

# {SUPLE MEN+O.

ESPECIAL MACHADO DE ASSIS

BELO HORIZONTE, ABRIL DE 2008. EDIÇÃO ESPECIAL. SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS.

# CAPITULANDO A CRÍTICA

Neste ano, em que se comemora um século da morte de Machado de Assis, talvez o leitor se pergunte sobre a razão pela qual sua obra suscita – ainda – tantas inquietações e provocações: “Decifra-me ou devoro-te”, parece dizer-nos o texto, repetindo não sabemos se a velha esfinge grega, ou a incapturável Capitu.

Mas para seguirmos nessa trilha de decifração/leitura da obra machadiana é necessário cuidado e argúcia. Muito se escreveu sobre a extensa obra de Machado de Assis e – contudo – há ainda muito que se escrever, pois a literatura mantém em seu centro um ponto enigmático de resistência, justamente porque não se entrega a verdades estanques nem a moralismos alienadores, mas expõe contradições e tensões para melhor se aproximar do coração da vida.

É por isso que, como parte das comemorações de seus cem anos de morte, vêm à luz algumas publicações inéditas de Machado de Assis – sua correspondência passiva, por exemplo –, que contribuirão para novas interpretações e debates sobre sua obra, permitindo outros e renovados olhares, conforme percebem Alexandre Strecker e Hélio de Seixas Guimarães. Aliás, é do âmbito da biografia, das correspondências e crônicas, ou seja, de tudo aquilo que durante décadas deixou de colaborar para as análises literárias, por estarem “fora” da literatura, que parece vir esse sopro renovador.

A Secretaria de Estado de Cultura, por intermédio do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, ao integrar o conjunto das homenagens a Machado de Assis, espera oferecer ao público a imagem múltipla de um escritor que, passeando por diversos gêneros, deixou em cada um a marca da imbricação de todos. Da mesma forma que o teatro está presente em seus romances, o olhar do poeta compõe a sua ficção (veja-se o trato gráfico de alguns capítulos das *Memórias póstumas...*), ou ainda o raciocínio engenhoso e agudo do cronista, marca capital de Machado, que se espraia por todos os campos da sua criação.

Esperamos, assim, que essa face complexa e variada do escritor possibilite o vislumbre não de uma resposta ao “enigma” de sua escrita, mas, talvez – *capitulando obliquamente* a leitura –, indique a direção de um caminho, o sentido possível de uma nova viagem.

Eleonora Santa Rosa

Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais



CAPA: Detalhe da página de cabeçalho do número 2 da revista *Penna & Lápis*, junho de 1880. *Exposição Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1939.

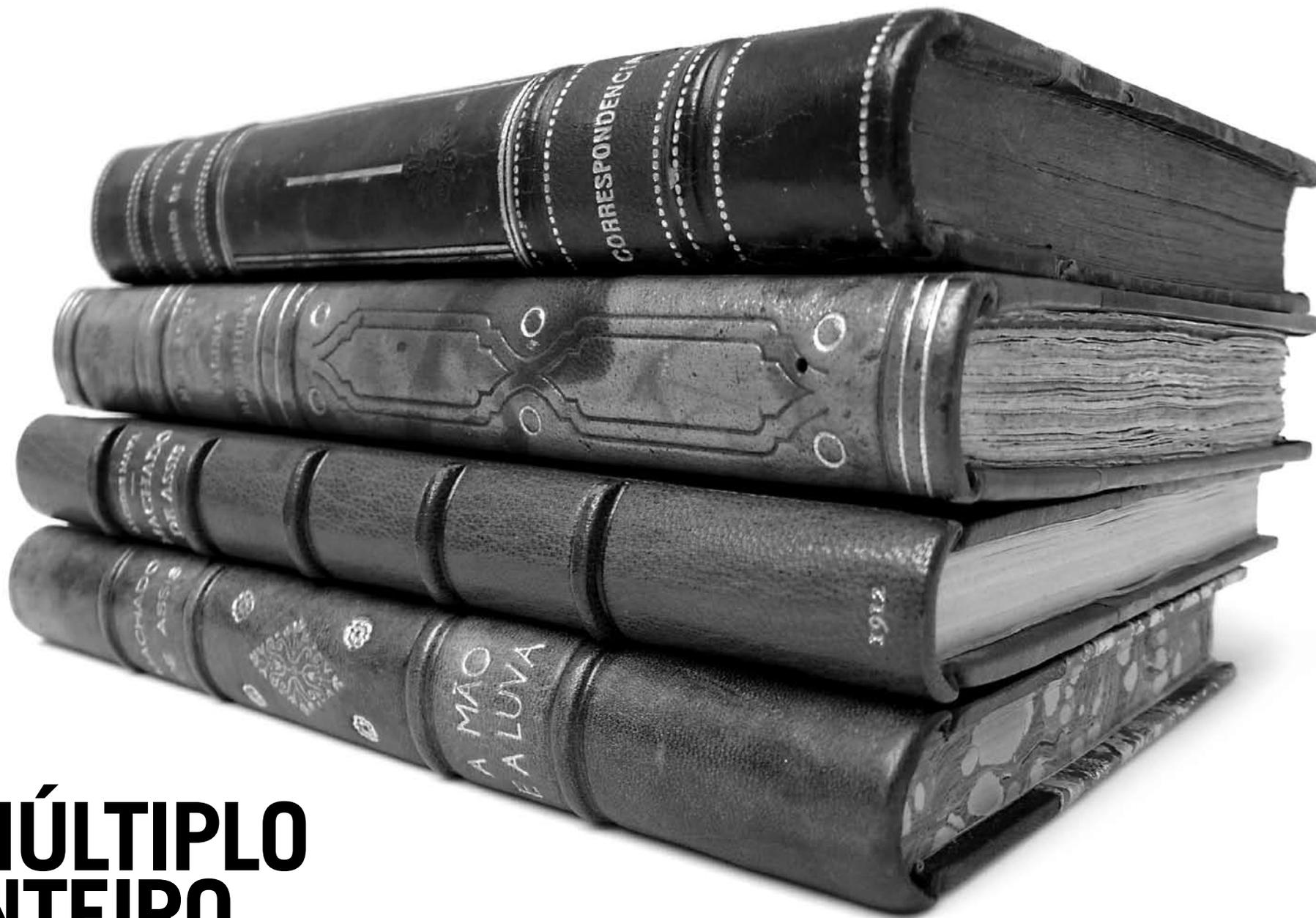
GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS **AÉCIO NEVES DA CUNHA**  
SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA **ELEONORA SANTA ROSA** SECRETÁRIO ADJUNTO  
**MARCELO BRAGA DE FREITAS** SUPERINTENDENTE DO SUPLEMENTO LITERÁRIO  
MG **CAMILA DINIZ FERREIRA** ASSESSOR EDITORIAL **PAULO DE ANDRADE** + PROJETO  
GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE **MÁRCIA LARICA** + CONSELHO EDITORIAL **ÂNGELA  
LAGO** + **CARLOS BRANDÃO** + **EDUARDO DE JESUS** + **MELÂNIA SILVA DE AGUIAR** +  
**RONALD POLITO** EQUIPE DE APOIO **ANA LÚCIA GAMA** + **ELIZABETH NEVES** +  
**WESLEY RODRIGUES** + ESTAGIÁRIOS **ALINE SOBREIRA** + **MARCOS DE FARIA** +  
JORNALISTA RESPONSÁVEL **ANTÔNIA CRISTINA DE FILIPPO** (REG. PROF. MTB 3590/  
MG). TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES. AGRADE-  
CIMENTOS: IMPRENSA OFICIAL/**FRANCISCO PEDALINO** DIRETOR GERAL, **J. PERSICHINI  
CUNHA** DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA + **CARLOS EDUARDO ARAÚJO** + **USINA DAS  
LETRAS/PALÁCIO DAS ARTES** + **CINE USINA UNIBANCO** + **LIVRARIA E CAFÉ QUIXOTE**.

{ SUPLE  
MEN+O.

Suplemento Literário de Minas Gerais  
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo  
30130-180 Belo Horizonte MG  
Tel/fax: 31 3213-1072  
suplemento@cultura.mg.gov.br

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

RUTH SILVIANO BRANDÃO



# MÚLTIPLO INTEIRO SINGULAR

Cem anos da morte de Machado de Assis e ele continua vivo, vivíssimo, diria José Dias, pois “o tempo é um tecido invisível e nele podemos bordar tudo” e sempre. Assim, sua presença neste número do SLMG congrega vários convidados para o banquete em sua honra: póstuma e eterna. Festejamos Machado de Assis de diferentes formas, pois os escritos são muitos e diversos, como o artigo de Abel Barros Baptista, célebre machadiano, autor de livros importantes, como seu *Autobiografias*; Jacyntho Lins Brandão e seu elogio da *polimatia*, ele próprio múltiplo e erudito, já tendo visitado Machado na Grécia; Francisco Cardoso e Hélio Teive, em inédito exercício de patografia machadiana; Marta de Senna, leitora de Machado-leitor, com novas descobertas sobre a escrita machadiana; Eduardo de Assis Duarte, que escreve sobre Machado-afro-aboli-

cionista; Carlos Eduardo Araújo, um machadiano apaixonado que nos cedeu texto e material para a parte visual deste número; Ana Maria Clark Peres, outra machadiana conhecida por seus artigos e livros sobre o escritor; Maria Helena Werneck, autora de *O homem encadernado*, escrevendo sobre o teatro de Machado; José Marcos R. Oliveira que fez uma tese importante sobre a correspondência do escritor, pontuando simbolicamente os lugares onde ele escreveu suas cartas; Ana Luiza Andrade, que, tendo organizado *Machado de Assis, crônicas de bond*, retoma este tema; e Marília Rothier Cardoso analisa as estratégias críticas e humorísticas do conto de Machado de Assis. Organizar este número comemorativo do SLMG foi marcado pela alegria do contato com os escritores que aceitaram fazer um tributo ao nosso Mestre da Literatura.

# LIBERDADE DA FORMA

Uma das mais persistentes trivialidades a respeito de *Memórias póstumas de Brás Cubas* diz que o narrador em questão, depois de morto, beneficia-se da liberdade de dizer tudo, ou mais propriamente de confessar. É difícil escapar a tal trivialidade, quando se pretende entender a eficácia e a originalidade da figura do “defunto autor”, o que se sabe nem sempre ser o caso na fortuna crítica do romance.

De facto, o próprio Brás Cubas parece dizê-lo, assim mesmo, num capítulo “curto, mas alegre”:

*Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirto que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há plateia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados.*

A palavra “liberdade” é expressamente usada por Brás Cubas. Note-se, no entanto, que a explicação da possibilidade da franqueza sem restrições não é necessariamente uma declaração de que as *Memórias* sejam uma confissão. Uma coisa é o comportamento do sujeito, outra o género em que conta a sua história. Dir-se-ia que, dada a ficção de raiz, quando o sujeito está morto o comportamento dele coincide com o modo como conta a sua história. Longe de mim, na verdade, sugerir que Brás Cubas tem além-túmulo uma vida própria, de que apenas parte se ocupa a escrever o livro; mas longe de mim também cair na suposição ingénua de que o livro é a simples expressão do Brás Cubas morto, ou seja, deduzir do facto de Brás Cubas confessar algo quando escreve que o livro é uma confissão. A confissão implicaria a organização do livro em vista da finalidade de expor a verdade, ou seja, implicaria uma *forma*, que por sua vez pressupõe uma verdade. Mas não é bem disso que Brás Cubas fala. Decerto a ideia de verdade logo é convocada quando ele fala em “franqueza” e

reconhece que “expõe e realça a minha mediocridade” ao leitor: dir-se-ia que, ao mesmo leitor, não ocorreria que Brás Cubas dissimulasse, sem nenhuma franqueza nem tão-pouco modéstia, quando assim se expõe e realça mediocre... Eis aliás todo o problema: por que razão a exposição da mediocridade própria no âmbito duma autobiografia não pode relevar senão da franqueza?

De facto, o capítulo termina falando de outra coisa, que o começo não deixaria prever: o desdém dos finados. A exposição franca da verdade não decorre da exigência de verdade por parte daquele a quem a suposta confissão se destina, nem da necessidade por parte daquele que se confessa de obter o perdão ou a aprovação daquele a quem confessa – resulta justamente da indiferença perante o exame e o juízo da opinião. Não se confunde, entretanto, indiferença com ausência de consequências. A opinião, sublinha Brás Cubas, estende o olhar aos mortos, examina e julga: “a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento”. De resto, toda a ficção das *Memórias póstumas* assenta na possibilidade de sobrevivência do nome e pelo nome, e essa sobrevivência é inseparável da susceptibilidade de juízo pelos vivos. Mas, estendendo-se aos mortos, a opinião perde a *virtude*, ou seja, perde a legitimidade intocável do juízo e a capacidade de gerar representações por exigência da verdade e da necessidade de aprovação. A metáfora da plateia descreve essa perda: não são os mortos que perdem a plateia, são os vivos que perdem a possibilidade de se constituírem plateia relativamente aos mortos. “Não há plateia” descreve a situação anómala em que os espectadores olham, assistem, apreciam; mas aos actores, sabendo que eles olham, assistem, apreciam, lhes é indiferente o resultado da assistência e da apreciação. A plateia responde, talvez aplauda – os actores é que em caso algum regressam ao palco para agradecer.

Percebe-se que emerge e persista a trivialidade que referi de começo: se Brás Cubas pode expor a própria mediocridade e até realçá-la, é porque não se sente compelido a representar em função de certa plateia, e então o que sobra e se deixa ver quando não há representação há-de ser a verdade pura, sem rebuço nem disfarce. Entretanto, ainda que assim fosse – e veremos já que a representação, no mesmo terreno das *Memórias póstumas*, é por definição inexpurgável –, subsiste a pergunta: para quê confessar se aquele a quem confessamos nos é indiferente? É possível uma confissão quando o resultado dela é indiferente àquele que se confessa?

A finalidade própria da confissão orienta-a para determinada instância de exame e juízo, buscando dela aprovação, absolvição ou consolo. A figura do desdém dos finados contraria essa finalidade e por isso tanto justifica a facilidade da confissão como comprova a sua total inutilidade: é justamente porque pode confessar tudo que se torna inútil fazê-lo. Por que, então, expor a própria mediocridade? A pergunta, neste ponto, é equivalente à contrária: e por que não expor a própria mediocridade?

A “franqueza” há-de então valer outra coisa. A primeira possibilidade é que a liberdade de Brás Cubas consista menos em contar-se tal como foi do que em contar uma história que apresenta como *sua* (o que quer que isto signifique) independentemente das conseqüências que venham a recair na sua pessoa (ou imagem, ou reputação, ou prestígio, ou memória – é o mesmo) por força do exame e julgamento que dela faz aquele a quem a conta. Não significa ignorar ou fingir que ignora o leitor: significa prescrever-lhe à acção examinadora um âmbito no exterior do terreno da moralidade (no mero sentido de avaliação de carácter e acção, numa palavra, biografia). Por outras palavras, tal liberdade permite-lhe sacrificar a protecção da própria pessoa (ou imagem, ou reputação, ou prestígio, ou memória) à composição de um escrito “mais galante e mais novo”. A franqueza é a possibilidade de utilizar a memória como matéria de galhofa, o desdém dos finados descreve a transformação da mediocridade em matéria literária. Não se trata da liberdade de dizer ou de esconder a verdade – o que é também o mesmo –, mas da liberdade de escrever a própria história neste ou naquele género, a liberdade de dar como *sua*, como *própria*, constitutiva da sua pessoa e inerente à sua vida, uma história de *certo género*. Uma liberdade formal, em suma.

Por outro lado, o exame e o juízo no terreno da moralidade são decerto inevitáveis. Brás Cubas, em mais de uma ocasião, actua, quer dizer, escreve, como se houvesse plateia e não pudesse fugir à necessidade de se defender moralmente. É o que se passa no célebre episódio da “flor da moita”, pouco depois do capítulo que comecei por citar. Cito agora o capítulo pertinente, o XXXIV, e na íntegra:

*Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer*

*pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos – que isso às vezes é dos óculos, e acabemos de uma vez com esta flor da moita.*

Bom exemplo, sem dúvida, de que o olhar da opinião se estende além-túmulo; mas dir-se-ia muito mau exemplo do desdém dos finados. A verdade é que a defesa moral é apenas momento da liberdade formal – ou a liberdade formal subsume a defesa moral. Note-se a diferença entre o presente e o passado: no presente, está o juízo da acusação de que Brás Cubas se defende (“não sou cínico”), no passado, a defesa (“eu fui homem”). Brás Cubas procede como se a acusação de cinismo se dirigisse ao modo como, enquanto defunto, descreve o episódio, ao passo que a defesa remete o leitor para o que ele foi em vida. Adequação plena da escrita à vida, aquela correspondendo à natureza desta. A defesa porém consiste em dissolver-se galhardamente na condição humana, descrita com a metáfora do *tablado*.

Perante a plateia, contra o exame e o juízo da plateia, Brás Cubas realça agora a variedade da representação humana. O mundo é um teatro, decerto; o próprio cérebro do homem é um palco; e a própria vida de cada homem só pode descrever-se pela diversidade dos gêneros teatrais que nele se sucedem em pandemônio. Não há, então, uma realidade, carácter ou acção, anterior ou imune à representação e sobretudo imune ou independente de algum gênero. Drama sacro ou farsa, a representação distingue-

se pelo princípio formal, acima do individuo e a ele indiferente, e distingue-se *por ser princípio formal*.

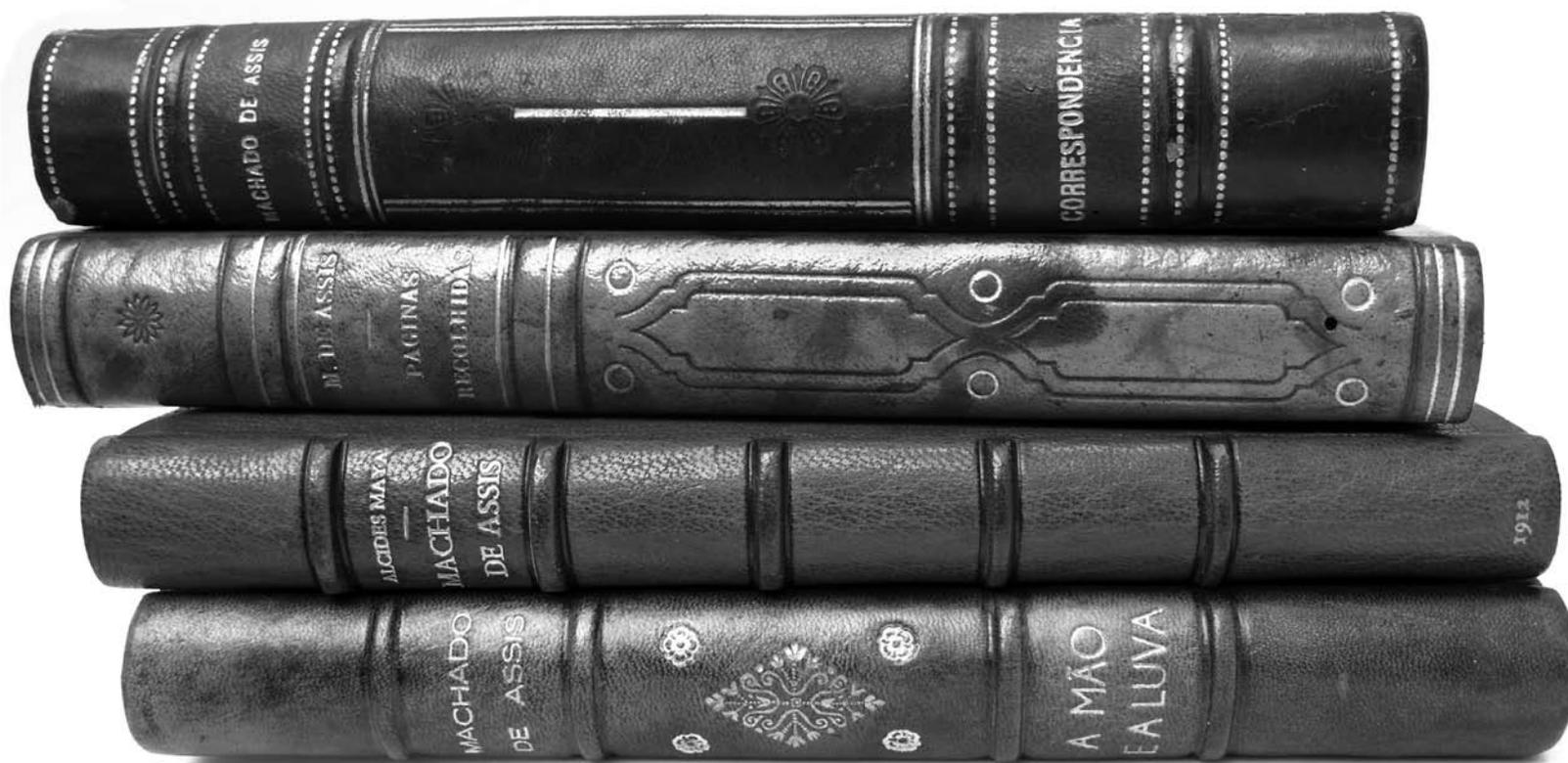
A vida gera escrita adequada quando a escrita que dela deriva apercebe-se afinal de que a vida só pode ser descrita como... escrita. Quer isto dizer que, por um lado, o cérebro de qualquer homem abriga a incessante competição entre vidas alternativas – peças escritas ou por escrever, enredos desenhados ou concluídos, tramas figuradas ou despercebidas –, e que, por outro, o que a opinião faz, pelo seu olhar agudo e examinador, é eliminar o repertório de gêneros possíveis e exigir de cada um o gênero adequado ao exame e ao juízo. Vida e escrita dispersam-se num leque incalculável de alternativas: à inexorabilidade da contingência que governa a primeira corresponde afinal a liberdade formal da segunda.

