第に崩れ始める20世紀の初めまで、ずっと不可欠な存在だった⁵⁾。

コンパドレは、単に「つなぎ役」や「紹介役」に留まらない。たとえば出来事に批評を加えたり、舞台上の人物の代弁をしたりもするし、客を楽しませるために、おどけたり冗談を言って笑わせたりもする。また、レビューには歌と踊りが不可欠だったから、それも披露した。すなわちコンパドレは単なる司会進行役ではなく、紹介役、コメンテーター、踊り手、歌手、おどけ役、笑わせ役といった一人多役の総合的なエンターテイナーだともいえる。その様態をヴェネチアーノは、カメレオンに喩えている⁶⁾。

さて、プラス・クーバスについてはどうか。彼が語り手として、自らの人生の主な出来事を次々と提示する進行役であることに異論はないだろう。そして、1.2.の引用文にも見られるように、彼は単に出来事を提示するに留まらず、それらに考察や批評を加えている。「それにしても、今こうやって書きながら思うのは、妥協とはまやかしだということ。そして、憐れみも、結局はエゴイズムの一形態だし、ヴィルジリアを慰めに行こうと決心したのも、それは自分自身の苦しさが出してきた提案だったのだ」。そして、随所で登場人物の言葉も代弁する。このときに効力を発揮するのが、語り手と作中人物の声を一体化する機能を持つ自由間接話法である⁷⁾。もう一度1.2.の引用文に戻ろう。実は、ここで直接話法としてセリフ化されている良心の発言は、いったんその前で語り手が自由間接話法で受けている。

金貨を返したことで、(…) 貴婦人は、大きくほっと息をついた。良心の風通しは、するもの！ それ以上は言わない。とにかくまあ、その他の諸々の状況を差し引いても、私の行動は立派だった。思い悩んだのも当然だったし、それだけ繊細な心を持っていたということなのだから。心の中の貴婦人は、そう言ってくれた。厳格な口調だったが、ときおりやさしさにもじませて。さらに開け放たれた窓の棧に寄っかかりながら、こうも言ってくれた。

「クーバス、いいことをしたわね。……」(以降、先ほどの引用文へ続く)(Machado, 2000b:680)

波線部分が、語り手ブラス・クーバスが代弁している「良心」の言葉の部分である。彼はまず「良心」の言葉を自由間接話法で代弁し、その後で、「良心」の貴婦人に振り、セリフを言わせている⁸⁾。つまりブラス・クーバスは、まずは登場人物の発話の冒頭を代弁し、それから話を振っているのである。それはまさに舞台の袖で、物語を紹介しながら、必要に応じて登場人物にマイクを渡すナレーターである。

実は『ブラス・クーバスの死後の回想』の語り手が、通常のいわゆる 1 人称の語り手と違うことは多くの研究者によって指摘されている。固定した支点を持たず、いろいろな人物になり替わり、立場を変えながら話を進めていくのである。そんな変幻自在性をロベルト・シュワルツ (Roberto Schwarz) は「語り手の可変 (流動) 性 (volubildade do narrador)」と呼んだ⁹⁾。それを受けて、ホナルジス・ジ・メロ・イ・ソウザ (Ronaldo de Melo e Souza) は、それは「流動性」ではなく、「転変 (cambiante)」だと言った。ソウザの指摘の興味深いところは、彼がそこに演劇性を見出している点である。ソウザは、『ブラス・クーバスの死後の回想』の語り手は、単に姿勢や態度を変えるのではなく、次々と異なる役柄を演じながら変身し、そうやって物語世界の登場人物らの心中に起こる劇的な葛藤や変遷を表現していると考え。すなわち一人の語り手が姿勢を変化させるのではなく、多数の仮面をつけ、さまざまな役柄を代わる代わる演じていくのだと言い、そうした語り手を「擬装する人 (fingidor)」という言葉で表現している¹⁰⁾。この性質は、まさにレビューの語り手に通じるところである。

2. マシャードと演劇

それにしてもなぜ、小説の『ブラス・クーバスの死後の回想』と演劇のレビューが、つながるのだろうか。その点についても考えてみよう。

2.1. 演劇への強い期待

マシャードを、ブラジル文学最大の文豪の地位に押し上げたのは、彼の短編および長編小説だが、もともと彼は、文壇にデビューした 1850 年代後半当初から小説家として活躍していたわけではない。本格的に小説を手がけたのは 1870 年代で、最初の短編集を 1870 年に (『リオの短編集 (Contos Fluminenses)』)、長編は 1872 年 (『復活 (Ressurreição)』) に出している。それ以前は小説より演劇との関わりが深く、新聞や雑誌を舞台に、コラム作家、演劇批評家、文芸批評家、詩人、翻訳家として活躍し、それ以外に自ら 13 本の戯曲を執筆し、翻訳も 14 本残して

いる。演劇批評は、1850年代末から1860年代前半にかけて『エスペーリョ (*O Espelho*)』(1859年～1860年)で、1860年から1866年は『リオデジャネイロ日誌 (*O Diário do Rio de Janeiro*)』(1860年～1866年)で連載コラムを担当している。さらに1862年から1864年には、演劇院の検閲官も務めている。

演劇批評家マシャードが目指したのは、何よりも演劇を通して国民を啓発することだった。それは1856年、わずか17歳で新聞『マルモッタ・フルミネンセ (*Marmota Fluminense*)』に寄稿した「莫とした考え：近代の演劇」にある次の言葉からも明らかである。「演劇は、まさに娯楽と教育の場。社会と人々を文明化する真の手段である」¹⁴⁾。彼はまた、翻訳物があふれかえり、国内の演劇が育たないことを危惧し、自国の作家の育成と国内の演劇の活性化へ向け政府や興行師が丸一となって、国民演劇の創出を図るべきだと訴えた。こうした考え方は、キンチーノ・ボカイウヴァ (Quintino Bocaiúva) やジョゼ・ジ・アレンカール (José de Alencar) といった、当時の知識人にも共通するもので、マシャードは先人らに交じって、ブラジルの演劇の革新を目指していたのである。

そのために見習うべきものとして彼らが挙げたのはフランスの写実劇で、逆にまだ人気のあったロマン派劇は時代遅れとされた。1858年に著した「演劇に関する考察」でマシャードは、こう述べる。「現実世界の文明を模倣し、そこに何かほんの僅かなものを加えるだけで、発展途上のさ中にある社会にとっては、生産性の高い力のひとつになる。そうすることで、変革中の社会が外した道は埋められ、近代芸術が社会を修正してくれる」¹⁵⁾。王や王子といった現実離れた世界が出てくるロマン派劇とは違い、写実劇はもっぱら日常の現実を対象とし、テーマにはたいがい結婚や家族や金銭が選ばれた。平易な言葉遣いで、わかりやすい筋を用い、社会的なモラルや規範に反することがいかに身の破滅を招くかが示された。そこでよじとされたのは、家族、貞節、労働、高潔といった市民の道徳的価値観だった。知識人らは、それを伝える実用的な手段としての役割を、演劇に期待したのである。1855年には、その類の劇を上演するために、ジナジオ・ドラマチコ劇場 (Teatro do Ginásio Dramático) が開設されている¹⁶⁾。『エスペーリョ』時代のマシャードは、写実劇への傾倒を隠さず、とくにジナジオ劇場でかかる演目を好んで取り上げた。

だが、1860年代に入ると、その姿勢にも変化が現われた。『リオデジャネイロ日誌』という一般紙への掲載だったということもあるのかもしれない。演劇に社会変革を期待する姿勢は変わらなかったが、「私の演劇に対する考え方は絶対的に折衷的である」と述べて¹⁷⁾、ジャンルに対して公平な態度をとるようになり、写実劇以外に古典劇やロマン派劇も取り上げ、さらには、たとえ「平易な軽劇」であっても「美」は存在する¹⁸⁾と書いて、大衆演劇にも理解を示すようになる。