A liberdade formal de Brás Cubas é a possibilidade de redescrever a própria vida escolhendo o gênero da redescrição segundo um critério de escolha que não é o da verdade ou da inteligibilidade dessa vida ou de todas. Note-se que na enumeração de gêneros oferecida por Brás Cubas não consta a tragédia, gênero da inteligibilidade, do conhecimento, da verdade. Consta a farsa, gênero que, ao contrário, dá-se bem com a contingência e o pandemônio. A forma adequada ao pandemônio é por isso a forma livre. *Livre* no mesmo sentido em que sabemos ou dizemos que uma coisa é expor, descobrir ou arrancar a verdade e outra, bem diferente, é captar o sentido duma piada – e rir.

**ABEL BARROS BAPTISTA** é professor de Literatura Brasileira na Universidade Nova de Lisboa. Crítico literário e ensaísta, é autor de vários livros, entre os quais dois sobre Machado de Assis: *A formação do nome* (Unicamp, 2003) e *Autobiografias* (2003).

MARTA DE SENNA

# NA RELVA JAZ UMA SERPENTE



Não há como negar a superioridade dos romances da maturidade de Machado de Assis em relação aos quatro primeiros: quanto à descrição e à análise da sociedade, que serão, nos romances da segunda fase, mais perceptivelmente críticas; quanto à sondagem psicológica das figuras que contracenam nas histórias, cada vez mais densas, mais inescrutáveis, mais ambíguas; quanto à funcionalidade do diálogo intertextual com a tradição literária do Ocidente, que se vai requintando à medida que o autor amadurece; e quanto ao domínio da técnica narrativa e da própria linguagem literária, que se depuram visivelmente ao longo dos anos.

Depois de conhecidos os nove romances, porém, o leitor que voltar aos do início será capaz de neles identificar procedimentos e estratégias textuais que, embora se façam notar com maior nitidez a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), já se desenhavam com alguma sofisticação nos quatro primeiros. Tão brevemente quanto me permite o espaço de que disponho, examinemos *A mão e a luva* (1874), sob os quatro aspectos apontados acima: o olhar sobre a sociedade, a análise psicológica, a utilização de citações e alusões literárias, bem como o aspecto formal.

Resumidamente, eis o enredo do romance: num palacete da praia de Botafogo, moram uma baronesa viúva, que perdera a filha; sua governanta inglesa, Mrs. Oswald, também viúva; Guiomar, a protagonista, órfã, afilhada da dona da casa, que a acolhe com carinhos de mãe; vizinho ao palacete, mora Luís Alves, advogado bem estabelecido, cujo amigo, Estêvão, nutre pela jovem uma paixão romântica, apenas tolerada por ela; à sua mão, aspira também o superficial e interesseiro Jorge, sobrinho da baronesa, a qual vê com bons olhos a possível união dele com a afilhada; Guiomar não ama a qualquer dos dois e vai acabar por eleger o vizinho Luís Alves, que, já para o fim do livro, declara-se a ela de maneira inesperada, objetiva e conseqüente; Guiomar percebe nele uma alma semelhante à sua e, diante da ameaça de ter de aceitar o pedido

de casamento feito por Jorge, tutelado por Mrs. Oswald, permite a Luís Alves formalizar junto à madrinha o seu pedido; a baronesa percebe a preferência da afilhada e consente o casamento dos dois.

O autor assina uma “Advertência” em que, depois de queixar-se por haver tido de escrever a novela com pressa, para publicação diária (em *O Globo*, entre 26 de setembro e 3 de novembro de 1874), acrescenta, com toda a clareza: “Convém dizer que o desenho de tais caracteres – o de Guiomar, sobretudo – foi o meu objeto principal, senão exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis.” Iniciado o romance, tampouco o narrador desperdiça oportunidades de explicitá-lo. Ao fim do capítulo 2, depois de se alongar na descrição minuciosa do jardim do palacete, que Estêvão observa por trás da cerca que separa as duas residências, introduz metonimicamente a principal figura feminina do livro: “Da casa vizinha saíra um roupão”. E comenta, em parágrafo independente, como numa pausa na já rarefeita ação: “A deliciosa paisagem ia ter enfim uma alma; o elemento humano vinha coroar a natureza”. A frase, se pode ser lida como uma tradução do que vai na mente da personagem masculina, pode também – e creio que deve – ser interpretada como uma espécie de profissão de fé do narrador-autor. A oscilação entre esses dois pontos de vista (o de Estêvão e o do narrador) ou, antes, o apagamento das fronteiras entre eles, traz para a narrativa uma ambigüidade que a enriquece e refina.

O desenho dos caracteres antecipa realizações posteriores. Mrs. Oswald, na sua condição ambivalente de governanta e dama de companhia, ameaçada pela chegada de Guiomar, que a enxerga como “inferior e mercenária” (cap. 7), prenuncia o agregado José Dias, de *Dom Casmurro*: é pressurosa, precisa fazer-se útil, indispensável mesmo e, por isso, tal como ele, vive a adivinhar os pensamentos e desejos da dona da casa, de quem depende. Pessoa mais próxima à baronesa até a entrada em cena de Guiomar, consegue a custo (mas

consegue) sofrer a hostilidade em relação à jovem, porque “possuía longa prática da vida e sabia ceder a tempo” (cap. 7).

Guiomar, por sua vez, dadas as suas circunstâncias particulares (orfandade precoce, dificuldades financeiras, iminência de sofrer a “vergonha” de ter de “ganhar o pão” – cap. 5), “aprendera desde criança a disfarçar as suas preocupações” (cap. 14). Ela anuncia Helena, do romance homônimo e imediato a este, publicado em 1876, e também anuncia Capitu (*Dom Casmurro*, 1900), famosamente descrita como tendo olhos “de cigana oblíqua e dissimulada”, ambas moças de condição social inferior à dos seus eleitos.

Já em *A mão e a luva*, o autor mostra-se familiarizado com a tradição literária ocidental, que sabe convocar para dentro de seu texto e fazer render bons dividendos estilísticos. Da Bíblia a Shakespeare, da mitologia clássica a Goethe, já se revela aí o convívio intertextual fecundo que, nos romances da maturidade, alcançaria a plenitude.

O recurso à alusão literária começa por ser quase uma brincadeira, na qual se evidencia uma tendência, recorrente em toda a ficção machadiana, a descontextualizar uma referência e rebaixá-la, aplicando-a a contextos banais. A finalidade é quase sempre obter o riso, como quando recorre a Homero para dar notícia da “guerra” entre os fãos dessa ou daquela cantora de ópera: “Uma noite a ação travou-se entre o campo lagruísta e o campo chartonista, com tal violência, que parecia uma página da *Iliada*” (cap. 2). O leitor da época teria notícia dessas batalhas, acontecidas cerca de duas décadas antes da publicação do livro: em 1853, as sopranos Emilia Lagrua e Anne Charton-Demeur apresentaram-se no Rio de Janeiro, levando ao delírio as platéias divididas na devoção a uma e outra diva. Estêvão é definido pelo narrador como “uma das relíquias daquela Tróia, e [...] um dos mais fervorosos lagruístas, antes e depois do grau” (cap. 2). Em ambas as passagens, a menção a Homero e à *Iliada* não

passa de uma brincadeira, de um tempero que o autor salpica na sua prosa austera e ainda, pelo menos para o gosto contemporâneo, pouco natural, típica de um escritor jovem, que vai buscando afirmar-se. O próprio recurso à citação pode ser visto como uma estratégia de legitimação, como um diploma que o romancista iniciante exhibe aos seus pares e ao leitor.

O capítulo que introduz Mrs. Oswald, “mulher inteligente e sagaz”, recebe o título de *Latet anguis*. O fragmento do verso 93 da Écloga 3 de Virgílio (que Machado usaria, na íntegra, em *Helena*, cap. 15) é, sem dúvida, uma exibição de erudição do autor quase estrepente, mas é também uma citação funcional na caracterização da esperta dama de companhia, que age insidiosamente, às escondidas, como a serpente de Virgílio, que jaz oculta na relva.

Ainda no campo das citações, uma curiosidade de *A mão e a luva* é um cochilo de Machado, um erro – raro em escritor tão cioso de seu ofício – ao fazer referência a uma passagem bíblica. No capítulo 7, Mrs. Oswald, para alfinetar Guiomar, que estivera a conversar com Estêvão junto à cerca do jardim, na seqüência da cena a que me referi acima, vale-se da *Bíblia*:

*Já sei, gosta de uma adoração como a do Dr. Estêvão, silenciosa e resignada, uma adoração... E Mrs. Oswald, que, como boa protestante que era, tinha a Escritura na ponta dos dedos, continuou por este modo, acentuando as palavras:*  
– Uma adoração como a que devia inspirar José, filho de Jacó, que era belo como a senhora: “por ele as moças andavam por cima da cerca”...  
– Da cerca? Perguntou Guiomar, tornando-se séria.  
– Do muro, diz a Escritura, mas eu digo da cerca, porque... nem eu sei por quê. Não core! Olhe que se denuncia.

Na versão portuguesa da *Vulgata* acessível na época de Machado de Assis, de fato lê-se, em Gênesis 49: 22: “José, filho que cresce, filho que se aumenta, fermoso de aspecto: as moças andarão por cima do muro”. Contudo, na chamada *Authorized Version* (ou *King James Version*), a *Bíblia* oficial da Igreja Anglicana e, portanto, a que Mrs. Oswald verosimilmente leria, a tradução não fala em “filhas” ou “moças”. Na *Bíblia* de Mrs. Oswald, o que estaria escrito seria: “Joseph is a fruitful bough, even a fruitful bough by a well; whose branches run over the wall”. Traduzindo: “José é um ramo que frutifica, mesmo um ramo próximo a um poço; cujos brotos se espalham sobre o muro”. Em hebraico, a palavra do versículo é *banot* (“filhas”). A palavra para “ramo(s)” é outra, não possui a mesma raiz com vocalização diferente, não há como confundir. Trata-se de interpretação dos exegetas, confrontando a tradução bíblica hebraica com o aramaico e outras tradições literárias judaicas, segundo me ensina a professora Cláudia Ferreira, da UFRJ. O tradutor anglicano da *Bíblia* afasta-se do sentido literal mantido por São Jerônimo na sua tradução para o latim e preservado nas bíblias portuguesas antigas. Machado, que de religioso não tinha nada, deixa-se aí trair pela tradição católica a que pertence e sequer se dá conta de que atribui à sua personagem uma apropriação do texto bíblico que ela jamais poderia ter feito, “boa protestante que era”.

Na verdade, pormenores como esse são pouco importantes. O que importa, de fato, é observar, já aí, a competência de Machado de Assis escritor. Apesar da seleção lexical de gosto duvidoso, as duas últimas frases do romance, que descrevem uma cena pouco posterior ao casamento de Guiomar e Luís Alves, são, no nível retórico, reveladoras da habilidade do autor no manejo de seu instrumento de trabalho:

*Guiomar, que estava de pé defronte dele, com as mãos presas nas suas, deixou-se cair lentamente sobre os joelhos do*

*marido, e as duas ambições trocaram um ósculo fraternal. Ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão.*

Guiomar é uma jovem ciosa da sua condição de beneficiária de um favor e, por isso mesmo, é capaz de cálculo e determinada a superar a dependência que a humilha. Luís Alves é um indivíduo que o narrador não cansa de definir como frio, objetivo, racional e senhor dos seus sentimentos. Nasceram um para o outro, compartilham princípios, desejos, aspirações. Despojada de romantismo, a relação dos dois parece, de fato, muito mais fraterna do que conjugal. No entanto, a perícia estilística de Machado desconstrói numa frase o que havia construído na anterior, obtendo, como resultado, uma descrição perfeita do casal, a que não falta, por baixo da aparente frieza, uma paixão ardente. Na primeira frase, em processo metonímico, refere-se às personagens por seu traço dominante de caráter, a ambição, pela qual é indiscutível que se sintam irmanados. Daí, a seleção lexical precisa (e de gosto duvidoso, repito). Contudo, a sensualidade da cena se entremostra no deixar-se Guiomar cair, lentamente, sobre os joelhos do marido. Se o que as “duas ambições” trocam é “um ósculo fraternal”, nada tem de fraterno o que está implícito na segunda frase, em que o processo metafórico (a mão que penetra na luva) é mais do que sugestivo da sexualidade que preside à cena.

Como no verso de Virgílio, em *A mão e a luva* também jaz oculto aquele que viria a ser o autor mais sub-repticiamente traiçoeiro da literatura brasileira.

**MARTA DE SENNA** é pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro. Escreveu dois livros sobre Machado de Assis e acaba de disponibilizar um *site* na Internet sobre as citações e alusões na ficção machadiana: [www.machadodeassis.net](http://www.machadodeassis.net)

Eu, abaixo assignado, declaro autorisar  
o Sr. Curt Busch (C. Busch von Besa) a tra-  
duzir para a lingua allemã as minhas  
obras literarias, devendo a ~~publicação~~ publicações  
Rio de Janeiro, 10 de Setembro de 1888.  
da primeira) não exceder de ~~10~~ cinco

Memorias posthumas de "Orrar Cubas", Não  
tendo publicadas as outras no prazo ~~de~~

~~de~~ ~~quatro~~ ~~anos~~, ~~depois de~~ ~~o~~ ~~abrir~~  
se ~~o~~ ~~poderao~~ ~~er~~ ~~em~~  
de ~~seis~~ ~~meses~~

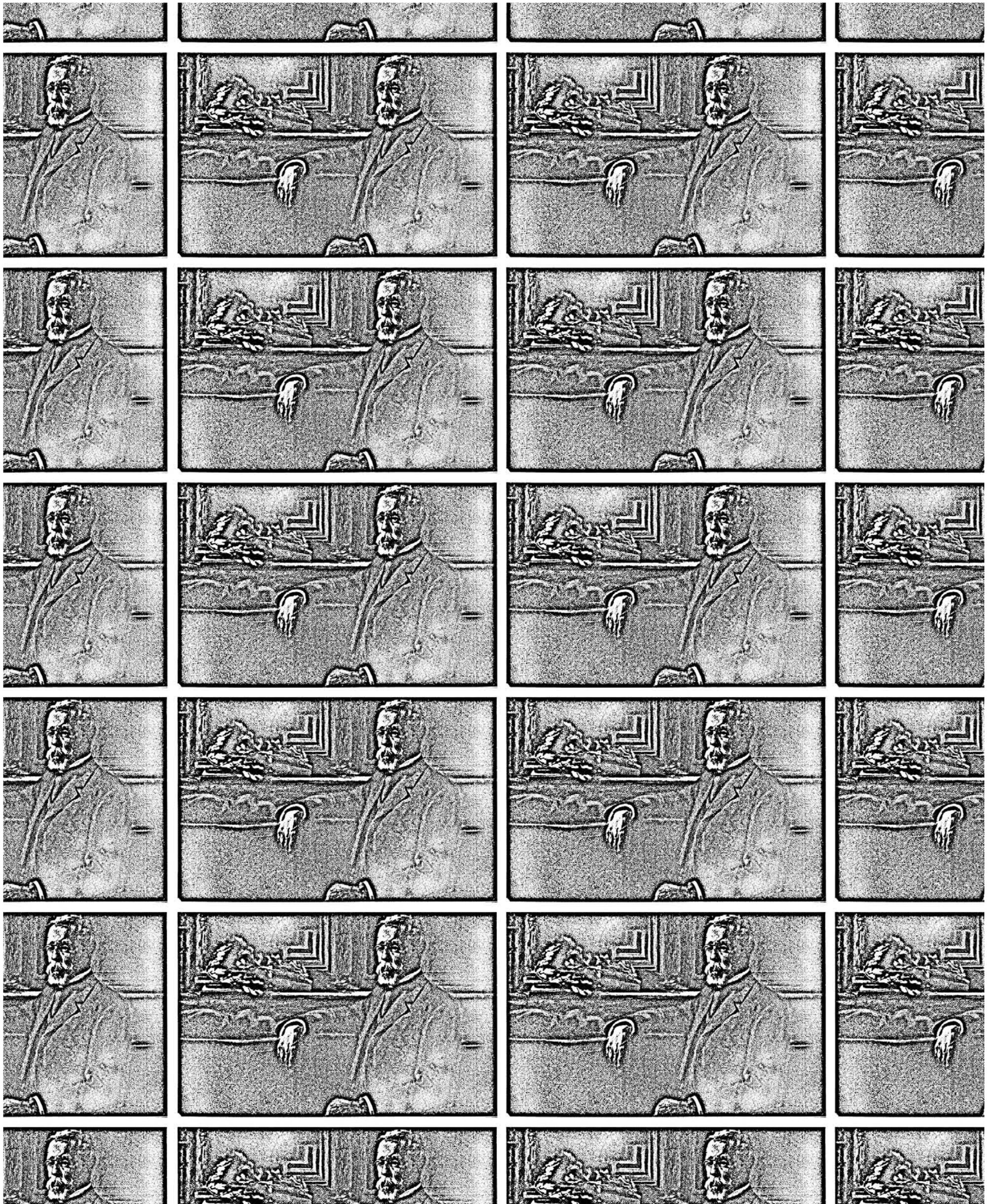
~~assignado o direito de~~  
~~publicação~~  
~~autographos~~  
mediante obra

autorisando ~~o~~

do ~~o~~ ~~abrir~~ ~~assignado~~ ~~o~~ ~~direito~~ ~~de~~  
a ~~de~~ ~~a~~ ~~entem~~, ~~caso~~ ~~nao~~ ~~h'a~~  
Lya ~~no~~ ~~caso~~

Escreveu Heráclito (segundo Diógenes Laércio): “polimatia não ensina sabedoria” (ou “inteligência”), pois, ele prossegue, “teria ensinado a Hesíodo e Pitágoras, a Xenófanés e Hecateu”. Debite-se o aforismo à melancolia do filósofo (que chora) e a seu desejo de separar-se da acumulação de saberes que encontra em colegas como Hesíodo, o qual poetou desde sobre os primeiros deuses até a agricultura e a navegação, fazendo “uns dias bons e outros maus”, por ignorar “como a natureza de cada dia é uma e a mesma”, pois “tudo é um”, “o contrário é convergente” e dos “divergentes [é que] nasce a mais bela harmonia”. Não se trata, como se vê, de negar a contradição e a divergência, mas de definir uma partilha: há os que se põem do lado do um (“de todas as coisas um e de um todas as coisas”); há os que se voltam para a polimatia do múltiplo.

# ELOGIO DA POLIMATIA



É neste último clube que incluo Machado de Assis, fazendo-me logo entender. Um: não quero dizer que os aliados de Heráclito também não saibam muito, apenas que se trata de pendores diferentes (uns são holistas; os outros, particularistas). Dois: não é preciso desclassificar uns para classificar os outros, pois há bons pendores de lado a lado: se o grande Machado é particularista, o não menos grande Guimarães Rosa decerto é holista. A diferença: enquanto este último dá a entender que “de todas as coisas um” etc., ao outro o um pouco interessa, basta-lhe cada coisa. Aquele busca “a” sabedoria. O outro, polimatia.

Uma passada de olhos na fortuna crítica leva a constatar que só de um polímata poderia haver leituras tão variadas. Já se escreveu sobre Machado de Assis funcionário público (Magalhães Júnior), psiquiatra (José Leme Lopes), socialista (Roberto Schwarz), religioso (Hugo Bressane), utopista (Massaud Moisés), frasista (Angela Canuto), filósofo (Nivaldo Manzano), historiador (Sidney Chaloub), cético (José Raimundo Maia), satirista (Álvaro Marins), abolicionista (Eduardo Duarte) – e até, há pouco (com Gustavo Franco), sobre Machado economista (apenas para insistir no contra-exemplo: alguém teria como tratar da economia em Rosa?). Essa abertura um tanto exagerada que Machado dá para tanta diversidade deve ser tomada não só como casual, mas sintoma de algo que estará no cerne de seu programa de escritor, de leitor e pensador. Os indícios disso é que me proponho perseguir aqui. Não sem antes precisar três pontos.

### TRÊS PRECISÕES

A primeira, que, tratando-se de um escritor, a polimatia é irmã xifópaga da poligrafia. Não tanto no sentido de alguém que escreve muito (o que se aplica também a Machado), como que escreve sobre muitas coisas – porque lê coisas variadas e

serve ao leitor essa variedade. O polígrafo costuma ser autodidata – como em grande parte Machado foi –, ou seja, lê sem um programa definido (muito menos de caráter escolar) e freqüenta parcelas de conhecimentos e reflexões. Daí a impressão de alguém que em nada crê nem descrê, mas toma sempre distância para ver (ler) melhor. O aforismo heraclíteo, “os olhos são testemunhas mais exatas que os ouvidos”, é transportado por escritores como Machado para a esfera da leitura – como assevera sua personagem Dona Úrsula, em *Helena*: “não entendo bem o que os outros me lêem; tenho os olhos mais inteligentes que os ouvidos”.

Segundo ponto: Machado decerto se inclui na seqüência de polígrafos (nos dois sentidos) como Plutarco, Luciano, Aulo Gélío, Erasmo, Montaigne, Diderot e Voltaire (já em *A mão e a luva* ele se declarava “o Plutarco dessa dama ilustre”, ou seja, trata-se de uma escolha genealógica que vem dos primeiros tempos). Mas também “descende da raça” dos aforistas, esses “caçadores”, conforme Augusto Meyer, cuja paixão é “um esporte abstrato, jogado com palavras”: Pascal, La Rochefoucauld, Vauvenargues, Leopardi, Schopenhauer.

Finalmente, se a polimatia esteve em outros momentos nos livros de polígrafos e aforistas, na época de Machado tinha migrado para jornais e revistas (donde depois partiu para o rádio e a televisão, como, hoje, encontra-se na internet). A crônica é sua forma por excelência, mas recorde-se que as publicações seriadas acolhiam também ficção: muitos dos contos Machado publicou-os assim e foi na *Revista Brasileira* que primeiro apareceram as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A técnica fragmentada da narrativa, que se radicaliza a partir deste livro, deverá muito à forma do folhetim, não comportando mais os extensos capítulos, por exemplo, de *Iaiá Garcia*.

### DOIS ENTENDERES

Caso se concorde que o polímata, como leitor, tem a inteligência nos olhos (é um tipo de *voyeur*), à medida que se torna escritor, age como exibicionista. Daí o gosto por citações, alusões e reminiscências postas intencionalmente na superfície do texto. Essa técnica de composição, que é bastante evidente nas crônicas, comparece igualmente nas obras de ficção. Nessas, mais que premissa só do narrador (ou de narradores-personagem como Brás Cubas e o Conselheiro Aires), ela também faz parte da competência das personagens *tout court*: em *Ressurreição*, por exemplo, a anedota do “astrólogo antigo que, estando a contemplar os astros, caiu dentro de um poço” (transmitida por Esopo e aplicada a Tales por Platão), é trazida, por Félix, ao diálogo a propósito dos “livros de imaginação” (isto é, de ficção), para levar à conclusão de que a vida não é “senão uma combinação de astros e poços, enlevos e precipícios” – e de que, agora a voz é de Lívia, “não há livros detestáveis nem ótimos. Deus os dá conforme a ciência de cada um”.

Esse narrador que exhibe um conhecimento um tanto difuso parece ter como objetivo fazer com que o leitor adquira, ele também, inteligência visual: “é um privilégio do romancista e do leitor **ver** no rosto de uma personagem aquilo que as outras não vêem, ou não podem ver”, afirma-se em *A mão e a luva*, prosseguindo-se então: “no rosto de Guiomar podemos nós **ler**...” Ver e ler são operações correlatas, sendo para a percepção do que é a outros invisível (logo, ilegível) que o narrador que se expõe pretende chamar a atenção. Daí sua necessidade constante de expor igualmente o leitor, como faz Machado por toda parte, a exemplo de na mesma obra: “um leitor perspicaz, como eu suponho que há de ser o leitor deste livro, dispensa que eu lhe conte os muitos planos que ele [Estêvão] teceu, diversos e contraditórios”. Ora, seja em que

nível for, as citações, alusões e reminiscências têm como destinatário esse leitor cuja perspicácia de visão (e leitura) cumpre trabalhar, para que, reconhecendo que há sempre, no texto, muitos planos, diversos e contraditórios, também exhiba, no reconhecimento, sua parcela de polimatia.

A “nota semanal” publicada por Machado em 1º. de setembro de 1878, a propósito dos atropelos nas eleições em Paquetá, serve para mostrar como isso se processa. Começa-se com alusão à ilha dos Amores, suposta invenção de Camões, até que se descobriu, agora, ser ela “nada menos que a ilha de Paquetá”. Logo o autor se explica: “Entendamo-nos; não digo que em Paquetá haja Leonardos, nem que ali vá ter a caravela de nenhum Gama. Há um falar e dois entenderes. O que digo é que, no ponto de vista eleitoral, a nossa ilha vale a de Camões”. Segue então a descrição invertida dos tumultuados sucessos (que elevam o lugar a um plano fictício), com cada qual votando no adversário, fraudando em benefício do outro partido, protestando contra o resultado favorável a si e elegendo candidatos de outra paróquia. Então, ele completa: “Ri-se o leitor? (...) Não sei, entretanto, se poderá explicar de outro modo o fato de (...) Paquetá dispensar a força que lhe mandaram, certa de fazer uma eleição pacífica. Este procedimento faz crer que Paquetá é o seio de Abraão.”

Ora, é porque para um falar é preciso buscar pelo menos dois entenderes que se justifica não só o apelo à ilha de Camões, como, em outros lugares, à “ponta da orelha trágica de Shakespeare”, às lágrimas de Xerxes, aos “mares de Homero” que, diferentemente dos de agora, “podeis sacudir Ulisses, mas não lhe dais as aflições do enjôo”. Colhidas por seu valor, as remissões são contudo despidas da sacralidade que possam ter para conformarem-se à dicção machadiana e a novos entenderes, o que

permite até que Paquetá possa vir a ser (ironicamente) o “seio de Abraão”.

#### (ALG)UMA SINTAXE

A famosa resposta de Pedro e Paulo à pergunta sobre sua idade (um: “nasci no dia em que Sua Majestade subiu ao trono”; outro: “nasci no dia em que Pedro I caiu do trono”) confirma que para tudo há mais de um entender. Com efeito, em *Esau e Jacó*, romance da plena maturidade, pode-se perceber com toda clareza o programa perseguido por Machado desde o início. Nunca a polimatia foi tão ampla, abraçando toda a tradição: Ulisses e Aquiles, Esau e Jacó, Pedro e Paulo, Castor e Pólux são nomes e epítetos aplicados aos gêmeos, a provar que nem gregos, nem judeus, nem cristãos – nem mesmo o ovo de Leda era assim tão um quanto aparentava.

Foi isso também que aprenderam Prometeu, Aasverus e Brás Cubas, no que pareceria, à primeira vista, algum exercício holístico de abarcar princípio e fim, mas termina na dispersão do meio: “cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de idéias novas, de novas ilusões”. Como já dizia o Sr. Antunes, em *Iaiá Garcia*, “debaixo do sol, nem tudo são vaidades, como quer o *Eclesiastes*, nem tudo são perfeições, como opina o Doutor Pangloss”. Mesmo sobre um simples bacilo, “Hippocrate dit oui, et Gallien dit non”.

Porque assim são os homens é que se exige um leitor (como Luís Garcia) “de boa casta, dos que casam a reflexão à impressão”: “quando acabava a leitura, recompunha o livro, incrustava-o, por assim dizer, no cérebro; embora sem rigoroso método”. Dessa forma, “podia colher a flor ao menos de cada coisa”. Noutros termos: compor seus próprios florilégios. Ou, nos do Comendador X, proceder a “uma verdadeira digestão literária”. Não é outro o método

machadiano: um processo digestivo que desagrega o lido, para servir ao leitor o que foi colhido. Nesse sentido, os aforismos de Brás Cubas (postos “entre parêntesis”), são uma espécie de extrema radicalização: “Suporta-se com paciência a cólica do próximo”; “Não se compreende que um botocudo fure o beijo para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro”; etc. Heráclito teria razão? Pura polimatia, nenhuma sabedoria?

Uma advertência e um prefácio auxiliam-nos no esforço final de responder a essa pergunta. Este, de *Páginas recolhidas*: “Montaigne [‘Quelques diversité d’herbes qu’il y ayt, tout s’enveloppe sous le nom de salade’] explica pelo seu modo a variedade deste livro”. Aquela: “Este título de *Papéis avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade (...). A verdade é essa, sem ser bem essa. (...) São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa”. Enfim, existe a teoria do filósofo que se dirige a Alexandria (um desses lunáticos machadianos que se entregam a uma idéia fixa como a única chave para o entendimento de tudo), teoria segundo a qual “os deuses puseram nos bichos da terra, da água e do ar a essência de todos os sentimentos e capacidades humanas. Os animais são as letras soltas do alfabeto; o homem é a sintaxe”.

Agudo aforismo: a sintaxe é o homem. Machado. O leitor. Constatação que abre todas as possibilidades. Contra a melancolia do filósofo que chora o um, a polimatia do também filósofo (por que não?) a que diverte a inteligência variada de cada coisa.

JACYNTHO LINS BRANDÃO é professor titular de Língua e Literatura Grega da UFMG. Publicou, dentre outros, *Antiga Musa: arqueologia da ficção* (UFMG, 2005), *A invenção do romance* (UnB, 2005) e *Que venha a senhora dona* (Tessitura, 2007).





“V. é o carioca por excelência a quem o ar, a rua, tudo do Rio de Janeiro é absolutamente indispensável”; ou como afirmou o próprio Machado de Assis em carta para Magalhães de Azeredo: “Terei vivido e morrido neste meu recanto, velha cidade carioca, sabendo unicamente de outiva e de leitura o que há por fora e por longe”. Entre 1839 e 1908, um homem de corpo magro e passos leves percorreu as ruas dessa cidade; um século depois de sua morte, seguiremos alguns rastros deixados por ele.

Ousaremos, para o estudo das cartas pessoais e romanescas, dividir a cidade em apenas três regiões: Gamboa, Rua do Ouvidor e Cosme Velho, sem sermos exatamente fiéis ao traçado da cidade, sem sermos obsessivos em suas referências ou nos colarmos à geografia propriamente dita. A divisão da cidade em três regiões explica-se: o *là-bas* da cidade, o lugar das pulsões, dos gozos, dos desejos inconfessos, dos encontros amorosos ilícitos ou duvidosos, fica aqui representado pela Gamboa. Justifica-se: embora não apareça nas cartas pessoais, tal lugar é comum nas romanescas.

Aparece, por exemplo, neste pequeno bilhete escrito por Virgília e endereçado a Brás: “Meu B.../ Desconfiam de nós; tudo está perdido; esqueça-me para sempre. Não nos veremos mais. Adeus; esqueça-se da infeliz. / V...a.” É nessa região que habitam alguns personagens, como Elisiário, de “Um erradio”, aquele cuja “opa podia embrulhar o mundo”. Tosta, ao tentar responder onde Elisiário mora, esclarece: “disseram-me vagamente que para os lados da Gamboa, mas nunca me convidou a lá ir, nem ninguém sabia positivamente onde era”.

A opa do Elisiário nos reveste e o que era virtude torna-se pândega. Na Gamboa, o amor encontra outra forma de expressão: é o pouso certo para a errância do professor de latim e matemáticas; é o lugar dos encontros furtivos de Brás e Virgília; é também o lugar por onde Deolindo Venta-Grande, que caminha pela “Rua da Bragança, Prainha e Saúde, até o princípio da Gamboa, onde morava Genoveva”, vai procurá-la, quando chega ao Rio de Janeiro, e fica sabendo que ela o trocara pelo amor do mascate José Diogo. A Gamboa, como uma carta, é também o lugar dos deslizamentos metonímicos dos desejos.

Na Gamboa, podemos encontrar a maré frouxa, ouvindo apenas o ressonar manso da água, mas também a turbulência de águas revoltas, ou águas de ressaca, pois não é um lugar tranquilo, de correspondências amorosas proporcionais ou simétricas, sendo, antes, o lugar dos enamorados, dos que se guiam ébrios pela cidade, dos que tropeçam, dos que erram, dos que escorregam e caem.

Lá, parece que Machado de Assis delineia uma economia libidinal que se assemelha à do inconsciente freudiano: vários gestos, vários caminhos, vários desejos se articulam, sem serem nem exclusivos nem excludentes.

Seguindo o traçado dessa cartografia, deparamos com a região da Rua do Ouvidor. Escreve um narrador machadiano: “A Rua do Ouvidor resume o Rio de Janeiro. A certas horas do dia, pode a fúria celeste destruir a cidade; se conservar a Rua do Ouvidor, conserva Noé, a família e o mais. Uma cidade é

um corpo de pedra com um rosto”. A circulação do comércio, do dinheiro, da riqueza, como também o centro cultural da cidade, com seus jornais, livrarias, cafés e teatros serão representados pela Rua do Ouvidor.

Se o Cais Pharoux abria as portas do Rio de Janeiro para o exterior, com os seus paquetes e navios, recebendo as pessoas, as correspondências e os jornais de outros países, era a Rua do Ouvidor o destino de quem chegava, região por onde quase todas as personagens machadianas circulam. Podemos ver ali os “parasitas”, como Viana, Antunes e José Dias; os “homens sem paixões nem escrúpulos, metediços e dobradiços”, como Dr. Batista, Procópio Dias Palha; os inclassificáveis, como Brás, Quincas Borba e Rubião e os homens ilustres, como Santos e Aires. Mulheres dissimuladas, como Cecília e Marcela; apaixonadas, como Virgília, Sofia e Capitu; elegantes, como Natividade e Fidélia.

Região intermediária entre a Gamboa e o Cosme Velho, a Rua do Ouvidor, no desenho do mapa da circulação das cartas e bilhetes machadianos, é o lugar de passagem de várias personagens e, em uma analogia com o jogo de xadrez em que se faz necessário um lugar vago para as peças poderem se deslocar, é o lugar da falta por onde transitam não somente várias personagens como também personalidades do mundo machadiano. Tal como a falta está para o desejo, a Rua do Ouvidor está para as personagens machadianas e para as personalidades com quem Machado de Assis mantinha correspondência; vale lembrar que era nessa rua que se localizava a Livraria



Garnier. Nessa região da nossa cartografia, está também localizado o Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, instituição em que o escritor trabalhou por mais de trinta anos.

Por sua vez, a Rua Cosme Velho, como toda a região sul da cidade, representa os ideais sociais, as idealizações amorosas e a plena felicidade almejada e, às vezes, conquistada. Se sustentarmos que na escrita machadiana operou-se uma travessia, como observou Ruth Silviano Brandão, devemos levar em consideração as noções de um tempo cronológico e de um tempo lógico, do tempo que se percorre entre a vida e a morte de uma pessoa e do tempo do desejo do sujeito do inconsciente. Devemos também levar em consideração o espaço físico onde a travessia se deu – no caso de Machado de Assis, entre o Morro do Livramento e a Rua Cosme Velho.

É nessa região que a ambição demonstrada pela personagem Livia, de *Ressurreição*, terá um alvo, pois a casa do Dr. Félix era em uma chácara em Laranjeiras. É também o lugar em que Guiomar, de *A mão e a luva*, escreveu uma carta/palavra, um apenas “peça-me”, no centro de uma folha, com letra fina, elegante e feminina. Lugar em que “a borboleta fazia esquecer a crisálida” e onde a ambição de Guiomar encontra lugar ao lado de Luís Alves, “como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão”. Lugar da fidelidade amorosa da viúva Noronha que, no entanto, tem direito a um novo amor com Tristão.

Lugar de um homem envelopado, distante das paixões humanas, próximo a um

invólucro, em sua máscara mortuária, mas com o sorriso feliz de quem viveu e soube viver a vida, próximo de pronunciar, em um som quase inaudível: “A vida é boa!...”. Próximo da morte que a vida traz, mas, paradoxalmente, próximo da vida que a outra morte trouxe; próximo também das duas regiões do Rio de Janeiro que reaparecem e insistem em suas cartas romanescas.

Referindo-se a Machado de Assis e Carolina, Luciano Trigo, em seu livro *O viajante imóvel*, assinala que a partir de 1883, “após a consagração de *Brás Cubas*, o casal se mudou para o casarão da rua Cosme Velho 18, onde os dois viveriam até o fim”. Versão parecida nos dá John Gledson, em *Machado de Assis: o Rio de Janeiro em vários tempos*. Se pensarmos na travessia machadiana sob um aspecto cronológico, teremos, então, saindo da pena do escritor, já nos aposentos do casarão, os romances *Quincas Borba* e todos os posteriores e os contos publicados em *Histórias sem data*, *Várias histórias*, *Páginas recolhidas* e *Relíquias da casa velha*.

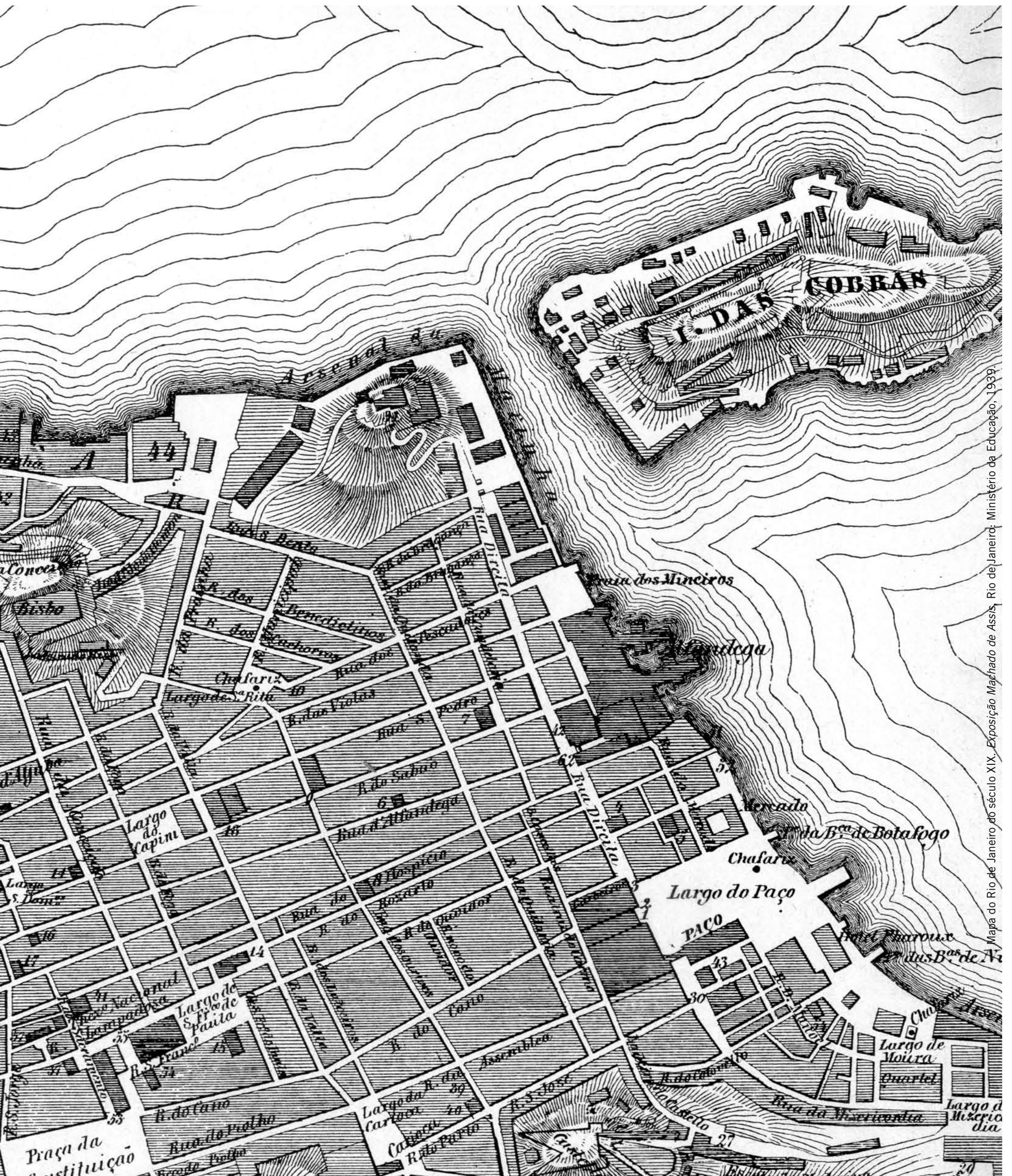
Há de se observar que a maioria das cartas pessoais traz data posterior à mudança de Machado de Assis e podemos supor que isto não é gratuito. Ingressar na Rua Cosme Velho, e tudo o que isto podia representar, colocava-o em possibilidade de diálogo epistolar com os seus amigos eminentes. E a segurança da velha porém sólida casa dar-lhe-ia a possibilidade de se abrir a si mesmo, de desvelar-se, de outra maneira, nas cartas romanescas.