ちょうどその頃、マシャードをはじめとする知識人らの願いが叶い始めたかに見えた。アレンカールやマセード (Joaquim Manuel de Macedo) などの小説家や、ボカイウーヴァといったジャーナリストによる国産の戯曲が現われ始めたのである。マシャードは 1861 年のコラムで、とくにボカイウーヴァの『憎きミナスの人々 (*Os Mineiros da desgraça*)』を取りあげ、文学的価値と同時にモラルを備えた作品が生まれてきていることは、「見事なみずみずしい」「果実」が徐々に育ってきている証で、ブラジルの演劇はまだ歴史が浅いが、「演劇は力、芸術としての力、道徳としての力になる」と、この動きを歓迎している¹⁶⁾。だが、この好調も、結局はわずか 3、4 年しか続かない¹⁷⁾。

2.2. 演劇への失望

知識人らの期待どおりには運ばなかった理由は、それよりもはるかに好調なジャンルがあったからである。写実劇などの「正統な (セリオ)」ジャンルに対し、“menor”で“baixo” (低俗)だと蔑まれていた軽喜劇、すなわちオペレッタ、ヴォードヴィル、マジック、レビュー、パレスクといった歌や踊りを取り入れた、大衆向けの陽気な軽劇が急速な勢いで社会に浸透していたのである。それらはすでに 1840 年代にリオデジャネイロに伝わっていたが、とくに「正統な」演劇を脅かし始めたのは、1859 年にアルカザール・リリコ劇場 (Alcazar Lírico) が設立され、フランスから呼び寄せられた専門の劇団が常時そこで公演するようになってからであった。夜間以外にマチネが設けられ、産業化とともに増大していたカイシェイロと呼ばれる「小僧」階級の人気をさらい、ジナジオ劇場の「正統な」演劇の客を奪った。この流れを決定づけたのが、1865 年 2 月のオッフエンバックのオペレッタ『地獄のオルフェ』の公演だった。反響は大きく、公演回数は 400 回を超えたとされる¹⁸⁾。さらにジナジオの敵は演劇ばかりでなかった。1862 年と 1863 年に、ヨーロッパから訪れたサーカス団は、皇帝が二度とも臨席するほどの関心を集めた¹⁹⁾。1860 年代の軽喜劇の勢いはとどまるどころを知らなかった。

それには、大衆演劇の新たな動きも追い打ちをかけた。“外国もの”のパロディ化である。とくに当時ジナジオ劇場にいた俳優フランシスコ・コヘア・ヴァスケス (Francisco Correa Vasques) の功績は大きく、彼は社会の流行を次々と舞台に持ち込んだ。サーカス団『グランド・オーシャン・サーカス』が大旋風を起こせば、すかさずそのパロディ (『万歳! グランド・オーシャン・サーカス』 (*Viva o Circo Grande Oceano*, 1862) を作り、一団が去ると『さらば! グランド・オーシャン・サーカス』 (*Adeus Circo, Grande Oceano*, 1862) を上演した。もちろん彼がオッフエンバックのオペレッタを見逃すことはなかった。そのパロディ『田舎のオルフェ』 (*Orfeu na roça*, 1868) は、原作を抜く 500 回以上の公演記録を作った²⁰⁾。当時は潜在的な観客数自体が少なく、十数回、公演できれば上々だと言われた時代である²¹⁾。

時代の流れを変えることは、もはや不可能であった。批評界にも変化が生じ、1868年には「いい公演なら、ジャンルは問わない」²²⁾という意見が出始めた。つまり演劇の成否を決めるのはジャンルではなく、出来 (performance) だという考え方に変わり始めたのである。これには、ブラジルの知識人らが手本としていたフランスの批評界での変化の影響もあったと思われる。サルセイを中心に、批評家や作家の仕事は、入場料を払ってくれる客がいてこそで、観客や読者の声や関心にも配慮すべきだという主張が、フランスで次第に力を持ち始めていたのである²³⁾。1860年代に入ってからマシャードの姿勢の軟化も、フランスでのこうした動きが関係していた可能性は十分にある。

マシャードは、1865年に「模範劇場 (teatro normal)」という評論を書き、大衆演劇の流行に歯止めをかけるためには、国営の劇場を造り、演劇院を併設して、検閲のほか、演劇学校も設置し、国営の劇団を置くことが必要だと主張した。そして、改革が進むまでは、自らブラジルの演劇の研究を進めると言い、その言葉どおり1866年には、マガリャンイス (Gonçalves de Magalhães)、アレンカール、マセードに関する演劇論を執筆している。だが、結局は政府にも期待を裏切られ、「演劇を信じる」マシャードの書いたものとしては、その批評が最後となった²⁴⁾。その後は、演劇批評自体がめっきりと減少し、1867年に至っては1本も書かれていない。

2.3. 国民の演劇から普遍テーマへ

ちょうどその頃に、おそらくマシャードの文学観に大きく影響したであろうと思われる演劇界の出来事が2つ起こった。一つは、1868年の女優アデライデ・リストーリの来伯、もう一つは1871年の名優エルネスト・ロッシによるシェイクスピア劇の上演で²⁵⁾、いずれもイタリアからの興業であった。

ブラジルに国際級の女優が訪れるのは初めてのことだった。マシャードは、リストーリの来伯に際し、4本の批評を執筆し、彼女は自分の才能や直感のみに頼ることなく、役柄を十分に研究したうえで、どんな役をも完璧にこなすと賛辞を送っている²⁶⁾。だが、マシャードがとくに感銘を受けたのが、その演技から伝わってくる人間の心の普遍性だった。「(彼女の演技は)メディアがギリシア時代の母親を感動させたように、ブラジルの母親も感動させる。結局、文明がどんな殻で被おうと、その下で脈打つのは人間の心なのだ」²⁷⁾と書く。ここにはもはや、ブラジルの演劇にこだわるナショナリズムは感じられない。さらには、涙が出るほどの感動を与えるリストーリの迫真の演技は、マシャードから「私は大衆教化という演劇の意図を信じない」という言葉を引き出している。マシャードの演劇への期待に、大きな変化があったのがわかるだろう。

1871年のシェイクスピアの観劇は、それになお拍車をかけた。シェイクスピアはそれまで、

ブラジルにおいて、本では読まれていたが、きちんとした形で上演されたことはなく²⁸⁾、名優による舞台を通して観たシェイクスピアは、マシャードの「新たな発見」²⁹⁾となった。それ以降は、シェイクスピアの作品からの引用が明らかに増え、ある研究者によれば、マシャードがシェイクスピアを引いた総数は 255 にのぼるといふ³⁰⁾。もちろん名優ロッシだったことは大きかった。マシャードは、「ロッシは、ロメオの熱情と、オセロウの怒りと、シッドの苦悩と、マクベスの悔恨、すなわちあらゆる度合いの人間の心を伝える技量をもつ俳優として、ブラジルの観客の心を動かした」³¹⁾と評している。この頃、マシャードの関心は、規範道徳観への教化や、ブラジル独自の演劇から、どんな人にも共通する普遍的な感情や心に移っていたのである。

マシャードの文学観を知るうえで最も重要な批評とされる「ブラジル現代文学事情—内奥からの国民性(Notícia da atual literatura brasileira-Instinto de nacionalidade)」(1873) も、このような文脈で捉えるべきだろう。地域や文化を越えて人を感動させる芸術に感銘を受けたマシャードにとって、いまなおロマン主義的なナショナリズムにこだわる当時のブラジルの文芸は、憂慮すべきものとして映り始めていた。彼はその中で、ブラジルの文学には絵画的な情景や自然を優先する傾向があり、人間の性格と情念の分析において、批評家を満足させるものはないと述べている³²⁾。

ところで、マシャードが 1872 年に発表した初めての長編小説『復活』の序文には、次のようなくだりがある。

私が目指したのは、シェイクスピアの次の句に行動を伴わせることである。

Our doubts are traitors,/ and make us lose the good we oft might win,/ by fearing to attempt. (私たちの疑念は裏切り者で、試すのを恐れるばかりに、しばしば手に入れられずの善を逃させる)

私はある状況の素描と 2 つの異なる性格の対称性を描こうと試みた(Machado 2008c: 236)。

「性格と情念の分析」とは、まさにマシャードがシェイクスピアから学びとったものである。新しい課題を獲得したマシャードは、以後、それを小説を通して実践していくことになるのである³³⁾。