O corpo do escritor, aos poucos, ia envelhecendo. Do Cosme Velho, Machado

de Assis retornava, em fantasias, em fantasmas, aos locais do Rio de Janeiro pelos quais havia caminhado e por onde iria ainda caminhar; retornava à Gamboa, à Rua do Ouvidor, reciclando, recolhendo, ruminando os materiais que seriam matérias para as cartas romanescas. Salientamos: da casa no Cosme Velho é que se farão as viagens mais freqüentes e mais essenciais à Gamboa e à Rua do Ouvidor. Será quando o escritor, em pensamento, torna-se um Elisiário, um Deolindo Ventra-Grande, percorrendo lugares pouco comuns aos seus amigos e companheiros das cartas pessoais.

A Academia Brasileira de Letras, a Biblioteca Nacional e o Real Gabinete Português de Leitura estão nesse registro da cartografia da cidade machadiana. Participam da idéia, compartilhada por Borges, de que o paraíso seria uma biblioteca, possibilidade de várias leituras, de se distanciar de si mesmo, próximo à criação de um leitor. A felicidade, não; a felicidade não seria o paraíso, mas um par de botas, como escreve o narrador machadiano, do conto “Último capítulo”. É a liberdade de escolha do caminho, por entre regiões distintas da cidade. É um saber-se livre pelos caminhos da existência, do amor e da dor; é um poder visitar/revisitar, criar/recriar através das zonas erógenas de um corpo, ao aceitá-lo como um corpo desejante, marcado pela falta, que flana por outro – o da cidade.

JOSÉ MARCOS R. OLIVEIRA é psicanalista, membro do Aleph – Escola de Psicanálise e Doutor em Literatura Comparada, com a tese *O escrito era um esqueleto: a letra oblíqua de Machado de Assis*, de 2006.



Mapa do Rio de Janeiro do século XIX. Exposição Machado de Assis, Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1939.

# MACHADO DE ASSIS E O PARCEIRO- LEITOR

Muito já se disse sobre o papel do leitor nos escritos de Machado de Assis, tanto no que diz respeito à sua função na construção das narrativas (o célebre diálogo com o leitor que empreendem os narradores machadianos), quanto à análise do público leitor ao qual foi endereçada a obra nas últimas décadas do século XIX e primeiros anos do século XX.

Interessada igualmente na abordagem do assunto, e por meio de uma interlocução com a psicanálise de orientação lacaniana, viso focalizar, em última instância, a parceria que Machado mantém com esse leitor, via obra. Em outros termos: a satisfação que o autor parece extrair de tal parceria, satisfação, aliás, de mão dupla, uma vez que também experimentada intensamente por seus leitores de diferentes épocas.

Em minhas investigações sobre os escritos machadianos, procurei articular o “apelo ao leitor”, particularidade incontestável de seu estilo, a outras insistências próprias a Machado, ou seja, a “detalhes sintomáticos” que perpassam incansavelmente seus escritos. Para a fundamentação teórica de tais “detalhes”, procurei dialogar, sobretudo, com proposições de Antoine Compagnon e do psicanalista Sérgio Laia. Do primeiro, recortei as expressas em *O demônio da teoria*, quando alude a uma “coerência textual” que equivale à assinatura do autor, a “uma rede de pequenos traços distintivos, um sistema de detalhes sintomáticos [...] tornando possível uma identificação ou uma atribuição”. De Laia, que também dialoga com Compagnon e, na esteira de Jacques-Alain Miller, que em *O osso de uma análise* nos fala dos “restos suplementares que escapam à mortificação [significante] e que são os objetos *a*”, destaquei uma proposição relativa aos “significantes, formas de encadeamento, escolhas e até impulsos ou ‘restos suplementares’ à palavra que, especialmente por sua insistência, pela repetição que eles fazem incidir sobre os textos, acabam marcando um sujeito, uma obra, diferenciando-os de outros sujeitos e de outros escritos”. Ao passo que em Compagnon o “sintomático” em questão diz respeito a uma “visão de mundo” do escritor, busquei diferentemente, a partir da contribuição da psicanálise, abordar os sintomas como “querendo dizer” alguma coisa, mas sobretudo se referindo “a uma satisfação, a um gozo que afeta o corpo daquele que escreve, um gozo que é a substância mesma do que está escrito e concerne ao próprio autor”, como destaca Laia em *Os escritos fora de si*. Outro ponto a ser ressaltado é que tomo o termo “detalhe” em um sentido elástico, de uma peculiaridade, insisto, e não propriamente de algo “ínfimo”, valorizando muito mais o “sintomático” que lhe foi acrescido.

Retomando o “apelo ao leitor”, e com base nos nove romances machadianos, busco articulá-lo a um outro detalhe, a saber, a busca do “casamento perfeito”. Ora, em quase todos esse romances, mesmo naqueles em que Machado

ultrapassou a fase dita “romântica”, deparamos-nos com uma cena que irá se repetir, incansavelmente, não sem variações: *a do casal que se anseia “perfeito”, perfeição essa que aparenta ser atingida por breves, fulgurantes momentos, mas que logo se desfaz*. Dissolvido o casal, resta, então, um personagem confrontado com a perda, vivenciada na solidão, na exclusão, na amargura, e que se torna espectador da “plenitude” perdida. Nessa montagem, o *olhar* tem papel fundamental: afinal, é por sua via que se atinge a suposta perfeição, justamente no instante fugidivo em que os amantes fundem, harmonizam seus olhares, *olhando um para o outro*. Senão, vejamos, entre diversos outros exemplos, lampejos de tal ordem. Em *Ressurreição*: “Os olhos de ambos [procuravam] fundir as duas almas no mesmo raio de luz”; em *Helena*: “O que eles disseram um ao outro, com os simples olhos, não se escreve no papel, não se pode repetir ao ouvido [...]. As mãos, de impulso próprio, uniram-se como os olhares; nenhuma vergonha, nenhum receio, nenhuma consideração deteve essa fusão de duas criaturas nascidas para formar uma existência única”; em *Dom Casmurro*: “Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro... [...] Estávamos ali com o céu em nós. As mãos, unindo os nervos, faziam das duas criaturas uma só, mas uma só criatura seráfica”.

Quanto ao personagem excluído da cena, no final do enredo, uma vez desfeita a “perfeição” do casal, há o exemplo de Félix, em *Ressurreição*, que sofre com o afastamento de Livia, cansada dos ciúmes incontroláveis do noivo; de Estevão, em *A mão e a luva*, que vê sua amada Guiomar se unir, sem amor, a Luís Alves; de Estácio, em *Helena*, subitamente sozinho com a morte da amada Helena; de Brás Cubas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que, excluído do mundo dos vivos, assiste ao espetáculo (perdido) da vida, solitário, amargurado, melancólico, sarcástico, lembrando casais dissolvidos que ele próprio formou com Marcela, Eugênia, Virgília, Nhã-loló; de Rubião, em *Quincas Borba*, que, louco

e abandonado, vê-se excluído do convívio social e, solitário, acaba morrendo: entre outras perdas, perdeu-se também a miragem de “plenitude” do casal Rubião e Sofia, cujos olhares se fundiram por tantas vezes; de Dom Casmurro, no romance homônimo, o escritor solitário no qual Bentinho se transformou e que, debruçado sobre seu passado – e sobrevivente ao “casal perfeito” desfeito pela suposta traição de Capitu – confronta-se com um olhar perdido, tentando capturá-lo pela via da escrita. Note-se que, após *Dom Casmurro*, Machado inventa um novo escritor, o conselheiro Aires, no qual Casmurro se transmuta. Como se sabe, é atribuída a Aires a autoria de *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. Sobretudo nessa última narrativa, encontramos o conselheiro ensimesmado, solitário, rodeando novos casais, nos quais, aliás, ele não se inclui.

Ainda que o objetivo deste ensaio seja focalizar primordialmente os romances machadianos, não podemos deixar de constatar que, no conto, a busca pelo “casamento perfeito” também se faz presente. Por exemplo, em “O cônego ou a metafísica do estilo”, instigante narrativa acerca de um cônego que busca os termos mais adequados para um sermão, Silvío, o substantivo, está à cata de Sílvia, o adjetivo, tal como os amantes do “Cântico dos Cânticos”, e o narrador acaba por nos apresentar sua fantástica descoberta “psicoléxicológica” sobre o sexo das palavras, que se “amam umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo”.<sup>1</sup>

Mas retornemos aos romances e passemos ao leitor.

Na “Advertência” da edição de 1872 de *Ressurreição*, o autor, “com o coração nas mãos”, pede ao leitor que receba seu livro com “intenção benévola”, ou seja, desde o início Machado de Assis se oferece a seus leitores demandando um olhar. Mas nesse primeiro romance são ainda fugidias as menções feitas pelo narrador ao leitor, que tem uma tímida participação na trama. Apesar disso, o

narrador o quer por perto, atribuindo-lhe considerações acerca de determinadas situações: “Ironia da sorte chamará o leitor”. Trata-se de um leitor capaz de se impacientar, mas que já é “amigo” e a quem o narrador deve explicações sobre os fatos narrados. Em *A mão e a luva*, a participação do leitor no discurso do narrador aumenta consideravelmente, quantitativa e qualitativamente, evidenciando-se uma proximidade maior entre ambos: “A sineta do jantar chamou-as [a Guiomar e sua madrinha], e a nós também, amigo leitor”. Segundo o narrador, é um leitor “perspicaz”, que se afina com aquele que narra ou escreve.

Curiosamente, no terceiro romance, *Helena*, assistimos a uma espécie de recuo no que se refere à participação do leitor na trama. Ele se distancia e é vagamente citado, para desaparecer em *Iaiá Garcia*, em que não ocorre explicitamente o termo “leitor” em apelos do narrador.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o leitor “ressurge”, em alto estilo. São várias – e sofisticadas – suas intromissões. Desde o início, Brás Cubas dirige-se a ele irreverentemente: “A obra em si mesma é tudo, se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agrada, pago-te com um piparote, e adeus”. Ao leitor, é dado o poder de decisão sobre determinados assuntos: “Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto”. Ele é chamado a re-experimentar sensações antigas: “Imagina tu esse efeito do primeiro sol, a bater de chapa na face de um mundo em flor. Pois foi a mesma cousa, leitor amigo, e se alguma vez constaste dezoito anos, debes lembrar que foi assim mesmo”. E é convidado a prolongar a experiência de leitura (“Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a”), sempre em uma grande proximidade com o narrador: “Desço imediatamente; desço, ainda que algum leitor circunspecto me detenha para perguntar se o capítulo passado é apenas uma sensaboria ou se chega a empulhação...”. Agora esse leitor tem voz bem audível, singular: “Ouço daqui uma objeção do leitor: – Como pode ser assim, diz ele, se nunca

jamais ninguém não viu estarem os homens a contemplar o próprio nariz”. A intimidade não cessa de crescer, e o narrador chega ao cúmulo de afirmar que “o maior defeito” do livro é o leitor. Participante, *vivo* (“Não tremas assim leitora pálida”); “Sinto que o leitor estremeceu”, tem reações variadas e é capaz de se “abalar” diante do narrado. Em *Quincas Borba*, ainda que menos freqüentes, os apelos ao leitor evidenciam a grande cumplicidade já instaurada entre o narrador e ele, cuja voz continua presente: “Mas já são muitas idéias, – são idéias demais; em todo caso são idéias de cachorro, poeira de idéias, – menos ainda que poeira, explicará o leitor”. Integrando a trama narrativa, convive em pé de igualdade com outros personagens: “Então a entrevista da Rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinqüentes é tudo calúnia? Calúnia do leitor e do Rubião”.

Em *Dom Casmurro*, chegamos ao clímax da parceria com o leitor, que, apaixonadamente, é chamado de “desgraçado”. A fusão de dois seres em um só ser, almejada na construção de tantos casais que se pretenderam “perfeitos”, concretiza-se aqui no que concerne ao narrador e ao leitor, que se “completam” mutuamente: “Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. [...] É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas”. De um tímido enamoramento inicial em *Ressurreição*, temos agora dois formando UM: “leitor das minhas entranhas”.

Em *Esau e Jacó*, o narrador prossegue dando voz ao leitor ou à leitora, mas em *Memorial de Aires*, pela sua forma de diário, não há mais apelos ao leitor, que é substituído pelo “papel”: “Não diria isto a ninguém cara a cara, mas a ti, papel, a ti que me recebes com paciência, e alguma vez com satisfação, a ti, amigo velho, a ti digo e direi, ainda que me custe, e não me custa nada”.

Mudaram-se as condições de gozo, mas este persiste no *Memorial*. Encontramos nesse últi-

mo romance uma espécie de apaziguamento do narrador, o que não é capaz, entretanto, de provocar a extinção dos “detalhes sintomáticos” na escrita machadiana. Formam-se “casais” diversos (mesmo em devaneios), desfazendo-se alguns e deixando um dos “cônjuges” sozinho, e permanecendo outros, sem terem mais, contudo, a marca da busca da perfeição. Perpetua-se a parceria com o leitor – ou com o “papel”.<sup>2</sup>

No final da vida, aliás, é o próprio escritor que se vê sozinho, com a morte de Carolina em 1904.<sup>3</sup> Poderíamos afirmar que a experiência da escrita e o olhar fiel (e apaixonado) de tantos leitores da época foram capazes de sustentá-lo e até de apaziguar sua dor no final da vida?

O que nos parece certo hoje é que, passados cem anos da morte do autor, os escritos de Machado de Assis ainda atraem irresistivelmente o leitor, que, instigado por essa obra, não cessa de lançar-lhe sempre novos olhares, em um “casamento” que, se não perfeito, permanece indissolúvel.

1. Vale ressaltar igualmente que, em vários outros contos, deparamo-nos com uma série de narradores que explicitam, sem rodeios, a busca de outros tipos de “casamento” perfeito (o fazer UM de dois), isto é, a procura de algo que “completaria” um artista ou outro personagem, seja uma frase musical, como em “Cantiga de Esponsais”; a conclusão de um *Réquiem*, em “Um homem célebre”; a “estrela dupla”, que parece “um só astro”, em “Trio em Lá Menor”. Até o casamento (real) do escritor com Carolina de Novaes é considerado “perfeito” por alguns dos que se debruçam sobre a obra e a vida do autor, no Brasil e no exterior: “O casamento de Machado de Assis com Carolina de Novaes permanece um exemplo da perfeição quase sobre-humana que pode atingir o amor conjugal” – escreve André Maurois, no prefácio à tradução francesa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

2. Quanto a essa parceria, ressalto que várias de minhas reflexões neste ensaio foram provocadas pela leitura do instigante artigo de Jacques-Alain Miller, “A teoria do parceiro”.

3. Os versos do célebre soneto feito para a amada morta (“A Carolina”) atestam sua dolorosa solidão: “Trago-te flores, – restos arrancados / Da terra que nos viu passar unidos / E ora mortos nos deixa e separados”.



ANA MARIA CLARK PERES é professora da Faculdade de Letras da UFMG.



1  
REFUS

---

A JAYME DE SÉQUIER.

Non, je ne paye pas, car il est incomplet  
Cet ouvrage. On y voit, certes, la belle touche  
Que ton léger pinceau met à tout ce qu'il touche ;  
Et, pour un beau sonnet, c'est un fort beau sonnet.

Ce sont là mes cheveux, c'est bien là le reflet  
De mes yeux noirs. Je ris devant ma propre bouche.  
Je reconnais cet air tendre ainsi que farouche  
Qui fait toute ma force et tout mon doux secret.

Mais, cher peintre du ciel, il manque à ton ouvrage  
De ne pas être dix, tous également doux, [sage.  
Vibrant d'âme, et parfaits d'art profond, riche et  
Adieu, donc, le contrat ! Je le tiens pour dissous.  
Car, pour de beaux portraits, pleins de charme et  
Pour un baiser, je veux toute une galerie. [de vie,

## RÉFUS

Este soneto respondia ao seguinte do escritor portuguez. Jayme de Séguier, publicado na *Gazeta de Noticias*. A *Gazeta* reeditou-o para o juntar no mesmo numero aos belos versos de Machado de Assis.

## MARCHÉ

Voici notre contrat. — Je dois faire un sonnet  
Où je chante ton front vermeil, ta bouche d'ange,  
Ton âme impérieuse et son divin secret,  
— Et tu dois me donner un baiser en échange.

Un baiser? C'est bien peu. N'importe, je suis prêt...  
Je dirai tes cheveux flottants, le charme étrange,  
De tes yeux noirs où luit le bleuâtre reflet  
De la lame d'acier qui frappe, blesse et venge.

Je chanterai l'amour qui dort, rayon vainqueur  
Dans le silex profond où fut taillé ton cœur  
Et dont tu fuis en vain la splendeur qui t'effraye.

Je chanterai le jour où, s'éveillant, le Dieu  
Tourmentera ton sein dans son baiser de feu...  
Mon ouvrage est fini. Voici ton sonnet. Pave!

# FRANJAS DE SEDA

Uma personagem carioca do século XIX, querendo definir seu *status* social diante de interlocutor provinciano, refere-se à atitude do novo ministro, em face do gabinete recém destituído, comparando-a ao olhar lançado por Brutus ao cadáver de César. É um recurso banal de retórica e, se demonstra, da parte do escritor, habilidade na condução do enredo e na caracterização dos participantes através do diálogo, pouco acrescenta quanto a um julgamento da política presente em confronto com o passado. No entanto, a mesma figura violenta do assassinato cometido nas altas esferas do poder pode tornar-se uma lição de técnica narrativa, através de estratégia mais ambiciosa de exploração.

Dramatiza-se a metáfora clássica numa cena fantasiosa de vingança da vítima, também acontecida nos idos de março, só que do moderno século XIX, confirmando a expectativa desconcertante de um frequentador da confeitaria Carceler, momentaneamente metamorfoseado em rato. A transformação do senhor pacato em animal repulsivo resulta do jogo da ficção – espécie refinada de “metempsicose” –, em que, na contramão da ordem histórica, o insurgente Brutus retorna, depois de séculos, para o revide de César, realizado, sem pompa nem circunstância, nas presas e garras do simples gato doméstico em que este se reencarnou. O salto (quase mortal) do clichê retórico à fabulação de humor mais engenhoso pode ser apreciado na coleção extensa das estórias de Machado de Assis. O uso da referência descartável (embora funcional) está em “Tempo de crise” (1873); seu desdobramento na crueldade da paródia fantástica, em “Decadência de dois grandes homens” (1873), conto em que o malabarismo arriscado da composição justifica-se, conforme o narrador, por sua busca do “prazer de estudar todos os originais que encontra[sse]”, uma vez que, em geral, “todos inventam o inventado”.

Evidentemente, escritos para uma revista feminina (*o Jornal das Famílias*), os contos mantêm um nível calculado de risco em seus experimentos narrativos. Os mais ousados, que envolvem fantasia e mistério, pautam-se pelo modelo de Poe e satirizam modos e modas da modernidade sem radicalizar o

conflito com estes. No entanto, para o leitor atento de hoje, tais estratégias narrativas não caem nunca na banalidade. Preside sua escrita um equilíbrio tenso entre a agressividade da crítica e a delicadeza da percepção estética. Na caricatura do embate entre César e Brutus, encenado pelo ataque do gato ao rato, ironizam-se, com o mesmo gume, o passado e o presente. O desvario engraçado do freguês da Carceler serve de expediente malicioso que desloca a “decadência” dos heróis da antigüidade para a cidade progressista. É como lançar um inesperado balde de água fria no entusiasmo da burguesia urbana diante dos processos de modernização. Ainda assim, o humor da cena tem caráter bastante sutil.

Antes de mais nada, a moldura narrativa finge obedecer às regras da verossimilhança, explicando o episódio macabro de devoração do rato Brutus pelo gato César como efeito de substâncias alucinógenas contidas no charuto que a personagem-narrador fumou. O truque romântico-realista, por sua vez, já é tão conhecido que não convence ninguém. Qualquer leitor mais atento pode entender que, em face dos acontecimentos antigos, os sonhos modernos é que são decadentes. Mesmo com aparência correta, o “homem da multidão”, freqüentador das confeitarias e hotéis confortáveis, não passa de um rato assustado, quando passeia pelas ruas imaginando-se perseguido por previsões de farsa. O anti-clímax, no final do conto, demonstra a esperteza requintada do escritor que alerta o público, nas entrelinhas, para o olho cruel da história, olho capaz de decifrar os temores e os ridículos disfarçados pela postura dos cidadãos bem-pensantes. Mas o alerta só se capta nos silêncios; a estória tem graça e diverte a família inteira – dona de casa, jovens e marido austero.

A complexidade do artesanato literário não fica por aí; a estória equilibra-se numa contradição entre o interesse do foco narrativo – conduzido por um observador em busca de tipos originais (dizendo-se cansado das cópias) – e a construção do enredo, baseada na repetição paródica da peça em que Shakespeare apropria-se da história romana. No jogo de desmentidos e expectativas frustradas, que compõe a narrativa, surge a originalidade paradoxal da arte nos tempos modernos: para atender às demandas da massa, o profissional da escrita tem de

produzir o efeito do novo, sem romper com o já conhecido, tem de surpreender sem exagerar na força do choque. Melhor será sua inventiva quanto mais hábil na técnica da reciclagem. As estórias de Machado intrigam os leitores atuais porque têm esmerado acabamento estético e alta densidade especulativa, no limite das regras da comunicabilidade. Enquanto a fantasia grotesca alimenta a curiosidade, desdobram-se outros conflitos diante do raciocínio crítico – entre o dispêndio com a beleza e a necessidade de economia rentável, entre o saber comprovado e a ousadia da descoberta.

O retorno de César e Brutus, domesticados em gato e rato mas potencializados em figuras de alucinação, não é um mero expediente de folhetinista em apuros. Serve de campo de pesquisa à interpretação histórica e às possibilidades da mente; questiona as heranças da ciência e da arte. Tramas variadas e numerosas – cômicas, eletrizantes ou improváveis – ocupam esse mesmo campo. “O Capitão Mendonça” (1870) oferece outro bom exemplo de exploração do tema do original e da cópia. Naqueles tempos eufóricos de esperança na ciência positiva, apresenta um excêntrico, munido dos instrumentos da física e da química (tanto quanto da psicologia e da alquimia), capaz de produzir *clones*, que ocupem satisfatoriamente a posição de marido de sua bela filha. A construção desse conto usa estratégia similar à de “A decadência de dois grandes homens”: o narrador, no desempenho da tarefa de observar o comportamento estranho da outra personagem com quem contracenava, passa da vigília ao sono, sem se dar conta e, assim, seu relato não indica o momento da travessia para o sonho. Se, no desfecho, o leitor é avisado do caráter onírico dos episódios marcados por incongruências assustadoras, ao longo de toda a trama mantém-se o clima de mistério à custa do duplo sentido do narrado.

No primeiro caso, a ambigüidade, que espicaça a tendência decifratória do público, serve ao questionamento da história, em seu resgate contemporâneo. No segundo, investiga-se o alcance da pesquisa científica, num típico contexto moderno, em que a harmonia artística produz-se como resultado do avanço tecnológico. O protagonista enigmático, o Capitão que nomeia o conto, é dono do poderoso laboratório doméstico onde produziu a beldade

loura, apresentada como sua filha e prometida como noiva àquele que aceite transformar-se em gênio, através de um tratamento à base de éter – substância a ser introduzida em seu cérebro. Dividido entre o desejo pela moça e o medo de servir de cobaia, o narrador-vítima emociona o leitor, enquanto o faz deslizar entre a razão realista e o fantástico que subverte o bom senso verossímil.

Nas páginas da revista de moda, esse ensaio de futurologia funciona como exercício literário de teor exploratório. A imprensa periódica não permite ruptura com o paradigma lingüístico e muito menos com os padrões do folhetim; mas o escritor destemido, comportando-se como diletante graças à própria tarimba profissional, confere densidade crítico-especulativa ao encadeamento aleatório de episódios de fantasia. É preciso encontrar um meio-tom, uma maneira oblíqua e dissimulada de introduzir o leitor comum no jogo inventivo da arte, jogo de regras mutáveis, que suspende o julgamento diante da informação das ruas e da ciência dos gabinetes.

Em demanda de uma “originalidade” incerta (pois quando se pensa vislumbrá-la, descobre-se a fraude) é que uma personagem das ruas da cidade engendra a narrativa e engendra-a para satirizar a proliferação de cópias – lá, como metempsicose de heróis em ratos, aqui, como simulacros do par perfeito, que uniria a beleza ao gênio. No entanto, nem bem acoucou-se da promessa de genialidade (ia receber a transfusão de “noventa e nove doses de éter”, correspondente a “gênio de primeira ordem”), o narrador acorda. De sua pesquisa promissora, não resta mais que a sombra de um sonho. O progresso do saber (histórico, científico, artístico) não passa de miragem. Esta é a tática fabuladora encontrada para neutralizar o paradigma narrativo imposto pelos órgãos de imprensa: a busca ousada da verdade – de uma verdade justa ou inédita – é interrompida no meio do processo. Não há solução à vista; suspende-se o julgamento. Trata-se de uma atitude escritural bastante atilada, uma vez que escolhe o estilo da delicadeza como antídoto contra a truculência das leis do mercado.

Cerca de cem anos depois das experiências narrativas do Machado contista, o teórico Roland Barthes

conduziu um seminário no Collège de France, onde especulava sobre a posição estratégica do “neutro”: aquela que escapa ao paradigma, recusando-se à escolha (obrigatória) de um dos lados das alternativas. Tal como Barthes a preconiza, a neutralidade não é absenteísta, ao contrário, resulta numa poderosa ação política contra a imposição dos códigos sociais. Atualiza o paradoxo de agir afirmativamente através da passividade e da recusa: uma espécie de versão ocidental das práticas zen. O neutro seria, assim, o lugar ético-estético de poucos que resistem aos constrangimentos autoritários da linguagem e das demais instituições.

A um profissional da imprensa, como foi Machado de Assis durante várias décadas, não cabe o luxo da neutralidade radical. Mas a escrita machadiana encontrou linhas de fuga para os modelos majoritários. Como algumas de suas personagens, deixou-se levar pelo “tédio à controvérsia”. Entre o enredo verossímil romântico-realista e a linhagem anacrônica das utopias e fantasias, seu texto oscila entre ambos. Indica o limite da lucidez diante da visão alucinada para, em seguida, borrar as marcas, fazer-se dúbio, obrigando o leitor a suspender o julgamento sobre desfecho e personagens. À maneira sutil dos profissionais que têm de fazer-se diletantes para reinventar a rotina de seu trabalho, Machado foi um cultor do neutro, que teria interessado ao semiólogo francês, se Barthes fosse leitor da língua portuguesa.

Por ocasião dos aniversários, os estudiosos costumam revolver os legados literários, procurando, sempre que possível, alargar-lhe a extensão e reavaliá-lo a qualidade. Durante o século XX, os especialistas na obra de Machado de Assis, sem se descuidarem da segunda tarefa, empenharam-se na primeira e, cada um a seu modo, os pesquisadores de bibliotecas e arquivos organizaram muitos volumes de textos – especialmente crônicas e contos – que o mestre não escolheu para compor seus livros, preferindo deixá-los dormir nas páginas dos periódicos velhos. O desequilíbrio entre a amplitude variada de textos produzidos e a redução das edições selecionadas atesta a ambivalência da carreira do escritor, direcionada à profissão (razoavelmente bem paga) do jornalismo e ao artesanato diletante, rebelde e gratuito da perfeição estética. Se perseguia a inventividade enxuta e exata, aborrecendo a tagarelice das

fórmulas repetidas, Machado teria, de propósito, se esquecido daqueles contos nos quais a pressão do tempo ou o acúmulo de encomendas o teriam obrigado ao emprego dos paradigmas já testados e até a abrir mão do silêncio precioso, para espichar enredos e completar as colunas necessárias.

Mas, quando se dirige a atenção, agora, para esse material rejeitado, lendo, ao acaso, histórias de coleções póstumas, percebe-se que, mesmo quando recorria aos lugares comuns, seguindo a escola da nascente comunicação de massa, o escritor, sempre inconformado, fazia-se de maroto e trapaceava as normas. Ao cumprir seus contratos com as empresas jornalísticas, comportava-se como aprendiz. Era sua forma de resistência à proliferação de cópias e, assim, seu modo de ir aprendendo os dribles da escrita em série, enquanto ensinava ao leitor o uso de olho esperto e enfoque pessoal no consumo dos folhetins.

Dentre os contos que, excluídos das coletâneas, o autor teria desejado que dormissem o sono das bibliotecas, justamente por explorar, pela enésima vez, o surrado expediente do sonho, um se destaca pelo grotesco calculadamente agressivo de seu humor negro: “Vida eterna” (1870). A intriga, aí também, organiza-se a partir de uma dupla de personagens, mas é o próprio protagonista das peripécias que narra a história. Enquanto conversa e cochila, na companhia do amigo, o senhor respeitável do Rio de Janeiro recebe a visita inesperada de alguém com trajes e propostas de alienado. Apesar dessa ordem de considerações, o dono da casa acompanha o louco a um local, onde devia participar da festa de seu próprio casamento com a bela filha daquele que, em desvario, oferecia-lhe um dote invejável. Nos salões da recepção, os convidados mostram-se elegantes e amáveis. Só um aspecto causa estranhamento: com exceção da noiva, todos são muito velhos. Intrigado mas feliz, o noivo de improviso recebe cumprimentos e antecipa os prazeres da lua de mel, quando acaba sendo prevenido pela futura esposa de que o objetivo daquele casamento (o quinto a que foi obrigada) é fornecer uma vítima à cerimônia anual da sociedade, dirigida por seu pai, que garante a vida eterna de seus membros, através do rito anual de antropofagia. No clímax do pavor, quando está sendo preparado para o forno, o noivo-vítima consegue safar-se, acordando da sesta. Para

o leitor, a brincadeira macabra oferece, com as emoções do suspense, uma sátira moderna ao desejo humano de sobrevivência e reprodução. Peripécias e significações mais que freqüentes nas narrativas dos oitocentos. Nesse passo, introdução, desenvolvimento e desfecho salvam-se da mesmice pela verve com que são construídos os diálogos, claramente implausíveis, tanto quanto pela mistura desconcertante de expressões da crônica social com especulações psicossociológicas e expedientes das histórias de terror. Note-se que a narrativa desliza tranquilamente por entre esses códigos, forjando-lhes perfeita compatibilidade.

A minimização do horror e da barbárie, deslocada do noticiário para a literatura, já constitui uma tática de neutralidade, no contexto do crescente sensacionalismo e da divulgação equívoca do saber. Mas é o pequeno desenvolvimento narrativo após o desfecho que faz toda a diferença. Até então inútil na economia do relato, o companheiro de sesta do protagonista sugere: “– Por que não escreves o teu sonho para o *Jornal das Famílias*? // – Homem, talvez. // – Pois escreve, que eu mando ao Garnier.” Com tal apêndice metalingüístico, o texto como que se penitencia do gasto excessivo de violência e banalidade e, completando a esperteza, atribui sua autoria ao leitor comum, vítima, no caso, da tagarelice dos órgãos de imprensa. Nada mais que um conto de diletante – ou de aprendiz. Possivelmente temendo a impaciência da crítica com brincadeiras desse teor, Machado de Assis deixou “Vida eterna” de fora de seus livros. Sabia, no entanto, que essa história, como várias outras, feitas de encomenda para o *Jornal das Famílias*, *A Estação* ou *A Gazeta de Notícias*, resistiam discretamente aos modelos repetidos, inseriam pequenas invenções rebeldes no cumprimento da rotina jornalística. Em “A igreja do diabo”, história selecionada para o livro *Histórias sem data* – e consagrada por inúmeras antologias –, ninguém menos que o próprio Satanás avisa que nenhuma obra está isenta de falhas ou fraudes; em compensação, mesmo as “colchas de algodão” costumam trazer belas “franjas de seda”.

**MARÍLIA ROTHIER CARDOSO** é Doutora em Letras pela PUC-RJ, professora aposentada de Literatura Brasileira da UERJ e, atualmente, professora de Literatura da PUC-RJ.

# MACHADO DE ASSIS E A NEUROLOGIA

Machado de Assis (MA) nasceu no Morro do Livramento, no Rio de Janeiro, em 21 de junho de 1839, filho de Francisco José de Assis, mulato, pintor, natural do Rio de Janeiro, e de Maria Leopoldina Machado, lavadeira portuguesa, natural da ilha de São Miguel nos Açores. No período da infância, evidencia-se em MA o seu primeiro problema neurológico, a gagueira, o que parece ter dificultado ainda mais o seu relacionamento social, exacerbando o seu temperamento já introvertido. Posteriormente, ele foi diagnosticado com epilepsia. Nas obras de MA, encontram-se, com frequência, descrições de enfermidades neurológicas, como, por exemplo, a própria epilepsia. Diante disso, o objetivo deste texto é identificar a descrição de enfermidades neurológicas e psiquiátricas na obra de MA e, brevemente, discutir possível papel da epilepsia em definir características de seu trabalho.

## EPILEPSIA

A epilepsia de MA é assunto sobre o qual muito já se debateu e publicou. Em 1938, Pelegrino Junior foi provavelmente o primeiro a publicar sobre essa doença e a constituição de MA. Lopes, médico no Rio de Janeiro e aluno de Miguel Couto, também escreveu sobre o assunto no livro *A psiquiatria de Machado de Assis*. Esse autor define que MA teria tido crises epiléticas psicomotoras (isto é, sem perder a consciência, mas com modificações do comportamento, além de movimentos anormais), ocasionalmente associadas à presença de crises do tipo grande mal (ou seja, episódios em que perdia a consciência, caía ao solo e apresentava movimentos convulsivos). Lopes sugere que as crises de Machado provavelmente tinham origem no lobo temporal e da ínsula, áreas localizadas na face lateral do cérebro. O autor ainda descreve as consultas de MA com o Dr. Miguel Couto, a prescrição do, então, indefectível brometo (que, como de hábito, foi ineficaz e com efeitos colaterais), além do tratamento homeopático realizado por MA, igualmente sem êxito.

Usando terminologia científica mais contemporânea, Guerreiro publicou descrição clara da epilepsia de MA, que essencialmente confirma o texto de Lopes. Conforme este autor, as crises epiléticas iniciaram-se

na infância, tendo remissão na adolescência, mas com recorrência na terceira década de vida. As crises epiléticas foram descritas como episódios com alteração da consciência, automatismos (movimentos complexos, mas sem objetivo claro), com associação de emissão de palavras sem nexos, seguindo-se, após a crise, estado confusional. Guerreiro comenta que pela descrição das crises epiléticas, o foco epileptogênico provavelmente estaria localizado no lobo temporal direito.

Chapman e Chapman-Santana avaliaram os escritos de MA sobre a sua epilepsia, particularmente a correspondência com o amigo Mário Alencar. Nessas cartas, encontram-se citadas, por várias vezes, as crises epiléticas – que MA chamava de “pecado original”, “fenômenos nervosos”, “ausências”, “coisas estranhas”, “minha doença” –, além de referências como “homem doente, sem médico”, sua identificação com Flaubert (que, como se sabe, apresentava crises, por alguns diagnosticadas como de natureza epilética), além de menções às consultas com o Dr. Miguel Couto e ao uso de brometos. Machado ainda torna epiléticos vários de seus personagens em livros como *Relíquias da casa velha*, *Quincas Borba*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e no soneto “Suave Mari Magno”, dentre outros. Interessante que, invariavelmente, as crises dos personagens são sempre parciais complexas, semelhantes às experimentadas pelo autor, que parece inequivocamente inspirado em sua própria enfermidade.

Na avaliação de Guerreiro, MA não era portador de distúrbio de personalidade, habitualmente encontrado em pacientes com epilepsia do lobo temporal, que caracteriza a chamada síndrome de personalidade interictal<sup>1</sup> na epilepsia do lobo temporal não-dominante, ou síndrome de Geschwind-Waxman. Esta é caracterizada pela presença de hipossexualidade, viscosidade, prolixidade, grande preocupação com temas de caráter moral, ético-filosófico, hiper-religiosidade, irritabilidade e hipergrafia. Por outro lado, Yacubian e Costa Pinto sugerem que MA teria evidências de uma personalidade epileptóide, caracterizada pela presença de depressão, tristeza, afetividade viscosa, gliscroidia e melancolia. Ao mesmo tempo em que MA exibia em suas publicações traços de pessimismo, ceticismo, ironia, melancolia e depressão, por vezes tinha um comportamento de certa forma agressivo, principalmente com a crítica literária. Bom exemplo do último foi sua rusga com Eça de Queiroz.

Quanto à depressão, vale fazer alguns comentários. Nas principais obras de MA, destaca-se acentuada

dose de ceticismo, com inevitável pessimismo e visão negativa da natureza humana. Naturalmente, o *zeitgeist* do *fin-de-siècle* XIX era marcado por esse sentimento. E, apesar de estar na periferia do mundo civilizado, Machado era homem atento ao que ocorria nas grandes metrópoles, além de leitor sabidamente cosmopolita, de modo que se pode imaginar ser essa óptica ensombrecida indicação de seu pertencimento à vanguarda cultural de então. Por outro lado, é justo presumir que também reflete as circunstâncias de sua vida: infância órfã e pobre, ser mulato numa sociedade escravocrata, além de enfermidades estigmatizantes como a gagueira e a epilepsia. Há, ainda, registro claro em troca de cartas com amigos e mesmo em sonetos do desenvolvimento de episódio depressivo sério quando da morte da mulher, a portuguesa branca, Carolina de Novais, em 20 de outubro de 1904. A partir daí, na visão de alguns de seus biógrafos, MA perde o prazer de viver, as forças lhe fogem, a doença o domina cada vez mais e as crises repetem-se com maior frequência. Nessa fase de sua vida, existem relatos da piora de sua visão, da presença constante de infecções intestinais e de úlceras na língua. Suas cartas aos amigos demonstram que ele sente-se desamparado, vive numa solidão completa, com pensamentos de desvalia, desapego à vida e constante desejo de morte.

Nossa opinião, no entanto, é ser mínima ou inexistente a influência da epilepsia sobre características da obra de Machado. Em primeiro lugar, está longe de ser unânime a opinião de especialistas em epilepsia quanto à existência da “personalidade epileptóide”. Mais importante para essa discussão, porém, é perceber que características do texto de Machado são comuns a vários autores do movimento realista que não eram portadores de epilepsia. Exemplos ilustrativos que podem ser citados são o próprio Eça (vide, por exemplo, *A correspondência de Fradique Mendes*, onde o autor, com sarcasmo, fustiga hábitos de então), Zola na França e Henry James na Inglaterra/Estados Unidos.

## NEUROSSÍFILIS

Rubião, personagem central de *Quincas Borba*, é um modesto professor do interior de Minas Gerais que, após herdar de seu falecido amigo Quincas Borba uma inesperada e grande fortuna, parte para o Rio de Janeiro, para viver nababescamente, com as grandes figuras da corte. Como sabido, o desafortunado herói acaba mal: seduzido por um casal de falsos amigos, é enganado, sua fortuna dilapidada, termina pobre e ensandecido, por fim morrendo no interior. Uma aná-

lise clínica desse livro é consistente com a hipótese de que Rubião foi portador de neurosífilis, na forma chamada de paralisia geral progressiva, demência parálitica ou, ainda, paralisia geral do insano. Essa forma é caracterizada pela presença de transtornos comportamentais, com labilidade emocional, delírios de grandeza, megalomania, sintomas psicóticos, demência, com perda de memória, da capacidade de julgamento, além de crises epiléticas. Vamos às evidências. Em primeiro lugar, quando vive faustosamente no Rio, surgem indícios de alterações comportamentais em Rubião, que vão se tornando mais evidentes, principalmente quando ele contrata um barbeiro para que o torne parecido com Napoleão III, cujo busto enfeita a sala de sua casa.