3. 演劇批評家ら小説の実践へ

3.1. 近代的な読者を求めて

1860 年代後半になると、マシャードの批評の対象は、次第に演劇から文学作品に変わってい

った。1866年から開始した『リオデジャネイロ日誌』のコラムのタイトルは「文学の週 (Semana Literária)」で、そこにはもう「演劇」の文字はない。短編小説が増えるのもこの頃である。短編は、1858年に最初に発表し、その次は4年後(1862年)の1本だったが、1864年には5本、65年に3本、66年に9本、67年に5本と、持続的に執筆するようになる³⁴⁾。一方、長編も、最初の『復活』は、出版契約では、実際の刊行よりも2年半早い1869年9月に刊行されることになっていた³⁵⁾。おそらくは1860年代末にはこの小説の執筆に取りかかっていたことだろう。そして、その『復活』こそが、人間の「性格と情念の分析」という普遍的な問題をテーマにしたものであったことは、すでに見たとおりである。

だが、問題は、それを読む人がいるかどうかであった。マシャードが相手にしなければならなかったのは、ポンソン・デュ・テラーユ、グザヴィエ・ド・モンテパン、オクターヴ・フィエといったフランスの新聞連載小説を愛読する読者、すなわち、演劇においても彼が嫌悪した、波乱万丈の筋や感傷性で読者をひきつける通俗小説に慣れ親しんだ読者だった。このような状況を前にして、マシャードは何よりも近代的な読者を養成する必要性を感じていたと、エリオ・ジ・セイシャス・ギマランイス(Hélio de Seixas Guimarães)は指摘する³⁶⁾。いまだマシャードの文学の案内書の多くで、長編小説『復活』から『ヤヤ・ガルシア』の4作を、ロマン主義的な作風の残る時期として位置づけているが、最近ではむしろ、それらにはアンチ・ロマン主義的な仕掛けがなされていることが明らかにされている。マシャードは、作品を通して読者の脱・ロマン主義化を図ったのである。

『復活』は、非常に嫉妬深いばかりでなく、疑い深い性格のために結婚までこぎつけられなかった男性を主人公とする小説である。通俗小説の定法では、結婚の障害はたいてい外界に設定されるが、マシャードはそれを心の中に用意した。すなわち性格である。新聞小説の読者の多くは、期待を裏切られたに違いない。マシャードは、故意に通常とは違う筋立てにすることで、通俗小説に対する疑問を読者に投げかけたのである³⁷⁾。第2作目の『手と手袋』も、やはりテーマは恋愛と結婚だった。だが、ここでも女性主人公ギオマルの行動は、おそらく多くの読者の期待には沿わないものだったと思われる。というのも、最終的に彼女はロマンチックな男性エステーヴァオンをふり、裕福で野心家のルイス・アルヴェスを選んだからである。この小説で「愛」は、現実的な人生設計の勝算に勝てなかったのである。しかも面白いのは、マシャードの工夫が筋ばかりではないことである。ギマランイスはマシャードが、読みすすめるうちに読者が徐々にエステーヴァオンに感情移入するような仕掛けを語り施していることを指摘している。自分が肩入れたロマンチックな男性の敗北を目の当たりにすることで、ロマン派小説に親しむ読者に、自分の価値観の無効性を気づかせようとしたのである³⁸⁾。

『手と手袋』の場合は、まだ最後に生まれの貧しい女性主人公が幸せを勝ち取るハッピーエ

ンドになっていたが、第 3 作『エレーナ』と第 4 作『ヤヤ・ガルシア』になると、もうシンデレラ物語は用意されていない。いずれも不遇な生まれの女性主人公（エレーナ、エステーラ）と富裕な男性との恋愛が扱っているが、そのいずれにおいても社会的な格差は乗り越えられない。エレーナは悩み苦しんだあげく病死し、エステーラは幸せをつかむために家を出て、女性一人で人生を切り拓くことを余儀なくされた。ロマン主義的な結末を期待する読者をまったく裏切る筋展開である。そもそも『ヤヤ・ガルシア』は、タイトル自体が紛らわしい。通常はタイトルに人名が冠されたら、その人物が主人公だが、この小説では、その義母のエステーラが筋上の主人公である³⁹⁾。

こうした一連の読者養成の試みは、語り手の読者に対する姿勢にも表われている。『復活』の語り手は読者の解釈を先取りし、それにコメントを加える。そして『手と手袋』の語り手は、やさしく手を差し伸べるように物語の中に読者をいざない、いつの間にか物語内の人物と自分を重ね合わせるように仕向けている。ところが、次の『エレーナ』では、そうした読者への配慮に変化が現われる。語り手が、まるで「演劇で幕が上がる前に奥へ引っ込んで、そこから登場人物の演技を操りながら、観客の反応を遠くから見守る」かのように存在感を薄めてしまうのである⁴⁰⁾。『ヤヤ・ガルシア』に至っては、もはやその存在は無きに等しい。ギマランイスによれば、最初の 2 作品にはまだ、「読者を変えようという語り手の努力が見られる」が、それに続く 2 作ではもうその意欲はほとんど見られず、読者は「無言の攻撃の標的」になり、マシャードの「前期の文学の（…）幻想は『ヤヤ・ガルシア』で「難破」しているという。だが、その「無言の攻撃」は、ギマランイスも指摘しているように、次作の『プラス・クーバスの死後の回想』では劇的に変化をし、「耳障りな攻撃」になっていく⁴¹⁾。

3.2. 読者の実態

それにしても、それほど深刻な幻滅は、何が原因だったのだろうか。ギマランイス曰く、ブラジルにおける読者の少なさ、19 世紀を通じて知識人らによって常に取りざたされたが、1860 年代と 1880 年代では、その解釈に違いがあるという。すなわち当初は、読者がそれなりにいると思われ、本が読まれないのは怠惰や意欲のなさのせいだと考えられていたが、その後は、そうではなく、読者そのものが少ないのだと認識されるようになったというのである⁴²⁾。その際、知識人らの認識を何よりも変えたのが、1872 年にブラジルで初めて実施された国勢調査だった。結果の公表は、その 4 年後の 1876 年 8 月だったが、そこから明らかになったのは、ブラジル社会のきわめて低い識字率だった。奴隷を含めない自由人全体でも 18.57%で、奴隷を含めれば、15.75%という低さだった。ちなみに男性が 23.43%、女性が 13.43%である⁴³⁾。この結果は新聞でも大々的に取り上げられ、マシャードも公表から 10 日後のコラムでそれに言及し、

その数字は、国の憲法も政府の諸機関もすべて、たった 30%の人のためにあるということの意味し、文字を読めない 70%の人にとっては、政府が何をしようと、国がどのように動こうと知りようがないということだと嘆いている（マシャードがどこから 30%という数字を算出したのかは謎で、公表結果に従えば、それぞれ 16%と 84%と、さらに悪くなる）⁴⁴⁾。すでに述べたようにマシャードは、常に国民の啓発（道徳の教化という意味であれ、読者教育という意味であれ）に意欲を燃やしていた。1859年には、『エスペーリョ』紙に、「新聞による改革」と題する次のような記事を寄せている。

新聞の特性の筆頭に挙げられるのが、詳細に再現する力であり、それは社会という身体
の全器官に容易に流れていく力である。だから労働者は、家に帰ると、どれほど日常の仕
事で疲れていても、肉体のパンの横にある、かの精神のパンを見つけることができるわけ
で、それはまさに公的な共同体の社会のホスチアなのだ。(Machado, 2008e:1036)⁴⁵⁾

「公的な共同体の社会のホスチア」という表現からは、信奉と言いたくなるほどの新聞への期待が伝わってくる。新聞に書けば、「労働者」まで情報が伝わると思っていたのであろう。だから、新聞に演劇や文学に関する評論を書き、小説を連載したのだった。ところが、その新聞にいくら書いても、社会の大半の人々には、それが届かないという実態が明らかになった。『エレナ』が新聞に連載されたのは 1876 年の 8 月から 9 月（合計 35 回）、すなわち国勢調査の結果公表直後の 2 ヶ月間のことである⁴⁶⁾。『ヤヤ・ガルシア』の連載は、1878 年の 1 月から 3 月である。マシャードの深い失望が、これらの小説に反映している可能性は多分にある。