Posteriormente, no capítulo CXLVII, MA descreve quadro de alucinações visuais (típicas de quadros psicóticos secundários a doença cerebral) e auditivas, em que Rubião se vê em lugares sofisticados da França, em meio a gente importante. Mais tarde, surgem delírios de grandeza, também típicos dessa doença, com o pobre mineiro julgando-se aristocrata, com o título de Marquês de Barbacena. Com a progressão do quadro, Rubião passa a gastar indiscriminadamente, e os acessos de delírio e confusão mental tornam-se mais comuns. Com a piora do quadro, Rubião é internado em uma casa de saúde, mas foge para Barbacena, onde proclama a maravilhosa “- Ao vencedor, as batatas!”. Na época em que MA publicou o livro, a neurosífilis era a principal causa de demência. Incidentalmente, não foram poucos grandes escritores que sucumbiram a esse mal. Na França, por exemplo, são bem conhecidos os exemplos de Maupassant e Baudelaire.

## OUTROS PROBLEMAS NEUROLÓGICOS

### Tiques

O texto de Machado sugere que Escobar, a nêtese de Bentinho em *Dom Casmurro*, tinha síndrome de Tourette (ST), doença neurológica hereditária caracterizada pela combinação de tiques e transtornos comportamentais, como obsessões e compulsões. Curioso que o hábito de fazer operações aritméticas mentais, aritmomania, comumente presente em portadores de ST, é descrito pelo autor em Escobar. Aliás, registrado no capítulo LXXXV, durante o seminário, ele apresentava o tique de mover o ombro, que desapareceria mais tarde. Estudos feitos no fim do século XX mostram que, em 70% dos casos, tiques ou desaparecem ou reduzem sua intensidade ao se atingir a idade adulta. Um dado a mais sobre o registro da ST de Escobar é o uso da palavra *sestro*: ao menos aqui em Minas

Gerais, é essa expressão que os pacientes com tiques usam para descrever seus movimentos anormais.

### Delirium

No capítulo VII, “O delírio”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador descreve com notável precisão um episódio de estado confusional agudo, *delirium*.<sup>2</sup> Nele Brás Cubas vê-se a princípio como barbeiro chinês, depois se torna a *Summa Theologica* de Aquino, torna-se humano de novo e, por fim, é arrebatado por um hipopótamo, fazendo uma vertiginosa viagem no tempo. Encontra-se bem documentado que essa era a passagem da obra de Machado favorita de Eça, que a declamava de memória a visitantes de sua casa em Paris.

Nessa breve revisão, fica claramente definido que Machado de Assis sofreu desde a infância de epilepsia, cuja origem provável era disfunção no lobo temporal direito. As manifestações dessa doença consistiam em episódios em que ele ficava confuso, mas não perdia a consciência, tendo ações – como caminhar – sem propósito. Tecnicamente, essas crises são denominadas parciais complexas. Ocasionalmente, porém, ele apresentava crises com perda de consciência, queda ao solo e movimentos convulsivos em todo o corpo (crises generalizadas tônico-clônicas ou tipo grande mal). Não é convincente a argumentação de que a epilepsia de Machado seja fator importante na definição de características da sua obra literária. No entanto, é irrefutável que usou seu mal como fonte de inspiração para a epilepsia de vários de seus personagens. O poder de observação de Machado e sua familiaridade com enfermidades neurológicas diversas são evidentes no preciso registro que faz de personagens que sofrem de doenças como sífilis do sistema nervoso central, tiques e *delirium*.

1. A expressão “ictal”, em neurologia, refere-se à crise epilética. Interictal, pois, é entre as crises.

2. Em neurologia e psiquiatria, *delírio* aplica-se a situações em que o paciente cujo nível de consciência está intacto apresenta convicções irreais que resistem a qualquer argumentação lógica. Já *delirium* refere-se a sintoma em que o nível de consciência está alterado (ou seja, o paciente comumente está sonolento), há confusão mental e existência de alucinações.

**FRANCISCO CARDOSO** é professor associado do Departamento de Clínica Médica, setor de Neurologia, da Universidade Federal de Minas Gerais. **HÉLIO A. G. TEIVE** é professor adjunto de Neurologia, Serviço de Neurologia, do Departamento de Clínica Médica do Hospital de Clínicas da Universidade Federal do Paraná.

# O CRONISTA DE BOND

Na crônica de 16 de setembro de 1894, em *A Semana*, Machado relativiza a semana rica em eventos para eleger a semana pobre como sua preferida. O mensageiro é uma senhora, interlocutora com quem dialoga. Ele ilustra então o relativismo respectivo aos eventos pobres ou ricos ao registrar o escorregão de um indivíduo numa casca de banana seguido do impacto causado pela queda de um edifício (a Fábrica de Chitas), quando a senhora que lhe traz a notícia imagina, chocada, a trágica possibilidade de um desastre maior ainda, se o *bond* passasse por ali exatamente no momento da queda do edifício: “Que desastre meu Deus! Que horrível desastre!”

– Terrível, minha senhora? Não nego que fosse feio, mas o mal seria muito melhor que o bem. Perdão; não gesticule antes de ouvir até o fim... Repito que o bem compensaria o mal. Imagine que morreria gente, que haveria pernas esmigalhadas, ventres estripados, crânios arrebentados, lágrimas, gritos, viúvas, órfãos, angústias, desespêros... Era triste, mas que comoção pública! Que assunto fértil para três dias! Recorde-se da Mortona!

– Que Mortona?

Contaminando-se com a desordem vertiginosa se o *bond* tivesse passado, interrompe-se a conversa e fica apenas a impressão da catástrofe que poderia ter ocorrido. Assim, Machado não só ilustra a rápida transformação que se abre de um cenário de choques modernos e da incapacidade de reter a memória de sua transformação, mas antecipa o sensacionalismo da notícia via mídia consumista, assinalando o crescimento de uma indústria cultural que se especializaria nas séries de casos escabrosos e que vai do jornal (que equivale hoje, por exemplo, à *Última Hora*) à televisão (por exemplo, o programa *Aqui e Agora*). Golpes irônicos como esse e o

seu rápido esquecimento são freqüentes, como fica claro, após o registro catastrófico do equívoco que incide no envenenamento acidental de duas crianças na Casa da Misericórdia: “O esquecimento público é o responso contínuo que pede o eterno descanso para todas as folhas de papel despedidas com tais atos.” Como um *flâneur* benjaminiano que observa a decomposição da cidade moderna, Machado busca extrair, da cidade do Rio de Janeiro finissecular, a filosofia de suas imagens fragmentadas.<sup>1</sup>

De fato, o olhar moderno de Machado de Assis estende-se como uma ponte que nos permite atravessar do século XIX ao XX. Essa mesma ponte desencadeia importantes passagens, como a que vai da história à ficção, ou do fato à notícia, compreendendo-se estes entre a alta literatura e o folhetim, justamente quando a literatura passa a ser distribuída indiscriminadamente entre letrados e leitores de jornal, em maior quantidade. Por isso, a crônica machadiana arrebatava momentos iluminados às passagens à modernidade, convertendo-se, em sua própria forma, em meio de transporte (como ponte ou elo de ligação) para o entrecruzamento de múltiplos processos sociais, históricos, políticos e econômicos, que se proliferam culturalmente desde então, a maioria deles chegando até os nossos dias. Destacam-se, dentre eles, os que vão da esfera pública à privada, da monarquia à república e, principalmente, os que, passando do sistema escravocrata ao capitalista, revelam uma falsa aceleração do tempo, ao cristalizarem uma injusta formação social de “bolsões de prosperidade e vastas áreas de miséria”, como nos diz Davi Arrigucci Jr.

Mais especificamente, ao registrar avanços e atrasos, no sentido em que as ânsias de progresso utilizavam-se de forma a não mudarem as relações sociais, a crônica machadiana testemunha movimentos que ficam entre o analfabetismo e a ilustração, confundindo arte e indústria, magia e técnica, o que se pode observar, por exemplo, no marcado contraste entre a crença de uma maioria nos *feitiços*, ligados aos valores sagrados dos cultos religiosos, que acreditam na eternidade, e a crença de uma elite nos *fetiches*, ou seja, nos valores de consumo de um tempo efêmero que caracteriza a era industrial capitalista. Daí perguntar-se sobre o benefício ou o malefício da feitiçaria, contrastando propositalmente o primitivismo artesanal ao avanço das indústrias, este último já aliado ao dos saberes científicos e ao crescimento da venda dos laboratórios através de uma economia capitalista

que se intensificava. Machado antecipa-se ao observar, já, que o crescimento das indústrias farmacêuticas levava à venda um outro tipo de cura, diferente da cura pelo feitiço, e posiciona-se contrário ao código institucional que proibia a prática da feitiçaria: “O código, como não crê na feitiçaria, faz dela um crime, mas quem disse que a feitiçaria não é sincera, não crê realmente nas drogas que aplica e nos bens que espalha?”

A crítica de Machado mostra a moeda corrente da troca capitalista fazendo excluir outros tipos de crença de sua circulação ao impor-se arbitrariamente em sua equivalência generalizada. Indignado com a prisão de uma senhora “só porque fecha o corpo alheio com seus olhos”, defende-a, ao mesmo tempo em que, como na reciclagem democrática das crenças, também defende a sua própria, no jornal, como “grande monetarização da idéia”. Considere-se aqui que a mobilização de uma coletividade finissecular tem então o seu início, por outros lugares e tempos, a partir de um olhar que se desfolhava das informações dos jornais e dos periódicos: as “folhas” eram então acessíveis a uma população urbana de maneira similar ao transporte que a levava à próxima estação do *bond*, seja através das ruas da cidade, seja além, até outras paisagens.

A ambivalência da crônica como forma de produção jornalística, ao *ligar-se* (que, em inglês, é estar *bonded*) e ao *desligar-se* à nova tecnologia, revela-se *transporte* que se faz alegórico da própria crônica-locomotiva, no leva-e-traz da notícia, atrelando os seus diversos temas a séries que deles se desencadeiam, verdadeiros vagões que se engatam e se desengatam, breves, um do outro, e revelando aí uma nova e prolífera arte industrial. Por isso, através de cortes repentinos constantes, somos efetivamente transportados, às vezes aos trancos, provocando choques resultantes do atrito de opiniões divergentes. Daí também soltarem faíscas elétricas, identificadas aos tempos modernos do *bond*, ao tempo assalariado do trabalho das fábricas e até ao cinematógrafo, em seus modos abruptos de edição, movendo-se para a frente e para trás. De fato, a crônica relaciona, como o cinema, o contínuo ao descontínuo do tempo. Como ele, também, é arte industrial, ou seja, nem arte e nem ciência.

De volta à natureza, Machado de Assis revela os extremos da ambivalência dos trilhos da crônica, sobrepondo fins selvagens a princípios civilizatórios,

quando o homem torna-se capaz de esmagar o outro de si mesmo com os *bonds*. Há portanto, nessa série de crônicas machadianas em que figura o *bond*, desde a sua inauguração aos acidentes anacrônicos por ele causados (conseqüência de uma aceleração do tempo, entendendo-se o *bond* como um dos primeiros mitos modernos brasileiros da velocidade, a mesma causadora de acidentes até hoje), através de comentários sobre a falta de indenização das vítimas, uma crítica às políticas de interesses financeiros, por trás de preços de passagens e de eventuais acidentes, tanto por parte da companhia de transportes como por parte dos passageiros, sem que se admita sequer uma discussão de critérios.

Por outro lado, para além de uma impressão forte de imagens marcantes, a intenção alegórica das passagens de *bond* machadianas, ao testemunhar a introdução da eletricidade em suas conseqüências culturais, constrói-se entre a cena de substituição do veículo de tração animal pela máquina elétrica do *bond*, não só como o “progresso” de uma etapa técnica a outra, mas também como passagem de um sistema econômico escravocrata a um sistema capitalista industrial. Isso fica claro quando uma série de diálogos com os burros (animais que puxavam os carros de *bond*, antes de serem abandonados à sua própria sorte) torna-se representativa do abandono de alguns costumes antigos, em benefício de outros, novos. Aí as transformações das formas de punição de uma sociedade escravocrata confundem-se às formas de fustigar os burros para que acelerem o passo, registradas como formas em extinção em sua superação pela máquina moderna. Assim, chicotes, galhos de árvore, varas de marmelo são literalmente deixados nos trilhos da crônica como *bond*. Por outro lado, os burros, assim como os escravos, são literalmente esquecidos: os primeiros, pelas políticas progressistas de urbanização, e os segundos, pela própria abolição. Pois, como se sabe, quando vem a liberdade, historicamente tardia, esse sistema econômico já tendo há muito sido superado principalmente pelos ingleses, donos do mercado industrial de então, os escravos apenas lembram a mão-de-obra antiga, artesanal e fora-de-moda, razão para envergonhar os brasileiros, como Rui Barbosa demonstrará.<sup>2</sup>

Portanto, se na primeira crônica sobre a inauguração dos *bonds* Machado faz a apologia do progresso, na segunda, ao contrário, critica o destino dos animais que serão abandonados (na substituição da tração

animal pela eletricidade), como haviam sido os escravos, uma vez que o motor do engenho é equivalente ao próprio escravo, como peça de maquinaria que vai sendo renovada ou gradualmente substituída pelas turbinas da usina. A superação das etapas técnicas antecipa-se benjaminianamente aos olhos melancólicos do burro como um verdadeiro desfile de substituições: “rememorava a queda lenta do burro, expedido de toda a parte, como o vapor o há de ser pelo balão, e o balão pela eletricidade, a eletricidade por uma força nova, que levará de vez este grande trem do mundo até a estação terminal”. Assim também poderia hoje alguém parodiar Machado, ao passar de ônibus em frente a uma “estação terminal” de tecnologia de computadores.

Entende-se então que a substituição do escravo pela máquina não só se refere à extinção do setor agrário (o abandono do campo) para favorecer uma política republicana de urbanização, mas também para favorecer a uma política de interesses econômicos de ingleses, então em plena revolução industrial, e daí a implantação da indústria estrangeira – a companhia inicialmente americana, a *Botanical Garden Railroad*, e depois inglesa, de *bonds* – e que, fatalmente, nos alienaria de nossa própria língua: os burros seriam obrigados a falar inglês ao lerem as folhas eventuais deixadas nos *bonds* pelos passageiros, em jornais como *Pruth*. Ironicamente, nelas encontram-se severas punições para os que maltratam os animais, como testemunha o burro: “Eliot, acusado de maltratar dezesseis bezerros, cinco libras de multa e custas.” E citando vários multados, conclui o burro que não exigiria cadeia para os opressores, mas suficientes seriam as multas e custas, pois “o burro ama só a pele; o homem ama a pele e a bolsa. Dê-se-lhe na bolsa, talvez nossa pele padeça menos”. E faz um pedido ao interlocutor: “Não nos abandone, como no tempo em que os burros eram parceiros dos escravos. Faça o nosso *Treze de Maio*. Lincoln dos teus maiores, segundo o evangelho de Darwin, expede a proclamação de nossa liberdade!”

O apelo do burro obriga o leitor a voltar o olhar para trás, como por um espelho retrovisor do tempo, e perceber o que significou a sua exclusão da cidade, até que os próprios *bonds* elétricos os substituíssem como o primeiro transporte coletivo, verdadeira escola de tolerância de idéias e de hábitos sociais, um “novo cachimbo da paz, um operário da democracia”, como mais tarde o chamaria Olavo

Bilac. Como cronista pioneiro de *bonde*, Machado critica os modos de comportamento nesse novo cotidiano de exposição pública satirizando os *encatarroados*, os *amoladores*, e *as pessoas com morrinha* por exemplo, bem antes de tornar-se corriqueira a situação de anonimato do homem da multidão,<sup>3</sup> de uma cidade grande. É então que o cronista de bonde exerce a importante função de abrir passagem para a sociedade em devir, principalmente para os modernistas, liderados por Mário de Andrade.<sup>4</sup>

1. Com o propósito de ler a filosofia das imagens de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss escreve *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Livro das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Chapecó/Belo Horizonte: Grifos/UFMG, 2002.

2. Gilberto Freyre refere-se ao eminente Rui Barbosa, ministro do governo provisório após a proclamação da República de 1889, ter mandado queimar os arquivos da escravidão “por motivos ostensivamente de ordem econômica”. FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 13 ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963, p.346.

3. Benjamin menciona o conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, através de sua leitura de Baudelaire. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas, v.III. Trad. Joe Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

4. Lembro aqui, a propósito, o poema andradino: “O bonde abre a viagem/ No banco ninguém/ Estou só, estou bem.// Depois sobe um homem/No banco sentou/Companheiro vou// O bonde está cheio/ De novo, porém/ Não sou mais ninguém.

ANDRADE, Mário de. Lira Paulistana. In: *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p.359.

ANA LUIZA ANDRADE é professora de Literatura na UFSC, escreveu *Transportes pelo olhar de Machado de Assis* (Argos, 2001) e organizou *Machado de Assis: crônicas de Bond* (Argos, 2001), reunindo as crônicas sobre o *bond* machadianas, parte de uma coleção que orienta uma leitura crítica do autor. Coordena o Núcleo de Estudos Benjaminianos da UFSC.

# MACHADO DE ASSIS, O TEATRO E A CENA DA PALAVRA

O entusiasmo de Machado de Assis pelas artes cênicas manifestou-se ao longo de sua vida, adquirindo formas e intensidades diferentes, que vão da militância intelectual, como crítico teatral e censor do Conservatório Dramático, à prática da escrita do texto dramático, seja como tradutor, seja como autor original. Ao analisar a presença do teatro no conjunto de sua obra não se percebe a linearidade, que conduz à consolidação progressiva de pontos de vista estéticos e políticos ou resulta em maestria artística, baseada no lento e contínuo domínio da linguagem. Diferentemente do que já se descreveu em relação à sua obra narrativa, o teatro para Machado de Assis é um campo de intermitências, mutações e deslocamentos, que, muitas vezes, levam o teatro a migrar para as páginas de seus romances, como em *Dom Casmurro*, nos capítulos em que o espetáculo *Otelo*, de Shakespeare, visto à noite, torna-se inspiração para o roteiro de uma fracassada cena doméstica de envenenamento, ao amanhecer.

Machado de Assis estréia quase concomitantemente como crítico (1859) e como autor de teatro (1860), sendo que nesses primeiros tempos, a década de sessenta do século XIX, escreve sete textos. Nos anos seguintes, a escrita dramática rareia à proporção de um texto por decênio, até 1906. Quando dá início à atividade em teatro, Machado encontra um ambiente que convida ao engajamento em projeto de renovação da cena brasileira. O Ginásio Dramático já abria suas portas para ser o espaço da dramaturgia realista, que, na metade do século XIX, convidava o público a distinguir os bons dos maus valores burgueses. Simultaneamente, no Teatro São Pedro, o mais importante do Império,

pontificava o ator e empresário João Caetano com repertório de tragédias adaptadas e dramalhões, identificado como um representante do conservadorismo teatral.

O crítico de espetáculos encanta-se com a perspectiva de que a nova cena realista do Ginásio, principalmente quando requer dos atores uma atuação baseada em doses crescentes de naturalidade, funcione na contracorrente de duas tradições já implantadas no palco brasileiro – a comédia e o melodrama. Como tradutor, colabora, principalmente, para ampliar o repertório do Ginásio Dramático, onde tinha um grande amigo na figura do ator e empresário Furtado Coelho, aceitando traduzir textos de diferentes gêneros, que tanto encantam a platéia com recursos cênicos de grande efeito visual, quanto fisgam os espectadores pela intriga bem urdida sobre temas da atualidade. Já como censor do Conservatório Dramático, tem postura mais inflexível, defendendo o mérito literário como princípio de um teatro de função civilizatória, sendo, no entanto, freqüentemente tomado de decepção com os textos que deve analisar.

Como autor, Machado de Assis opta por uma postura combativa em relação às tradições cênicas populares, experimentando, em seus escritos teatrais, numa estética de revés. Não vai ao encontro do drama de casaca, que admira em Dumas Filho, Augier e Sardou. Tampouco se afina com o teatro de tese que anuncia o posterior naturalismo. Sem adotar, portanto, a moda do estudo de situação ou de caráter que o realismo praticava, prefere uma opção fora do tempo para combater o gosto pelo riso e pelos golpes de teatro. Seus textos são, predominantemente, comédias que tiram partido da competência verbal, e não da eloqüente *performance* corporal dos personagens, para dar forma a entrecos de conquista amorosa, refazendo modelos do teatro de provérbios. As mulheres cobiçadas estão no centro de diálogos que são verdadeiros torneios, em que ditos e frases são percebidos em seu uso de efeito inebriante e, no entanto, submetidos a certa desmontagem, que desbasta os excessos da falação sentimental romântica.

Na peça *Hoje avental amanhã luva*, a criada – personagem de larga tradição na comédia – não funciona como a confidente de sua patroa nem como instrumento das práticas de seu desejo. Ao contrário, assume o controle da situação e vinga-se do pretendente da patroa, manobra a próprio favor, por querer vê-lo a seus pés, ultrapassando o preconceito social. A síntese do movimento da personagem vem de um pro-

vérbio, naturalmente invertido: “Gosto de ver essa gente que não enxerga sentimento nas pessoas de condição baixa... como se quem traz um avental, não pode também calçar uma luva!” Ao final, a frase do criado – “Vario de fala, como de letra” – urde o engano que torna possível o casamento de um moço abastado com a empregadinha da casa.

Se na peça de estréia a iniciativa de virar o jogo da conquista cabe à empregada, na peça seguinte, *Desencantos*, assiste-se à dupla desconstrução da conquista. Clara enfrenta admiradores, replicando suas investidas românticas com falas que condenam as fantasias mais líricas dos apaixonados e a falsa sinceridade de “frases gastas e ocas”, escolhendo, por fim, o mais rude, no entanto mais ardoroso e entusiasmado candidato. No segundo ato, a força da fala é utilizada para colocar-se face a face com o marido deputado, tornando a rotina conjugal um quadro de disputas, socialmente disfarçadas. Com o retorno do antigo pretendente, após ter aplacado o desgosto em viagens, a mulher que, em solteira, rechaçara as fantasias, quer, então, bebê-las através da boca do viajante. No entanto, por um acordo já firmado entre o marido deputado e o ex-apaixonado, o fantasista consegue a promessa de casar-se com outra Clara, a filha, já em hora de deixar o colégio e apresentar-se à sociedade. O perigo da sedução pelo verbo está sob controle, ainda que não inteiramente desativado, quando encontra novo alvo.

Os primeiros ensaios de combate amoroso deram fruto em *Caminho da porta* e *O protocolo*, peças encenadas, em 1862, no Ateneu Dramático, um dos teatros que Machado considerava a trindade do Rio, juntamente com o Teatro São Pedro e o Ginásio Dramático. Percebe-se um avanço em direção ao realismo cênico, sem deixar de lado o gosto pela verve. Na primeira peça, o cenário, já mais detalhado na rubrica inicial, indica uma sala elegante em casa de Carlota, viúva abastada e desapaixonada, que resiste à corte que lhe fazem um senhor e um moço, sendo nomeada de “fera indomável por seu sarcasmo”. É interessante perceber as ousadias do autor nesta peça. Primeiro, o incremento da frustração amorosa e, portanto, do sentimento de desilusão, cifrado, ainda uma vez, no provérbio “quando não se pode atinar com o caminho do coração, toma-se o caminho da porta”, síntese do desfecho, pois ao final nenhum dos dois homens consegue o amor da viúva. Pratica-se, ainda, a experimentação de novos recursos de escrita. As alusões – comuns à cena cômica, que se nutre de referências ao repertório de conhecimento do público – remetem à

mitologia, à literatura e ao próprio teatro, quando a comédia serve de referência para um certo modo ridículo de se portar, seja por gestualidade exagerada, seja por uso de modos de fala “de cômicos da Casa de Ópera”. Assim, além de afastar os pretendentes, Carlota acaba impondo um modelo de relação amorosa menos explícito e histriônico, tal como Machado achava mais adequado na vida e no palco.

Em *O protocolo*, um casal entediado confronta-se com um par de jovens amigos. Contrastam os amuos da dupla casada e as torturas domésticas com a fé no sentimento amoroso dos solteiros. Aqui, também, Machado opta por um certo clima de embate de modos diferentes de expressar o sentimento, que tanto acompanham o entusiasmo quanto a descrença. Enquanto algumas falas acolhem o despudor de certos clichês de lirismo romântico, outras falas decretam-lhes o mau gosto, o excesso de imaginação. Ainda há a oposição entre o moço que prefere a poesia, o arrebatado, e o que prefere a parábola, o objetivo. Percebe-se, assim, em todo o texto, certo prazer dos personagens em expor pontos de vista, mas, para tanto, lançam mão de imagens e metáforas (“Coração e charutos são símbolo um do outro; ambos se queimam e se desfazem em cinzas”; “(...) não lhe parece que é mau desamparar a ovelha, havendo tantos lobos, primo?”). O diálogo, que precede a reconciliação dos esposos, cujos arrufos têm como motivo o ciúme, alterna uma série de imagens (por exemplo, pássaros daninhos ou pescador de dias de céu nublado e águas turvas para os galanteadores de mulheres casadas; a casaca, que entra em desuso por estar fora de moda ou que recebe respingos num passeio à rua ou, ainda, desprega a costura – variações para aludir a situações vividas no casamento). Assim, enquanto não se esgotam as possibilidades frasísticas, a cena não se encaminha para um ajuste definitivo da relação amorosa.

Machado pagou um preço por esse pendor a colocar em primeiro plano o gosto de saborear os ditos – sejam eles de estirpe romântica, sejam de estirpe didática. A crítica de Quintino Bocaiúva, segundo o qual o iniciante escrevia teatro para ser oferecido “à leitura calma e refletida” e não apresentado “ao público na rampa da cena”, foi crucial para colocar a produção dramaturgíca machadiana à margem de sua obra em narrativa de ficção. No entanto, esse pendor para a leitura em voz alta, pelo prazer da escuta, opera um outro desvio. Parece que os personagens perdem tempo e não fazem o enredo andar, desacelerando o ritmo da narrativa. A idéia de “trabalho

EDUARDO ASSIS  
DUARTE

# MEMÓRIAS PÓSTUMAS DA ESCRAVIDÃO

sério”, exigida para o futuro do jovem autor teatral Machado de Assis, tinha como parâmetro o desabrochar de uma dramaturgia feita para funcionar como um relógio (a peça bem feita) e provocar um útil efeito moralizante. O dramaturgo resiste ao maquinismo.

O escritor, que se ocupa de muitas frentes de trabalho já na década de 1860, não obedece ao amigo e mestre, seguindo, nas suas investidas, em direção a um teatro feito de “artefatos literários”, se entendermos, assim, esse gosto pela palavra que menos conduz à ação dramática e mais a contém, a interrompe, para dar tempo de se instalar a prática da escuta. O prazer de dizer e refazer provérbios por seus avessos, de suspender a declaração sincera, para aí incluir o jogo de palavras, estará presente ainda em uma de suas últimas peças, *Lição de botânica*, mais um delicioso duelo discursivo ao longo do qual as astúcias de uma jovem desbancam as certezas científicas de um botânico. Em *Não consultes médico*, a palavra fica no limite da zombaria e do *non-sense* e encontra fértil terreno na tagarelice das mulheres, que refaz, ainda uma vez, a validade de um provérbio: “Não consulte médico, consulte alguém que esteja doente”, aproximando dois jovens, antes desiludidos, da experiência do amor.

Quando prevalece o prazer da escuta e da intervenção lúdica sobre o discurso do outro, não há porque estabelecer limites rígidos entre o espaço do palco e o espaço de intimidade dos saraus em casa de amigos, onde se põem em pé de igualdade “a representação da comédia”, “a leitura de escritos poéticos e a execução de composições musicais”. Entre os textos dramáticos de Machado, dois foram elaborados para saraus. Um deles, no entanto, *Quase Ministro*, torna especialmente interessante essa paralisia da ação, criticada por seus contemporâneos, quando teatraliza o tempo de espera, o nada a fazer, preferindo encenar somente a expectativa. Martins, o candidato a Ministro, “à espera do que vier”, acolhe em casa uma galeria de visitantes – o articulista, o poeta, o inventor, o bajulador, o empresário do canto lírico, querendo arrumar papel para a namorada prima-dona; todos parasitas à espreita de um favor futuro. Interessante é que o menos desiludido é justamente aquele que tem frustrada a hipótese de nomeação. Ao final, quando a vaga no Ministério não se concretiza, Silveira, já abandonado pela corja de aduladores, ainda demonstra bom humor ao apresentar uma parábola, em que um supliciado, tendo obtido o perdão, na hora derradeira, vai à praça confraternizar com o povo e acaba sendo abatido a pedradas pela população. Com a *performance* produzida com o “conto de carochinha”, o experimento teatral macha-

diano descobre um novo prazer – narrar de dentro da cena – e se afasta, uma vez mais, da premissa dramática baseada no conflito, que o século XIX projetou como um credo de longa duração.

**MARIA HELENA V. WERNECK** é professora da Escola de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO e pesquisadora do CNPq. É autora do livro *O homem encadernado – a escrita das biografias de Machado de Assis* e de ensaios sobre a ficção brasileira no século XIX, teatro e dramaturgia. Integra, ainda, a equipe da Cátedra Pe. Antônio Vieira de Estudos Portugueses da PUC-Rio.

A ESCRAVIDÃO levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.

*Machado de Assis, 1906*

O conto “Pai contra Mãe” explicita de forma inequívoca o lugar de enunciação em que se coloca Machado de Assis quanto aos temas do negro, da escravidão e das relações interétnicas presentes na sociedade brasileira de seu tempo. A crueldade inerente no submetimento dos cativos é exposta na descrição dos aparelhos e, em seguida, na ficcionalização de um dos ofícios criados pelo regime. A história vivida pelo casal formado por Cândido Neves e Clara ressalta o contexto de violência sistêmica instituída pelo trabalho forçado, que contamina toda a sociedade e afeta tanto negros quanto brancos.

Publicado em 1906, no volume *Relíquias da casa velha*, o texto contribui para a

constituição de uma memória do escravismo, que tantos insistiam em apagar. No início dos tempos republicanos, a “mancha negra” que toldava a imagem harmoniosa do passado colonial e dos governos imperiais brasileiros precisava ser extirpada, nem que para tanto se queimassem os arquivos do tráfico. Ao trazer à tona o assunto tabu logo na abertura das *Relíquias*, o conto de Machado ganha sentido político de resgate e acerto de contas. Identificado a seus irmãos afro-descendentes, o autor estabelece um contra-discurso ao pensamento hegemônico na época, cuja idéia mestra entronizava o “escravismo benigno” praticado nos trópicos pelo colonizador propenso à mestiçagem. Tal ideologia vai sendo aprimorada ao longo do século XX e prima por deturpar a verdade histórica ao tentar recobrir os mais de trezentos anos de escravidão com o mito da democracia racial, que substituiu a violência pela tolerância e o rebaixamento do Outro pela mestiçagem.

Para além dos aparelhos de tortura e das “profissões” geradas pelo regime, ganha relevo nessa recuperação crítica do escravismo o fato de que ela se faz presente na obra machadiana desde os primeiros escritos. No caso dos romances, pode-se constatar que, de *Ressurreição* e *A mão e a luva* a *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, a relação entre senhores e cativos está presente, dissimulada muitas vezes sob formas as mais diversas de expressão. A escravidão permanece como sombra a demarcar espaços e compor perfis dramáticos, fazendo-se visível muito mais em suas implicações e conseqüências do que em seu detalhamento cru como modo de produção. Escritor de narrativas urbanas, Machado tem como alvo a elite de seu tempo, leitora de jornais e folhetins. Sua ficção, apesar de aparentemente afastada do mundo do trabalho forçado, toca no ponto mais sensível da ferida: a incapacidade dos senhores em gerar condições políticas e, mesmo, lideranças que garantam a continuidade do regime.

Desde seus começos, o romance machadiano representa a decadência da classe senhorial, alvejando-a em seu aspecto mais expressivo: o *pater familias*. Ao contrário da edificação romântica presente nos textos de José de Alencar e tantos outros – a criar homens fortes e corajosos, senhores “de braço e cutelo” como D. Antônio de Mariz, patriarca dos heróis fundadores da nacionalidade –, Machado constrói um mundo em que não há mais lugar para tais arroubos. Já seu primeiro romance,

*Ressurreição*, organiza-se a partir das relações entre uma *viúva* e um *herdeiro*. Com efeito, Livia e Félix estão longe de cumprir qualquer papel de comando, por menor que seja, no sistema produtivo escravista. Beneficiários do regime, vivem do capital acumulado pelos que os antecederam e se revelam incapazes de superar o cômodo parasitismo que marca sua trajetória de detentores de herança. O preço a pagar não é pequeno: individualista e inseguro, o jovem médico sem pai nem clientes se frustra no amor e, por sua vez, não deixa filhos, antecipando a esterilidade que marca Estevão, Brás Cubas, Rubião e tantos outros anti-heróis machadianos. Já Livia mostra-se mais forte que o amado e o recusa em nome do orgulho ferido, preferindo a solidão a um casamento desprovido de confiança e mútuo respeito. Também ela inaugura uma galeria de mulheres decididas no plano pessoal e amoroso, mas distantes das matriarcas do mundo rural, que comandavam com pulso de ferro o empreendimento deixado pelos esposos, ao mesmo tempo em que preparavam os filhos para o exercício da autoridade coercitiva necessária à manutenção do sistema.

A figura do patriarca está ausente também em *A mão e a luva* (1874). Esse vazio dá lugar à emergência de um “poder feminino” exercido, sobretudo, nos instantes cruciais em que se decide o futuro da organização e do capital familiar. Mulher e patrimônio se confundem e, na falta do pai, compete à vontade feminina decidir pela incorporação do elemento exógeno: a baronesa viúva perde também a filha e adota a afilhada de origem humilde como herdeira. Esta protagoniza um sutil e dissimulado embate com a lógica senhorial ao não aceitar o casamento de conveniência, que manteria os bens dentro do círculo familiar. Ambiciosa e “senhora de sua vontade”, Guiomar rejeita “reduzir-se a simples serva” e, calculadamente, decide por outro homem. Já a baronesa se afasta do papel de senhora autoritária e acata a escolha da filha adotiva, num procedimento inusitado frente aos parâmetros do paternalismo então vigente.

Em *Helena* (1876), por sua vez, a morte do senhor tanto deflagra quanto subjaz aos acontecimentos, operando como elo e princípio estruturante. O esgarçamento do poder coercitivo evidencia-se na dificuldade encontrada pelo herdeiro em encarnar na íntegra os métodos do pai. E é justamente esse instante de transição na governança familiar que emoldura o protagonismo da agregada, sujeito

externo, vindo de um não-lugar social, e detentor de um discurso muitas vezes dissonante frente à ordem instituída. Identificada ao pajem, Helena aproxima-se dele na dissimulação e na operação transgressora que tensiona e sustenta a narrativa. Agregada e escravo quebram o princípio básico do paternalismo, entendido – como define Sidney Chalhoub em *Machado de Assis historiador* – como “política de domínio na qual a vontade senhorial é inviolável”. Na fala de sua protagonista, o texto machadiano questiona a doxa patriarcal e põe-se a discutir valores como o da liberdade do indivíduo, num momento em que a campanha abolicionista ainda não ganhara fôlego no país.

*Iaiá Garcia* (1878) destoa do clima existente nos romances anteriores, pois não se situa nos espaços marcados pela acumulação de capital proveniente da mão de obra escravizada. Seu mundo é predominantemente o da pequena burguesia urbana, onde ganha relevo o relacionamento amigável e não-coercitivo existente entre Luís Garcia e o escravo africano recebido em herança e, ato contínuo, alforriado. Raimundo passa a agregado e nessa condição desfruta da intimidade familiar e do carinho de Iaiá e de seu pai, ele próprio um dependente diante de personagens como Valéria, representante do estrato social economicamente mais elevado.

Desse modo, os quatro romances iniciais têm em comum a ausência do senhor de escravos moldado nos padrões da colônia, que surge nos textos apenas como *memória*, em alusões esparsas, como elemento ligado a um tempo ido, uma página virada naquela organização social. Essa ausência indica certo “empoderamento” das mulheres, ao mesmo tempo em que opera como alegoria da crise do estamento senhorial e do próprio modo de produção escravista. Mas a falta do *pater familias* não significa evidentemente que o paternalismo como ideologia esteja superado. Ele se faz presente tanto em Estácio, quanto em Félix ou Luís Alves. Mais que isto, deixa suas marcas nos discursos das viúvas e mesmo de agregadas com Guiomar e Helena. A novidade é que ele não pauta o discurso do narrador onisciente, nem a axiologia subjacente às narrativas. Ao contrário, as tramas se empenham justamente em explorar as determinações paternalistas para, através delas, tensionar os enredos e fazer a crítica do discurso senhorial. Confrontado à alteridade, o poder dos herdeiros tem no Outro insubmisso um permanente desafio e é

desta relação agonística que Machado retira o encanto de suas narrativas.

Algo semelhante ocorre em *Dom Casmurro*. Criado entre os zelos maternos e as bajulações do agregado, Bentinho é inscrito como antípoda do progenitor, cujo falecimento marca a ruptura com a vida rural e o redirecionamento do capital deixado à viúva e ao filho. Toda a juventude do herdeiro é marcada por esta falta, a ponto de levá-lo a devanear a presença de uma autoridade masculina maior, encarnada em ninguém menos que o Imperador D. Pedro II, na famosa cena em que este intercede junto a D. Glória para livrar o jovem do seminário. Incapaz de se impor por sua própria vontade e personalidade, Bento deseja um *Pai* que o proteja da promessa materna e lhe prescreva um futuro sem os rigores da vida eclesiástica. Essa tibieza em assumir-se como senhor de seu destino marca-o em praticamente toda a narrativa e não deixa de trazer em seu bojo certa “nostalgia” de um mundo em que a vontade senhorial reinava absoluta. Mais tarde, já velho, impaciente e acompanhado de suas memórias e rancores, Bento é transformado em Dom Casmurro e, nessa nova configuração, opera como duplo destronante de tantos outros senhores presentes no romance oitocentista brasileiro. Numa perspectiva comparatista, vê-se, com efeito, que Machado faz de Dom Casmurro uma paródia de Dom Antônio de Mariz... e, nessa linha, o famoso pessimismo ganha corpo e põe-se a destronar todo um modo de vida calcado no absolutismo senhorial.

Como se vê, tais romances expressam uma atitude frente à escravidão que não passa pelo cotidiano das senzalas ou dos quilombos, nem mesmo os urbanos, sabidamente existentes em plena corte na década de 1880. Conseqüentemente, fica distante da heroização do negro e de uma possível epopéia da abolição, que outros tentaram concretizar mais tarde, como Afonso Schmidt, com o seu *A marcha, romance da abolição*. A “onda negra” das fugas e revoltas, ou das alforrias “em massa” e “incondicionais”, conforme o escritor alude em crônica de *Bons Dias*, na antevéspera da Lei Áurea, não é contemplada. O posicionamento machadiano se expressa segundo toda uma poética dissimuladora. O mundo do trabalho escravo surge não em si mesmo, mas nas conseqüências, pelo viés do rebaixamento irônico e pessimista da classe senhorial. Se o leitor não encontra nos textos um herói negro, constata que este também não existe entre os membros da elite retratada pelo autor.

A rarefação épica é anti-heroizante por natureza e atinge em cheio os personagens que estamos pontuando. E o senhor, esse Outro do negro, como postula Octávio Ianni, não é inscrito como instituição eterna e imutável como fazia crer a ideologia paternalista. Enquanto ser histórico, também ele se move, está em processo, mas rumo à decadência e ao desaparecimento.

As memórias póstumas da escravidão atingem um maior grau de explicitude no *Memorial de Aires*, cuja ação se passa em 1888 e 1889. A derrocada do barão de Santa Pia – escravocrata que tenta manter sob controle a transição para o trabalho assalariado, ao alforriar seus cativos poucos dias antes do fim do regime –, dá-se em homologia com o fato histórico. É como se personagem e instituição formassem um só corpo narrativo, um signo único. A última cartada do fazendeiro é típica do plástico *modus operandi* das elites brasileiras, ao se adaptarem a mudanças de superfície para manter intacto o cerne do processo de exploração, o que, inclusive, explica, em parte, a longevidade do escravismo no Brasil. O romance não apenas denuncia a manobra, mas contesta de frente esse discurso ao eliminar o barão e fazer com que a herdeira doe as terras aos antigos escravos, num recado direto à recém-instalada República sobre a urgência de se fazer a reforma agrária no Brasil. E, mais uma vez, a narrativa machadiana elimina o senhor para substituí-lo por uma vontade feminina identificada ao subalterno.