『エレナ』や『ヤヤ・ガルシア』では、語り手による道案内が減っている一方で、最初の 2 作に比べれば、筋の動きが多く、ロマン主義的な色合いが強い。もしかしたら、それはマシャードの、通俗小説に馴染んだ読者への譲歩だったのかもしれない。だが、国勢調査の結果は、そういう小説でも、読んでくれればまだましで、それすらも読めない人々が大勢いることを物語っていた。一口に大衆と言っても、それが多様なことを意味した。次なる課題は、どうしたらその多様な人々にメッセージを届けられるか、いかに発信していくかであった。

3.3. 演劇界で新潮流：レビュー

19 世紀半ばの庶民の最大の娯楽は祭りと演劇で、演劇界は、先述したように 1860 年代になると、オペレッタ、マジック、バーレスク、ヴォードヴィルといった軽喜劇が大衆の間で大流行し、1870 年代には、その勢いは盛んになるばかりだった。主として写実劇を上演するために建てられたジナジオ劇場でも、1860 年ごろからは、大衆向けの芝居が演目に取り入れられるよ

うになっていた。というのも、それをしなければ、劇場自体が立ち行かなくなっていたし、現にマセードやアレンカールといった一流の劇作家からも、社会の流れを無視することはできず、メロドラマやフランスのもののパロディなどを手がけないわけにはいなくなっていたのである。生活のためばかりでなく、それが「観衆に近づくためのひとつの形式」だった⁴⁷⁾。マシャードは、そのような演劇界に対し、1873 年の「内奥からの国民性」の中で、「今日、観衆の好みは退廃と墮落の極致を見、厳格な芸術を作ろうという志のある者にとっては、もはや一縷の望みもない。そんなものを作っても、いったい誰が受けとめてくれるのだろうか。何といてもここを支配しているのは、戯作風というか、猥褻な歌や、カンカンや、派手なマジックなど、すべて感情や下等な感覚に訴えかけるものばかりなのだから」と嘆きの声を上げている⁴⁸⁾。とはいえ、実は軽喜劇がかかる劇場へ通っていたのは、いわゆる大衆ばかりではなかった。知識人として、「低俗」だとか「軽い」などと言いつつも、それらを見て愉しんでいた。彼らに難なくそのような芝居が書けたこと自体が、それに十分親しんでいた証拠である。

そんな中、1870 年代になると彼らの間からも新たな動きが出てきた。1859 年の初公演以来、まったくかからなかったレビューが、3 本、集中して作られたのである。1875 年のジョアキン・セッハ (Joaquim Serra) による『レビュー 1874 (*Revista do ano de 1874*)』、同じくセッハの喜劇／レビュー『殺された王、就けられた王 (*Rei Morto, Rei Posto*)』、そして、1878 年の、アゼヴェードとリーノ・ダスンサオンによる『リオデジャネイロ 1877』である。興味深いのは、大衆演劇を総じて嫌っていたマシャードが、セッハのそれらの劇を演劇批評で取り上げていることである⁴⁹⁾。劇のタイトル『殺された王、就けられた王』をそのまま題名にしたその評論では、セッハの名前に引かれて観にいったが、その期待が裏切られなかったことを告白し、セッハの観客の心をつかむ力に感服している。

セッハは新しいジャンルに挑戦し、自らの才能を楽々と活かし、観衆の興味に応えた。

彼がレビューに与えた形には、独自性と巧みな技があり (…)、ややこしい筋を作らずに関心を惹きつけ、観衆も彼の仕事に快い笑いと拍手で応えていた。(Machado, 2008d: 533)

さらにマシャードは、通常の大衆演劇にはないが、『殺された王、就けられた王』にはある「文学性」に注目する。

詩句はもちろん平易で、愉快で品がある (…) 彼の作品には、通常、他のレビューには見られない要素がある。それは文学的味わいである。

われらが詩人に拍手をおくろう。

さらにもうひとつ同じジャンルで、ヴォードヴィル劇場でかかっている演目にも拍手をおくる。これらには大拍手喝采をおくるだけの価値がある。(Machado, 2008d: 534)

「もうひとつ同じジャンル」といっているのは、もちろん『レビュー 1874』のことである。「われらが敬愛する同輩」セツハが、大衆演劇に「文学的味わい」を加えて作った斬新な作品に、マシャードが文学の新しい可能性を見出した可能性は充分にある⁵⁰。

3.4. 大衆を教え導く大衆演劇としての『リオデジャネイロ 1877』

アゼヴェードによる『リオデジャネイロ 1877』は、リオに上京してきたひと組の夫婦の夫が、妻との別行動を望み、二人が別々にリオの町をさまようという筋で、町を歩く中で 1877 年の出来事が語られる。夫はゼ・ポヴィーニョ (Zé Povinho)、妻はオピニアオン (Opinião) と、レビューらしく寓意的な名前を持ち、それらはその名のとおり各々「大衆」と「意見」を表わしている (Zé は代表的な男性の名前 José の愛称で、Povinho は povo=大衆に指小辞がついたもの)。夫婦のすれ違いは、ポリチカ (=政治) やボアット (噂) によって引き起こされ、そこには、自分の意見を持ったり自分の信念に基づいて行動したりしない大衆へのあてこすりが込められている。大衆は「間抜けで、無知で、政治的で、呑気な生活が大好きで、熱狂的」だとされ、とくにその熱狂には、一般的な演劇には振り向きもせずサーカスばかりに夢中になる姿が重ね合わされている。すなわち『リオデジャネイロ 1877』は大衆自身を相手に、彼らの行動様式や趣向を、面白おかしく揶揄しながら見せることで、愉しませながら「レビュー=見直し」をも促す芝居に仕上がっている⁵¹。『リオデジャネイロ 1877』は、大衆演劇の形式による、大衆のための、大衆を教え導く芝居なのである⁵²。

アゼヴェードは、大衆を導くために、このレビューの特徴をうまく活かした。その一つが「客席の旦那 (monsieur du parterre)」と呼ばれる人物である。言ってみれば観客の代表なのだが、この人物は、あるときは作者側に立って、実際の観客を批判し、考えや行動の修正を促す一方で、ときには観客の立場になり、彼らの疑問を代弁し、かつ、それに対する作者の答えも代弁することで、観客の理解を助ける。たとえば『リオデジャネイロ 1877』では、「観客 (Espectador)」という名でその人物は登場する。彼は、サーカスに夢中になる大衆を見て、「ゼ・ポヴィーニョときたら、(サーカスの) 馬にしか興味がないんだ！」とけなすが、そこでは、作者になり替わって、大衆を揶揄しているわけである。また、その人物は、第一幕の冒頭で、「どうやら今日の演目は、変わっているようだぞ」と切り出して、これから上演される芝居が、自分が予想してきた大衆演劇とは違うことを予告している。これはまだレビューという芝居に慣れていない観客が、いきなり細切れの場面が目まぐるしく入れ替わる芝居を見せられて当惑しないようにと

いう作者の配慮である。アゼヴェードは、初めてレビューを観る客に、これがヨーロッパの作品の翻訳物でもなく、またパロディでもない独特の芝居であることを予告し、実際の観客を舞台へと導いたのである。この人物は、観客との密なコミュニケーションを図るためにも有効である。なんとか「観客の関心をつかみ」⁵³⁾つつ、「遊びながら教え (lúdico-didático)」⁵⁴⁾するため、アゼヴェードは大衆演劇の特徴を最大限に活用したのである。

レビューは、大衆が飲むものなら何でも取り入れたという。ヴェネチアーノ (Neyde Veneziano) は、レビューは「クラシック・バレエでもオペラでも詩でも、何でも受けつけてきた。だが、唯一、容赦なく拒絶したものがある。それは、最初に上演してみても客が拒絶したものである」と述べる⁵⁵⁾。このようにレビューは、大衆のための大衆の芝居であった。そのようなレビューに対するアゼヴェードの取り組みに、やはり大衆教育に腐心していたマシャードが、興味を抱いたとしても何の不思議もない。むしろ彼らは、そうした問題を共有し、共にその解決策を模索していた可能性すらある。なぜならばまずアゼヴェードと、彼に先駆けてレビューを発表したセツハは同郷のよしみで、アゼヴェードが、1873年にマラニャオンからリオに上京してきたときに最初に得た職が、セツハが編集長を務める新聞『革新 (Reforma)』の翻訳や校正係だった。さらにその後、アゼヴェードが1875年に農務省に入省すると、そこに勤務していたのはマシャードだった。つまり、マシャードとアゼヴェードの二人は、同じ部屋で働く同僚の間柄で、レビューを復活させたセツハ、大衆を教え導くレビューを書いたアゼヴェード、そして、マシャードの三人はつながっていたのである。