Todavia, o sentido mais fortemente político da postura adotada pelo escritor ao longo dos romances desvela-se em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), publicado em folhetins pela *Revista Brasileira* ao longo de 1880. Como é sabido, nele o autor não apenas mata o senhor de escravos como faz dele o “defunto-autor” das desabusadas memórias com que, sob o disfarce da autocrítica do narrador, Machado põe a nu a decadência da classe senhorial. O livro vem coroar o deslocamento do *pater familias* experimentado nos quatro romances anteriores, igualmente centrados em conflitos envolvendo herdeiros pouco afeitos ao trabalho.

Seguindo a proposta de John Gledson (em *Machado de Assis: ficção e história*), Sidney Chalhoub considera Machado um “historiador” que, “ao contar suas histórias, escreveu e reescreveu a história do Brasil no século XIX”. Os argumentos tanto de Gledson quanto de Chalhoub

fundamentam-se na leitura do tempo inscrito nos enunciados. Com efeito, as narrativas estão situadas no período que antecede a Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871, e cujas discussões assinalam a “crise do paternalismo” escravista no Brasil. Analisando *Brás Cubas*, acrescenta Chalhoub: “Machado cifra o significado do romance na trajetória de Brás, que é o Brasil que vivera até 1869, e então agonizara, morrera e fora entregue aos vermes em 1870 e 1871, anos de intensa movimentação política em torno da questão do ‘elemento servil.’”

Embora acatando em parte essa interpretação, de resto coerente com a cronologia inscrita nos textos, interessa-me nesse instante pensar menos no tempo dos enunciados e mais no tempo histórico de sua enunciação. Entre 1871 e 1888, o Brasil passará por uma fase que, em maior ou menor intensidade, o paternalismo escravocrata buscará de todas as formas evitar ou, pelo menos adiar, a morte anunciada pelo princípio do ventre livre. E será justamente na arena ideológica desses dezessete longos anos que os textos machadianos, valendo-se em grande medida da imprensa, irão retirar de cena os patriarcas do escravismo. Ao martelar semanalmente nas páginas da *Revista Brasileira*, oito anos antes da abolição, as corrosivas memórias do cadáver insepulto de Brás Cubas, Machado estará sendo indubitavelmente o historiador e o crítico do paternalismo que se estiola. Mas, além disso, será também, senão um militante, alguém que trabalha, pela via sinuosa da ficção, para um país sem escravos. Visto unicamente do ponto de vista de sua construção formal, o romance sempre foi considerado quase uma revolução. Confrontado à ideologia paternalista fundadora do Estado-nação que permeia a ficção romântica brasileira, *Memórias póstumas de Brás Cubas* ganha em amplitude e está para seus antecessores assim como o “Deus está morto”, de Nietzsche, para a metafísica ocidental.

EDUARDO DE ASSIS DUARTE é professor de Literatura da UFMG, organizador do volume *Machado de Assis afro-descendente: escritos de caramujo* (Pallas/Crisálida, 2007). Autor de *Literatura, política, identidades* (UFMG, 2005) e de *Jorge Amado: romance em tempo de utopia* (Record, 1996). Coordena o projeto de pesquisa “Afro-descendências” e o site [www.letras.ufmg.br/literafro](http://www.letras.ufmg.br/literafro).

# PASSEIO POR BABEL

*Machado de Assis é o escritor brasileiro sobre o qual mais se tem escrito e acerca de quem resta sempre o que dizer. Não se acabará nunca a respeito de Machado de Assis. E é esse o melhor elogio que se pode fazer ao escritor e ao homem.*

Eduardo Frieiro

Às vésperas de completar cem anos de sua morte, a fortuna crítica de Machado de Assis, acumulada nesse período, intimidada, assusta e encanta. Forma uma babel de textos, somando centenas de livros. Sua vida e sua obra foram objetos de toda sorte de análises, desde as de caráter apologético até as de tentativas de minimizar o valor do homem e da obra, sendo impossível, nesse espaço, fazer um inventário completo desses livros. Na nossa abordagem, serão priorizados alguns livros, privilegiando aqueles mais antigos e representativos, que serão tratados de modo sumário.

Seguindo esse critério, o primeiro livro da fortuna crítica de Machado de Assis foi publicado por Silvio Romero em 1897 e tinha por título *Machado de Assis – estudo comparativo de Literatura Brasileira*. Esse livro veio na contramão dos louvores uníssimos em que vinha sendo recebida a obra de Machado de Assis, por mais de trinta anos. O livro é fruto de uma crítica apaixonada e parcial e tem um tom de revide, alternando elogios e restrições. Busca enaltecer a figura de Tobias Barreto, que, no entender de Silvio, sempre fora superior a Machado, seja como poeta, seja como prosador.

A origem do ressentimento de Silvio decorre, provavelmente, da publicação do ensaio crítico “A nova geração”, em que Machado faz uma apreciação negativa do livro de Silvio Romero, *Cantos do fim do século*. Diz Machado, entre outros juízos depreciativos: “Que o Sr. Silvio Romero tenha algumas idéias de poeta não lho negará a crítica; mas logo que a expressão não traduz as idéias, tanto importa não as ter absolutamente”.

O livro de Silvio Romero lança algumas idéias que encontraram terreno fértil na crítica posterior, como o tartamudear da escrita machadiana. A respeito desse livro, assim manifestou-se Machado de Assis em carta ao amigo Carlos Magalhães de Azeredo, datada de 7 de dezembro de 1897:

*Ao mesmo tempo que a Revista Moderna, aparece aqui um livro do Sylvio Romero, com o meu nome por título. É um estudo ou ataque, como dizem pessoas que ouço. De notícias publicadas vejo que o autor foi injusto commigo. A afirmação do livro é que nada valho. Dizendo que foi injusto commigo não exprimo conclusão minha, mas a própria afirmação dos outros; eu sou suspeito. O que parece é que me espanca. Emfim, é preciso que quando os amigos fazem um triumpho à gente (leia esta palavra em sentido modesto) haja alguém que nos ensine a virtude da humildade.*

Em carta posterior, datada de 10 de janeiro 1898, ao mesmo interlocutor, Machado, ainda se ocupando do livro de Silvio, dizia:

*Creio que já lhe falei no livro que o Sylvio Romero publicou a meu respeito. Não ousou dizer que é uma difamação, para não parecer imodesto: a modéstia, segundo ele, é um dos meus defeitos, e eu amo os meus defeitos, são talvez as minhas virtudes. Apareceram algumas refutações breves, mas o livro aí está, e o editor, para agravá-lo, pôs-lhe um retrato que me vexa, a mim que não sou bonito. Mas é preciso tudo, meu querido amigo, o mal e o bem, e pode ser que só o mal seja verdade.*

Vê-se que, embora não o confessando expressamente, Machado sentiu muito o ataque desferido por Silvio Romero. Diga-se que, nessa ocasião, Machado de Assis já ocupava o posto de patrono das letras nacionais, escolhido como presidente da Academia Brasileira de Letras, desde sua fundação em 1896.

O livro de Silvio Romero provocou grande alarido no meio intelectual da época e vários amigos de Machado saíram em sua defesa. Entre os textos em defesa de Machado, ganhou grande notoriedade uma série de quatro artigos, publicados no *Jornal do Comércio*, sob o pseudônimo de Labieno. Os dois primeiros artigos saíram nos dias 25 e 30 de janeiro e os dois últimos nos dias 7 e 11 de fevereiro de 1898. Como veio a se saber depois, os artigos eram da lavra do Conselheiro Lafaiete Rodrigues Pereira, importante jurista e político do Império. Tais artigos foram, em 1899, reunidos no livro *Vindiciae*. O livro, mais do que exaltar Machado, destinava-se a arrasar Silvio e Tobias.

Quando Machado tomou conhecimento desses artigos, teve sua curiosidade aguçada em saber a identidade de seu defensor e, quando finalmente a descobre, escreve

a ele uma carta datada de 19 de fevereiro de 1898, nos seguintes termos:

*Soube ontem (não direi por quem) que era V.Ex.<sup>a</sup> o autor dos artigos assinados Labieno e publicados no Jornal do Comércio de 25 e 30 de janeiro e 7 e 11 do corrente, em refutação ao livro a que o Sr. Dr. Sylvio Romero pôs por título o meu nome. A espontaneidade da defesa, o calor e a simpatia dão maior realce à benevolência do juízo que V.Ex.<sup>a</sup> ai faz a meu respeito. Quanto à honra deste, é muito, no fim da vida, achar em tão elevada palavra como a de V.Ex.<sup>a</sup> um amparo valioso e sólido pela cultura literária e pela autoridade intelectual e pessoal. Quando comecei a vida, V.Ex.<sup>a</sup> vinha da carreira acadêmica; os meus olhos afeiçoaram-se a acompanhá-lo nesse outro caminho, onde nem o direito, nem a política, nem a administração, por mais alto que o tenham subido, puderam arrancá-lo ao labor particular das letras em que ainda agora prima pelo conhecimento exato e profundo. A pessoa que me desvendou o nome de V.Ex.<sup>a</sup> pediu-me reserva sobre ele, e assim cumprirei. Sou obrigado, portanto, a calar um segredo que eu quisera público para meu desvanecimento.*

Essa carta, retirando Machado do seu natural recolhimento e discricção, demonstra o quanto representou para ele a defesa do Conselheiro Lafaiete.

Em 1912, o escritor e crítico Alcides Maya publica a obra *Machado de Assis – algumas notas sobre o humor*. Essa obra chama a atenção para um novo tipo de humor inaugurado na literatura brasileira por Machado de Assis, que tem no pessimismo um dos seus ingredientes principais. A obra mereceu elogios rasgados da crítica. Modesto de Abreu diz, em 1939, que “é o maior tratado de estética que já se escreveu em nosso país, quiçá em nossa língua, a respeito da obra total de um escritor”.

Em 1917, decorridos pouco mais de oito anos da morte de Machado de Assis, o advogado e bibliófilo paulista Alfredo Pujol publica o livro *Machado de Assis*, a primeira biografia do escritor. Propunha-se, como diz no livro, “desbravar o caminho para a futura glorificação de Machado de Assis”. Tal biografia resultou da reunião de sete conferências pronunciadas por Pujol na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, entre os dias 29 de novembro de 1915 e 16 de março de 1917.

Em 1936, Lúcia Miguel Pereira publica o livro *Machado de Assis – estudo crítico e biográfico*. Esse livro, um misto de biografia e análise crítica, marcou época,

possibilitando um interesse e aprazível primeiro contato com o universo machadiano. Dando continuidade ao trabalho pioneiro de Alfredo Pujol, Lúcia Miguel Pereira reuniu uma grande quantidade de informações biobibliográficas sobre o escritor. No intuito de descobrir o homem que se escondia por detrás dos estereótipos que se iam difundindo sobre ele, entrevistou amigos, parentes e pessoas que travaram contato pessoal com Machado. Nas suas palavras: “De um homem, de alguma coisa natural e esquivo, de familiar e incompreensível, fazem um boneco de bronze, rígido e definitivo, sem mistérios como sem fraquezas”.

A leitura dessa biografia abre – ao interessado em imiscuir-se no mundo de Machado de Assis – uma confiável porta de entrada, pois o texto está recheado de importantes referências bibliográficas.

Para por ordem no caos da produção devotada ao grande escritor, situam-se os trabalhos pioneiros e inigualáveis do pesquisador José Galante de Souza, um dos mais dedicados e importantes estudiosos da obra machadiana. Nunca será demais enaltecer o seu trabalho. Dele são dois dos mais meritoriosos livros de bibliografia dedicados a Machado de Assis: *Bibliografia de Machado de Assis* e *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Obras dessa natureza muito representam em um país como o Brasil, tão parco de publicações desse tipo.

O primeiro dos livros publicados por Galante de Souza foi chamado por Jean Michel Massa de “Bíblia dos estudiosos de Machado de Assis”. Ele é dividido em três partes. Na primeira, o autor relaciona os pseudônimos e os trabalhos anônimos de Machado de Assis, as várias edições das obras aparecidas em livros, as versões, a colaboração de Machado em periódicos e em obras diversas, as transcrições, os prefácios, manuscritos e fac-símiles.

Na segunda parte, organizou um índice cronológico da obra machadiana, em verbetes. Em cada um, é mencionado o título da obra, a data em que apareceu e o nome ou pseudônimo com que foi publicada.

Na terceira, ordenou um índice alfabético remissível, onde foram relacionados os títulos das peças, os nomes das pessoas a quem foram dedicados trabalhos literários, os nomes dos autores traduzidos, os títulos das peças traduzidas na linguagem original, os títulos das peças vertidas, na língua da versão, o assunto dos trabalhos em que o autor faz críticas ou referências importantes, etc.

O segundo livro de Galante de Souza, *Fontes para o estudo de Machado de Assis*, teve por objetivo copilar toda a produção escrita sobre o autor de Dom Casmurro, encontrada em jornais, periódicos e livros, relacionando, em 1957, mil oitocentos e oitenta e quatro títulos. Em verbetes dispostos em ordem cronológica, o pesquisador reuniu tudo que fora publicado sobre Machado de Assis no período entre 1857 a 1957. Em uma segunda edição ampliada, que veio à luz em 1969, o bibliógrafo arrola outros cento e cinquenta e cinco títulos, agora apenas em forma de livros, aparecidos entre os anos de 1958 e 1968.

Em 1965, Jean Michel Massa, autor de estudos estimáveis e inovadores sobre Machado, publicou o livro *Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis (1957 – 1958)*. Essa obra, na qual são acrescentados oitocentos novos títulos à bibliografia machadiana, na esteira do trabalho pioneiro de Galante de Souza, trouxe importante contribuição para os estudos machadianos, sendo, juntamente com o de Galante, de consulta imprescindível para os estudiosos de Machado de Assis. O mesmo Massa publicou em 1971 uma renovadora biografia com o título *A juventude de Machado de Assis*, na qual desfaz vários mitos que vinham sendo prodigamente alimentados a respeito do escritor.

Antonio Candido, em um ensaio antológico intitulado “Esquema de Machado de Assis”, depois de apontar como causa de deturpações em análises literárias o nosso modo de ser ainda bastante romântico que nos leva a “uma tendência quase invencível para atribuir aos grandes escritores uma quota pesada e ostensiva de sofrimento e drama, pois a vida normal parece incompatível com o gênio”, termina por dizer: “Por isso, os críticos que estudaram Machado de Assis nunca deixaram de inventariar e realçar as causas eventuais de tormento, social e individual: cor escura, origem humilde, carreira difícil, humilhações, doença nervosa. Mas depois dos estudos renovadores de Jean Michel Massa é difícil manter este ponto de vista”.

Merece destaque a biografia mais completa, até agora publicada, sobre Machado de Assis. Trata-se de *Vida e obra de Machado de Assis*, escrita por Raimundo Magalhães Júnior, um dos mais profícuos estudiosos da obra machadiana. Como nos diz Wilson Martins, “tudo indica que do ponto de vista estritamente biográfico, *Vida e obra de Machado de Assis* será a obra definitiva, não só pela minúcia da investigação exaustiva e sistemática, mas também por incorporar o resultado das pesquisas feitas nos últimos trinta anos,

notadamente por ele mesmo, Gondim da Fonseca e Jean Michel Massa”.

Em 1960, foi publicado nos Estados Unidos o livro da americana Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis – a study of Dom Casmurro*. O livro revolucionou a história da recepção crítica de *Dom Casmurro*. Defendia como tese central que Capitu era inocente do adultério que lhe atribuíra Bento Santiago, argumentando que o narrador que a julga e condena não merece nenhuma credibilidade. Ela chama ainda a atenção para o fato de ser o narrador advogado, que advoga em causa própria movido por extremado ciúme. A tese pode ser indefensável, porém teve o mérito de mudar completamente o eixo da discussão acerca do sentido do romance. Até então não havia sido colocado sob questão o adultério, que era tido como certo e consumado.

Dentro da multiplicidade de críticos da obra de Machado de Assis, não podem deixar de ser ao menos mencionados, pela importância que tiveram e ainda têm na construção do caminho para a interpretação e reconhecimento da obra de nosso maior escritor, os nomes de Araripe Júnior, José Veríssimo, Nestor Vitor, Cândido Juca Filho, Eloy Pontes, Mário Matos, Mário Casasanta, Luís Viana Filho, Matoso Câmara, Peregrino Júnior, Agrippino Grieco, Augusto Meyer, Barreto Filho, Dirce Côrtes Riedel, Maria Nazaré Lins Soares, José Aderaldo Castello, Roberto Schwarz, Raimundo Faoro, Silviano Santiago, John Gledson e o Prof. Wilton Cardoso.

Livros novos sobre Machado de Assis não cessam de ser editados, o que vem testemunhar a perenidade de sua obra.

Por fim, não poderia ficar sem menção o excelente livro de ensaios do Prof. Alfredo Bosi, *Machado de Assis – o enigma do olhar*. Esse livro recebeu, com todo o merecimento, o prêmio Jabuti, na categoria Ensaio, no ano de 2000. Os ensaios que o compõem são representativos do que de melhor já se escreveu sobre Machado de Assis em toda a sua imensa fortuna crítica.

**CARLOS EDUARDO ARAÚJO** é graduado em Direito pela PUC-MG, instituição em que também defendeu sua tese de Mestrado em Teoria do Direito; professor e coordenador do Curso de Direito do UNIFEMM – Centro Universitário de Sete Lagoas; e também bibliófilo e admirador da obra de Machado de Assis.

## II

### MACHADO DE ASSIS

#### PAJINAS DE SAUDADE

Comecei a escrever estas paginas algumas horas antes de morrer Machado de Assis; retomei-as um mez depois, e pelo tempo adiante, sem outro pensamento que o de fazer falar a saudade. Vão como saíram, um pouco desconexas, conforme é o caracter dellas, de paginas soltas. Não cuidei de escrever sobre a obra do escritor, senão de homem, contando as impressões da nossa convivência de alguns anos. Era inevitavel por isso falar tambem de mim; mas estou que o fiz o strictamente necessario e ninguem achará que pretendi pôr-me em realce á conta da lembrança do meu grande amigo.

..

28 de Setembro de 1908.

Venho da caza de Machado de Assis. Lá estive todo o dia de sabado, hontem e hoje, e agora estou sem animo de continuar a ver-lhe o sofrimento; tenho receio de assistir ao fim que eu dezejo não tarde. Eu, seu amigo e seu admirador grande, dezejo que elle morra, mas não tenho corajem de o ver

morrer. O meu pensamento está com elle, e escrever sobre elle agora é um modo de acompanhá-lo, de velar carinhosamente a seu lado nos ultimos instantes em que possa ainda aquelle nobre e alto espirito pouzar no frajil corpo trabalhado.

Elle ignora o horrivel mal que o vai devastando; porém sofre; e o que elle temia era o sofrimento fizico, que anula o valor moral, e afeia e entorpece a creatura. Ouvi-lhe uma vez estas palavras ácerca de Arthur de Oliveira: — Levou tempo a morrer de uma molestia grave. Uma molestia grave não se contenta de uma merenda ligeira, á ponta de uma meza; não, ella quer comer sentada e a fartar, e devagarinho, saboreando...

Não lhe perdoou essa ironia o acazo, mestre ou inimigo de ironias. Era fina e justa a imagem, e a sorte para mostrar que o era, deu-lhe uma molestia grave por companheira inseparavel dos seus ultimos dias. Não bastava que elle sofresse na alma; e eu sei quanto elle sofreu, desde que ficou só no mundo, ha cinco anos. Ouvia-lhe as falas intimas e posso afirmar que lhe tiquei conhecendo a feição de bondade que elle trazia talvez velada para o mundo.

Era essencialmente bom e puro, de uma delicadeza e sensibilidade que não podia, por mais que o quizesse, acomodar-se á rudeza das couzas e dos homens. Essa mesma delicadeza e sensibilidade o fez tímido e aparentemente fraco, a elle que foi um forte. Contradição da natureza, que tão bem se exprimiu no genial humor de toda a sua obra. Os que só conhecerem o escritor, não adivinharão o