1878年当時、マシャードは、先にみたように、おそらくは小説の執筆において行き詰っていた。そして、おそらくは社会の隅々の「労働者」にいたるまで、自分のメッセージを届けるための手法を模索していた。そんなときに、大衆演劇と文学性を合体する可能性を秘めるレビューに注目したとしても、それは自然の成り行きである。

3.5. 再度『ブラス・クーバスの死後の回想』とレビュー

実は『ブラス・クーバスの死後の回想』のナラティブにも、レビューの「観客」や、作品解説をするメタ言語に通じるものがある。「読者」はこの小説において重要な登場人物で、読者へ語りかける回数は夥しく、「さて、本題に入ろう」(第3章)などの誘いかけや、「もしこんな精神現象の観察がごめんだと思う読者がいたらとばして結構」(第7章)という指示のように、語り手が何らかの形で読者への呼びかけを行ったり、言及している個所は、全体の3分の1にのぼる⁵⁶⁾。たとえば、次に挙げる「繊細な心へ」と題する第34章では、読者の存在が話の展開の中で計算に入れている。母の死後、チジュカの山の別荘にこもった際に、ブラス・クーバスは、足は悪いが、美しく、心の清らかな女性と懇意になる。足が悪い、それだけで彼にと

っては結婚相手として失格だった。それにも拘わらず、一週間にわたって彼女を弄ぶ。初めての恋に心ときめかせる彼女とは対照的に、彼の頭の中には不謹慎な思考ばかりが巡る。それを何の憚りもなく告白し、彼は読者の反発を先取りする。

第三十四章 繊細な心へ

今、拙著を読んでくれている五人から十人に一人は、繊細な心を持っていて、きっとその方々は、前章を読んで気分を害し、エウジェニアの行く末を憂い、震え始めたことだろう。そして、きっと……。そう、きっと心の奥で、私のことをシニカルな奴だと思ったにちがいない。私がシニカルだって？ 繊細な心よ、冗談じゃない。ディアナの腿にかけて言う。そんな不本意な仕打ちは血で洗え。もちろんこれは、もし血がこの世の何かを洗えればの話だ。いや、繊細な心よ、私はシニカルなんかではない。人間だったのだ。(……)
(Machado, 2008b: 667)

語り手プラス・クーバスは、普通感覚を備えた読者なら、おそらく抱くであろう批判を先取りし、すぐに「冗談じゃない」と強くそれを打ち消し、「繊細な心よ、私はシニカルなんかではない。人間だったのだ」と開き直る。こうして虚構の読者を想定することを通して、彼は人間社会の“常識”を問い、実際の読者に再考を促しているのである。これはレビューの「客席の旦那」に通じる。

また、メタ言語が多いのもこの小説の特徴である。「この本の新しいところは…」(第87章)といった作品解説や「それをここに書いてしまうのは本書の手法として相応しくない」といった手法説明など、いかに語り、いかに書くか、といった自らの執筆方法への言及が、『プラス・クーバスの死後の回想』には非常に多く、やはりそれが見られる章は3分の1にもものぼる。これも『リオデジャネイロ 1877』の中で芝居に関する説明を加える「観客」のような「客席の旦那」に通じる。

レビューは、手法ばかりでなく、テーマの上でもマシャードの希望を叶える可能性を秘めていた。ヴェネチアーノは、「レビューは、対比の原則がテンポを作っている」と述べる⁵⁷⁾。一人が早口で話せば、もう一方はゆっくりと話し、笑わせたかと思えば、泣かせる。このように対照的な事物を衝突させることで、その差異を際立たせ、それによってその二項対立が俎上に載せられる。『いかさま師』に出てきた「仕事」と「怠惰」の対比もそれである。この意味でレビューは、マシャードが目指した「二つの異なる性格の対称性」を扱うには、格好の器だったともいえる。

実はレビューを、そのような観点から用いた先駆者がいた。その人とは、マシャードが文学の"父"と仰ぐアレンカールである⁵⁸⁾。アレンカールは、1857年にすでに『リオデジャネイロの表と裏 (*Rio de Janeiro, verso e reverso*)』という軽喜劇で、それを試みている。リオに遊びにきたサンパウロ出身の学生のエルネストが、三カ月滞在するうちに、当初は嫌いだったリオの諸々の面が、逆によく思えてくるという筋で、第一印象が第一幕で、三か月後の印象が第二幕で語られる。通常この劇は「喜劇」と分類されるため、レビュー史には含まれないが、アレンカールが自ら次のように解説しているところからも、これが事実上「レビューの先取り」⁵⁹⁾であることは間違いない。

(私の目的は) 笑わせること、しかも顔を明らめさせることなく。

こういう考えから、何日かの休暇の折りに『リオデジャネイロ』を書いた。これは一種の軽いレビューで、利点は、短く、観客を飽きさせないという点以外にはない。(下線は筆者)

観客は愉快に感激したようで、笑わせるという最初の目的は到達できたと言う。またそこには、どれほどモラルに厳しい人でも、15歳の女の子が恥ずかしさのあまり顔を赤らめるような言葉や文章を、ひとつもみつけないことはできないだろう⁶⁰⁾。

アレンカールがすでに同様のテーマでレビューを手がけていたことも、マシャードの心を動かした可能性はある。またここでは、「顔を赤らめさせない」芝居をアレンカールが目指したことにも注目をしておきたい。モラルを尊重する演劇は、大衆演劇の猥褻な低俗趣味を嫌ったマシャードも目指したものであった。

3.6. さらなるレビューとの類似点

『プラス・クーバスの死後の回想』とレビューの間の親和性は、以上の点に留まらない。

レビューには、通常、物語が開始する前にプロローグが設けられ、そこで主な登場人物が紹介される。たいがいは神々が集まるオリンポスや悪魔の集まる地獄など、幻想的な空間に場が設定されていることが多く、たとえば翼のある馬が、華やかに空に舞う花火の中を、リオデジャネイロの方に駆け抜けるといった演出が行なわれたという⁶¹⁾。『プラス・クーバスの死後の回想』では、プラス・クーバスの生い立ちや家族構成や家系が紹介された後で、主要登場人物であるヒロインが披露され、それから臨終間際の「世紀の源流」への旅が語られる(第7章「精神錯乱」)。超現実的なことが語られるここまでの部分を、まさに『プラス・クーバスの死後の回想』のプロローグとは位置づけられないだろうか。そして私は、プラス・クーバスを連れ去

るカバを、リオへ向かって駆け抜ける翼の生えた馬に重ね合わせずにはいられない。

またレビューには、「新聞」、「演劇」、「病気」という、必ず触れられる必須テーマがあり、これらもまた『プラス・クーバスの死後の回想』のテーマになっている。プラス・クーバスは新聞社を設立し、その興亡を人生のサイクルと重ね合わせているし、演劇に関しては、そもそも自分の脳を舞台に喩えているほどである。しかも、その何でも受け容れる種々雑多な舞台はまさにレビューである。

私の脳は、あらゆるジャンルの戯曲が上演される舞台。聖劇もかかれれば、厳粛な劇もかかる。メロドラマも、華麗な喜劇も、ドタバタの笑劇もかかったし、宗教劇も、道化劇もかかった。そう、繊細な心よ、言うなれば万魔殿^{バンデモニウム}なのだ。だから、いろいろな物や人が入り乱れ、ここで観られないものはないくらいに、スミルナのバラから、貴方の庭に植わるヘンルーダに至るまで、さらには、クレオパトラの豪華なベッドから、寒さに震えながら乞食が眠る、浜辺の一角に至るまでが見られるのだ。ここでは、ありとあらゆる種類の、いろいろな姿をした考えが交錯している。だから、驚なら驚だけとか、ハチドリならハチドリだけということではなく、ナメクジもいれば、蛙もいるのだ。(Machado, 2008b: 667)

病気についてはあえて述べるまでもないだろう。留学の際に乗った船の船長の妻の結核、母親の癌、マルセーラの疱瘡、ニャン・ロロの黄熱病と、『プラス・クーバスの死後の回想』は病気に満ちている。

類似点は他にもあるが、あと二点、重要な親和性を挙げておこう。一つは、フィナーレである。フィナーレは、20世紀の半ばにレビューの形がかなり崩れた後も、最後まで残ったパートである。私は、以前から、この小説の最後で、登場人物がいつせいに哀れな最期を迎えて消えていくのが気になっていた。ひっそりと死んだドナ・プラシダ(第144章)、ヴィルジリアの夫のローボ(第150章)、「醜く痩せさらばえて」死んだマルセーラ(第158章)、狂死したキンカス・ボルバ(第159章)。エウジェニアは、死にはしなかったが、第158章で「最後に会ったときと同じくらいに足を引きずり、さらに哀れになっ」た姿を晒している。死を逃れたのはヴィルジリアとサビーナとコトリン、そして、哀れになれ果てたエウジェニアだけである。最後の約15章で、登場人物がばたばたと惨めな最後を迎えて消されていくこの締めくくり方は、華やかに盛り上がるレビューとは正反対の結末、まさに最後の「否定の章」(第160章)に向かって収束するに相応しい“アンチ・フィナーレ”である。

もう一つは、視覚性である。歌や踊りを交えた華やかな演出が売り物のレビューで、視覚性は重要な要素だった。とりわけせりふのみから成る場の合間に置かれるファンタジーの場、す

なわち贅を尽くした華麗な照明を浴びて花形スターが登場し、歌や踊りを披露する場は、とくに観客の視覚に訴えた。一方で、『プラス・クーバスの死後の回想』のナラティブも、視覚テキストを最大の特徴の一つとする。未完成の単語を書き散らすことで、プラス・クーバスの散漫な頭の中を表現した第 26 章、対話がすべて「・・・」になっている第 51 章のアダムとイブの会話、テキストがすべて「・・・」で伏せられている第 139 章（「いかに国務大臣になれなかったかについて」）、墓標のみを載せた第 125 章。文字のみの章の合間に、ときおり織り込まれるこうした視覚テキストは、レビューのファンタジーの場のように際立っている。

4. マシャードの文学の前期と後期の間にあるもの

マシャードの文学は、一般にロマン主義的な小説が書かれた前期と、『プラス・クーバスの死後の回想』以降の後期に分けて語られることが多い。それは『プラス・クーバスの死後の回想』を境に、その前と後では、ナラティブに劇的な変化が認められるからである。また作風面からは、ペシミズムを帯びたという変化も指摘される。前期の最後の作品『ヤヤ・ガルシア』が執筆された 1878 年と、『プラス・クーバスの死後の回想』が執筆された 1880 年のわずか 2 年の間に、それほど大きな変化を蒙った理由は、これまでいくつか指摘されてきた。それなりの地位が獲得できたため、貧しい出自の負い目から解放され、自由に書けるようになったからというもの、その間に病に患い転地療養を余儀なくされて、人生を懐疑的にみるようになったからというもの、さらには、40 歳を過ぎて人生に対する幻想がなくなったから、あるいは、富裕階級が権力を握り続けるブラジルに幻滅し、その横暴さを通して社会を描くようになったからというものもある。そして、もっとも最近のものでは、マシャードの読者に対する姿勢や認識から説明する考え方も出されている。すなわち不特定多数の読者を想定することが不可能であることがわかったために、限定された読者に向け、対等に、同時代の最高水準の小説を書き始めたためというものである²⁰。

これらすべてが納得できる理由ではある。しかし、これまで見てきたようなレビューと『プラス・クーバスの死後の回想』の親和性に注目すると、マシャードはこの時点になってもまだ、なんとか大衆を読者に取り込みたいという気持ちを失っていなかったのではないかという気がしてならない。『プラス・クーバスの死後の回想』は、西洋の文学に引けを取らない内容と質を保つことを目指しながらも、大衆演劇から学んだ大衆の好みを取り入れることで、多様な読者に対応できる文学への望みをつなぐための作品だったのではないか。

序文でマシャードは、プラス・クーバスに目標の読者数をせいぜい 5 人と低めに設定させ、作風については「スターン風」だとか「メーストル風」だと書かかせている。たしかにここは、少数の読者しか想定していないようにも読める。だが、その後で「それでも私は、好評を得ら

れることを期待したい」という希望を書かせているところを読むと、やはりできるだけ多くの人に読んでもらいたいという願いを捨てていなかったのではないか。しかもそのあとには「私があの世界での作業を進めるにあたり、どんな手法を使って回想記を書いたかは、敢えて書かないことにする」という一文がある。このことはつまりスターンやメーストル以外にも、「敢えて書」きたくないものを参考にしたということである。そして、その際には「憂鬱のインク」以外に「戯言のペン」を使ったとある。マシャードがプラス・クーバスに敢えて書かせなかったものとは何か。なぜ敢えて書かせたくなかったのか。もしそれがレビューだとすると、その理由もわかるような気がする。何しろ「低俗」で「劣る」とされ、自分自身が忌避していた大衆演劇に属する演劇なのだから。だが、それは見る角度を変えれば「スターン風」、「メーストル風」とも見えることから、採用する勇気も出たのかもしれない。

むすび

実はマシャードが『プラス・クーバスの死後の回想』を執筆するにあたり、アゼヴェードから何らかのヒントをもらったのではないかと思いたくなるエピソードが、アゼヴェードの伝記にある。幼少の頃から演劇が大好きだったアゼヴェードは、9歳のときに最初の戯曲を書いている。それはプロローグと五幕から成る「良心」をテーマにしたものだった⁶³⁾。非常に興味深いのは、その筋が『プラス・クーバスの死後の回想』に出てくる五コトのエピソードにどことなく似ていることである。

その劇とは——ある家族持ちの貧しい男が、大金持ちの満杯の財布が落ちているのを見つける。彼の心は、必要性和義務、すなわち着服か、警察に届けるかの間を揺れるが、最終的には現実的な選択、すなわち懐に入れる方を選ぶ。そのとき男は、大変都合のいい理屈をつける。どうせ返してみたところで、金持ちのことだから、散財してしまうだけだろう。ならば自分の手元においたほうが「救いの元」になる。なぜならば、それで子どもたちを食べさせられるし、人生の再スタートの元手にもなるのだから。結果、男はそれを運用して金持ちになるが、反対に落とし主の方は財産を使いいきり、極貧に落ちてしまう。金を拾った男は、金銭的には得をしたが、その代わり一生、良心の呵責に苛まれ、とうとう最後に落とし主の男性に返しに行く。もちろん全財産ではないが、元本に相当の利子をつけて返したという話である。

金貨を拾ったことで、良心との葛藤に苦しむありさま、都合をつけてそれをくすねてしまう展開といった細かい点も似ているが、何よりも拾った金を起点に人生の展開を語るという設定が『プラス・クーバスの死後の回想』と共通している。当然、9歳の少年と、すでに40歳を超えたブラジル文学界の巨匠の間に、発想の開きはあはる。プラス・クーバスの場合は、現物を金銭的に運用するわけではない。自分の欲求を満たすための「資本」として、その金を「運用」

していくのである。なお 9 歳のアゼヴェードの設定した金額が 3 コントと、ブラス・クーバスの拾った 5 コントと微妙に近いのも面白い事実である。

演劇が最大の娯楽であったその時代、劇作家として大成することは、多くの作家の夢だった。ガラランチ・ソウザ (Galante Sousa) は、「当時、ブラジルの作家の中で、少なくとも若いときや学生時代に、劇作家になることを夢見たり、自作の芝居を上場したいと考えなかった人は稀だろう」と言い⁶⁴⁾、ファリア (João Roberto Faria) は、当時は翻訳や批評や演劇を手がけることは、詩人や小説家になるより魅力的だっただろうと述べる⁶⁵⁾。もちろんマシャードもその例外ではない。すでに述べたように、彼は戯曲も書いている。ただ、彼の芝居は「読むためのものであって、上演には向かない」と、マシャードの友人でもあるボカイウーヴァが評したというの是有名な逸話である⁶⁶⁾。パレット・フィーリョ (Barreto Filho) は、この劇作家としての挫折がマシャードの後期の文学作品の形を決定づけたと見る。

マシャードの戯曲家としての失敗は、彼の後期の作品の形式を決定づけただけに重要である。しかもそれは、彼の創作の他の表現形式を探すことを余儀なくさせたという意味で、否定的な決定づけである。結果、生み出されたのはドラマでも喜劇でもなく、当時よく知られていた小説形式でもないもの、それが後期の作品を象ることになる。スターンやイギリスのユーモア文学の作家らを手本としながらも、彼はさまざまな環境の力を借りて、自らの手できわめて独特な構造を編み出した。すなわち、瞬間的な場と短い章から成り、芝居にみられる非連続性を多く残したコメント付きの小説である。⁶⁷⁾

この「瞬間的な場と短い章から成り、芝居にみられる非連続性を多く残したコメント付きの小説」こそが、マシャードがレビューを大いに参考にして作り上げた小説形態であろう。「否定的」どころか、演劇に対する深い造詣をみごとに活かし、ヨーロッパ伝来の文学の伝統と、ブラジルの大衆演劇をみごとに織り交ぜて創り出した多分に肯定的なアマルガムだといえよう。

第二章に、ある「案」がブラス・クーバスの脳内の空中ブランコにぶらさがり、ブランコをこいでは見事な宙返りを見せる場面がある (ここにも寓意的な手法が見られる)。最後にその「案」は、突然大きく前に飛び出すと、両腕と両脚を X 字に広げてこう言う。「私が出す謎を解け、でないとおまえを食う」。大衆が好んで見たサーカスの曲芸のような場面を故意に折り込み、この問いをブラス・クーバスから読者に出させたマシャードは、ここでどんな謎かけをしたのだろうか。もちろん主たる謎は作品の主題に関わるものであろうが、それ以外にも、このような謎の掲示の仕方を採用することで、この小説の隠された成り立ちを仄めかしたととるのは考えすぎだろうか。そして、若いころに果たせなかった戯曲家という栄光と、演劇を通して大衆

の愚を矯正するという夢を追い求めた自らの半生を、心気症の特効薬の発明をすんでのところ
で逃し、無念の死を遂げながらも、回想記に再起をかけたプラス・クーバスに託したととも
ることはできる。

ただし、『プラス・クーバスの死後の回想』のナラティブがレビューからのみ編み出されたと
考えるのは、あまりに浅薄である。1870年代のリオに復活したレビューは、何もないところか
ら生まれたのではない。フランスのオペレッタなどの大衆演劇やその前身の縁日の芝居の伝統
を受け継ぐばかりでなく、さかのぼればそれは中世ヨーロッパの民衆演劇にまでたどり着くだ
ろう。また、それがポルトガル経由で伝わったことを考えれば、16世紀のジル・ヴィセンテ以
来の長いポルトガルの民衆演劇の伝統も無視してはならない。とくに寓意的な登場人物が、ヴ
ィセンテの戯曲にも多く見られることを考えればなおさらである。1870年代に復活したレヴ
ュー自体に、すでに長い伝統があるのである。さらにはマシャードが傾倒したシェイクスピアの
演劇から学んだものもある。おそらくマシャードは、自分が知る限りのヨーロッパの演劇の伝
統を踏まえ、当時の新興のレビューに触発されて、『プラス・クーバスの死後の回想』のナラテ
ィブの形式を編み出したと考えたほうがいいかもしれない。いずれにしてもまだ課題は多い。
「憂鬱のインク」と「戯言のペン」を使ったという序文の証言からは、軽喜劇の反社会的な性
格を援用したことが考えられるし、小説の演劇性においても、前期の小説群との比較分析が必
要である。また、当時のブラジルでは、演劇以外にも多くの絵入り雑誌が、風刺画などを通し
て日常の諸相を批判的に取り上げ、人気を集めていた。これがヒントとならなかつたとは言
えない。さらには、当時、次第に浸透しつつあった近代性をいかに文体に投影するかなどの工夫
との関連についても検討が必要であろう。これらについては今後の課題としたい。

注

- 1) Veneziano, 1996 p. 19-20. フランスのサン・ローレン市場およびサン・ジェルマン市場の芝居小屋で生まれ、
初期のものとしては *La Ceinture de Vénus*(1715) *Le Monde renversé*(1718)が伝えられているが、“revue”と銘打
たれて上演されたのは、1728年の *La revue des théâtres* だという。
- 2) Veneziano, 1991, p. 23.
- 3) 台本は Figueiredo Novais による執筆で、ジナジオ劇場 (Teatro Ginásio) で上演されたが、検閲に通つたに
も拘わらず、わずか3日で警察により上演を禁止された。
- 4) "O Bilontra": Revista do Ano do Arthur Azevedo em colaboração com Moreira Sampaio. Direção e Adaptação
de José Henrique. Direção musical de Gnattali. In Centro Cultural Solar de Botafogo, Rio de Janeiro, 13 de
janeiro - 18 de fevereiro de 2009. 観劇したのは2009年1月21日および28日)
- 5) Veneziano., p. 91, p. 117
- 6) *Ibid.*, pp. 116-117.
- 7) ポルトガル語では *discurso indireto livre* と言い、日本語では「描出話法」と訳されることが多いが、それは
必ずしも一般的に知られている用語ではないため、ここではジュネット、p. 200 に倣って「自由間接話法」
という呼び方を採用した。
- 8) ブラジルの言語学者のマトーズ・カマラ・ジュニオールは、マシャードの自由間接話法に関して、一般的な

小説における用法とは異なる使い方がされていることを指摘している。すなわち多くの小説では、作中人物が語り手の声を通して話すために自由間接話法が用いられるのに対し、マシャードは話法を段階的移行的に使い、最後の直接話法でクライマックスを作ることが多く、自由間接話法は、その一環として使われていると指摘している。 Câmara Júnior, Mattoso. *Ensaíes machadianos*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979, pp. 38-39.

- 9) SCHWARZ, Roberto. "A novidade das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*". In SECCHIN, 1998
- 10) Souza, pp. 15-33.
- 11) Machado de Assis, *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*, p. 108.
- 12) *Ibid.*, p. 132.
- 13) この劇場は新設ではなく、厳密に言えば、1832 年以来、サン・ペドロ・ジ・アルカンタラ劇場のすぐ近くにあったサン・フランシスコ・ジ・パウラ劇場を新装開設したものである。
- 14) Machado de Assis. *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*, p. 222.
- 15) *Idem*.
- 16) *Ibid.*, p. 241, p. 244.
- 17) この段落については、Faria, pp. 50-61 を参照した。
- 18) Marzano, p. 67.
- 19) Sousa, p. 249.
- 20) Galante, *O teatro no Brasil, Tomo II*, p. 559.
- 21) Marzano, p. 67.
- 22) *Jornal do Commercio*, 1868 年 11 月 6 日. *apud*. Sousa, p. 273.
- 23) Sousa, p.274.
- 24) Faria, p. 73.
- 25) この節は、次の個所を大いに参考にした。 *Ibid.*, p. 78-90.
- 26) たとえば「(リストーリは) 百の役柄と百の仮面を持っているが、すべてを独自の演技で表現する」(Machado de Assis. *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*, p. 511)
- 27) *Ibid.*, p. 493.
- 28) ファリアによれば、それ以前には俳優のジョアン・カエターノが、フランスの古典主義作家 François Ducis が翻案したものを上演したことがあっただけだという (Faria, p. 84)。
- 29) *Ibid.*, p. 86.
- 30) Caldwell, p. 177.
- 31) Machado de ASSIS. *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*, p.525.
- 32) Machado de Assis. *Obra completa em quatro volumes. Vol. 3*, p. 1207.
- 33) ファリアも、シェイクスピアの演劇を観た体験と『復活』でマシャードが目指したものを結びつけている。(Faria, p. 86)
- 34) Machado, Ubiratan, p. 86.
- 35) Guimarães, p. 133.
- 36) Guimarães, p. 130. この節は、同書の第 4 章～第 6 章を大いに参考にした。
- 37) *Ibid.*, p. 127.
- 38) *Ibid.*, pp. 143-144.
- 39) *Ibid.*, p. 169.
- 40) *Ibid.*, p. 150.
- 41) *Ibid.*, p. 170.
- 42) *Ibid.*, p. 82.
- 43) Carvalho, p. 65.
- 44) Machado de Assis. "Histórias de quinze dias", 15.8. 1876. *Obra completa em quatro volumes. Vol. 4*, pp. 314-315.
- 45) Machado de Assis. *Obra completa em quatro volumes. Vol. 3*, p. 1036.
- 46) 本としての刊行は 1876 年 10 月 (Machado, Ubiratan, p. 158.)
- 47) Souza, p. 272.
- 48) Machado de Assis. *Obra completa em quatro volumes. Vol. 3*, p. 1209.
- 49) これらの公演の成否の判断が、人によって食い違っている点も面白い。Ruiz は、いずれについても「insucesso (不成功) (p. 19) と書き、Antunes にも「どちらも、リオの観衆の興味を引き起こさなかった」(p. 19) とある。だが、マシャードの評を見る限り、少なくとも『殺された王、就けられた王』の公演は、満員になったはずで、Veneziano は、『1874 年のリオ』は「fracasso (失敗)」、と言った後で、『殺された王、就けら

- れた王』に関しては、マシャードの評を引用して、好評だったことを伝えている。また、『1874年のリオ』が不成功に終わった理由については、「ちょうどパラグアイ戦争が終了したばかりで、共和主義運動や奴隷制廃止論が高まり政治的に不穏な時期にあり、政治的風刺が問題とされたため」だったと述べている (p. 27)。ジョアキン・セツハは、当時「詩人としてすでに名を挙げ、詩華集『詩集 Versos』のほか、多くの喜劇やドラマを書いていた。代表作に「生きた悔恨 (O remorse vivo)」がある」。 (Magalhães Jr., p. 41.)
- 50) ジョアキン・セツハは、当時「詩人としてすでに名を挙げ、詩華集『詩集 Versos』のほか、多くの喜劇やドラマを書いていた。代表作に「生きた悔恨 (O remorse vivo)」がある」。 (Magalhães Jr., p. 41.)
- 51) Süssekind, pp. 54-55.
- 52) *Ibid.*, p. 55, pp. 97-99.
- 53) *Ibid.*, p. 99.
- 54) Venetiano, 1991, p. 145.
- 55) Venetiano, 1991, p. 107.
- 56) 筆者が数えた限りでは、四八章にのぼる。
- 57) Veneziano, 1991, p. 107.
- 58) ブラジル文学アカデミーの会員は、それぞれが自分の文学の保護者 (patrono) を選ぶことになっており、マシャードはアレンカールを選んだ。
- 59) *Ibid.*, p. 43.
- 60) *apud.* Souza, p. 90.
- 61) Veneziano, p. 94.
- 62) Guimarães, p. 34-39 にある概要を参考にした。それぞれ Lúcia Miguel-Pereira, Augusto Meyer, Barreto Filho, Roberto Schwarz, Hélio de Seixas Guimarães の説。
- 63) このエピソードについては、Magalhães Jr., p. 6.
- 64) Sousa, Galante. pp. 190-191.
- 65) Faria, p. 165.
- 66) Barreto Filho, p. 42.
- 67) *Ibid.*, p. 43.

参考文献

《第一次資料》

- ALENCAR, José de. 1960. *O Rio de Janeiro: verso e reverso*. In *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar.
- AZEVEDO, Artur. 1995. *O Bilontra*. In *Teatro de Artur Azevedo Tomo II* (Coleção clássicos do teatro brasileiro, 7). Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Ciências.
- 1983. *O Rio de Janeiro em 1877*. In *Teatro de Artur Azevedo Tomo I* (Coleção clássicos do teatro brasileiro, 7). Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Ciências.
- MACHADO DE ASSIS. 2008a. *Iaiá Garcia*. In *Obra completa em quatro volumes. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- 2008b. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In *Obra completa em quatro volumes. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- 2008c. *Ressurreição*. In *Obra completa em quatro volumes. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- 2008d. *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*; João Roberto Faria (org. Estabelecimento de texto, introdução e notas). São Paulo: Perspectiva.
- 2008e. *Obra completa em quatro volumes. Vol. 3*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.

《第二次資料》

- ANTUNES, Delson. 2002. *Fora do Sério - Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte - FUNARTE.
- BARRETO FILHO, José. 1980. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora.
- BOSI, Alfredo. 2006. *Brás Cubas em três versões - estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CALDWELL, Helen. 1960. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- CÂMARA Júnior, Mattoso. 1979. *Ensaio machadiano*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.
- CARVALHO, José Murilo de. 1981. *A Construção da ordem: a elite política imperial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- FARIA, João Roberto. 1987. José de Alencar e o teatro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

- 1993, *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. 2004. *Os leitores de Machado de Assis - o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin editorial/Edusp.
- MACHADO, Ubiratan. 2008. *Dicionário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. 1966. *Artur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Editora Civilização.
- MARZANO, Andrea. 2008. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. 1999. *Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp.
- PAIVA, Salvyno Cavalcanti de. 1991. *Viva o rebolado!-vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PRADO, Décio de Almeida. 2003. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- RAMOS, Celeste/MOTTA, Sérgio Vicente. 2006. *À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Campinas: Editora Alínea.
- RUIZ, Roberto. 1988. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN.
- SECCHIN, Antonio Carlos, ALMEIDA, José Maurício Gomes, SOUZA, Ronaldo de Melo e. (org.) . 1998. *Machado de Assis – uma revisão –*. Rio de Janeiro: In-Fólio.
- SOUZA, J. Galante de. 1960. *O teatro no Brasil Tomo I: evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - Instituto Nacional do Livro.
- 1960. *O teatro no Brasil Tomo II. Subsídios para uma bibliografia do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - Instituto Nacional do Livro.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. 2006. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Eduerj.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. 2002. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- SÜSSEKIND, Flora. 1986. *As revistas de ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- TINHORÃO, José Ramos. 1972. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.
- VENEZIANO, Neyde. 1991. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes: editora da Universidade Estadual de Campinas.
- ジェラルド・ジュネット著、花輪光一・和泉涼一訳、2004. 『物語のディスクール 方法論の試み』、水声社。

《その他》

"O Bilontra": Revista do Ano do Arthur Azevedo em colaboração com Moreira Sampaio. Direção e Adaptação de José Henrique. Direção musical de Gnattali. In Centro Cultural Solar de Botafogo, Rio de Janeiro, 13 de janeiro - 18 de fevereiro de 2009. 観劇したのは2009年1月21日および28日)

Um ensaio sobre a narrativa das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

TAKEDA Chika

Este ensaio tem como objetivo, partindo de certas afinidades encontradas entre a narrativa das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e o teatro de revista, refletir sobre o processo e o motivo de criação da nova narrativa do romance adotada por Machado de Assis.

O teatro de revista, geralmente apresentado no início do ano, tratava de uma resenha teatralizada dos acontecimentos do ano anterior, musicada, cheia de humor e crítica. Ele possui várias características típicas tais como sucessão dos quadros ou cenas distintos e curtos, um enredo tênue que une episódios soltos, a figura do *compère*, personagem misto de apresentador e curinga, utilização de alegorias, a figura do *monsieur du parterre* (personagem - espectador), a metalinguagem que revela os procedimentos, a visualidade etc.

Por outro lado, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não são outra coisa senão uma resenha de vida feita pelo próprio Brás Cubas. Ela é dotada de teatralidade, na qual as idéias abstratas tomam forma de personagens. O narrador é “volúvel” (Roberto Schwarz) ou “cambiante” (Ronaldes de Melo e Souza) como curinga e narra suas experiências no desenrolar dos capítulos curtos e rápidos, “com a pena de galhofa e a tinta da melancolia”, intercalando alguns capítulos célebres pela visualidade. Como se sabe, a figura do leitor ou da leitora é constantemente invocada e o narrador não cansa de explicar-lhe o seu método.

De acordo com Hélio de Seixas Guimarães, quando foi publicado *Iaiá Garcia* em 1878, o projeto de Machado de Assis para “a formação do leitor moderno” chegou ao “naufrágio das ilusões”. O interessante é que, justamente nesse tempo, a revista-de-ano começava a ganhar fôlego no Rio, e nesse exato ano foi apresentada a primeira peça do revisteiro Artur Azevedo, *O Rio de Janeiro 1877*, onde o autor procurou estabelecer comunicação ativa com o público, utilizando o humor e o deboche. A autora deste ensaio tenta explicar a novidade narrativa do romance através da possível inspiração que Machado poderia ter tido ao conhecer o novo gênero teatral que estava surgindo naquela época.