

SOB A FACE DE UM BRUXO

Prof. Titular Luiz Costa Lima
Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Universidade de São Paulo
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Nota para a reedição

O ensaio abaixo foi originalmente publicado em *Dispersa demanda (Ensaio sobre literatura e teoria)*, em 1981. Há muito esgotado, enquanto esteve nas livrarias não teve grande procura, nem gozou de particular estima entre os machadianos. Como autor, não me cabe julgar se era justo o seu ostracismo. Daí minha positiva surpresa com o oferecimento dos professores Paulo Roberto Sodré e Sérgio da Fonseca Amaral em republicá-lo na revista eletrônica que dirigem. Apresento-o sem grandes mudanças além da correção de gralhas e/ou da procura de explicações menos imperfeitas. (A mudança mais saliente aparece nas Notas: na edição original, eram tão caóticas que, sem encontrar a que parte do texto corresponderiam, tive de eliminar algumas delas). É certo que gostaria de modificá-lo mais intensamente. Mas, entre o muito que tenho pretendido fazer, provavelmente será muito pouco o que de fato deixarei feito. Nos 28 anos que transcorreram desde sua publicação, quase não escrevi sobre Machado. Apenas em livro recente, *O Controle do imaginário e a afirmação do romance* (Companhia das Letras, São Paulo 2009), revi o que tinha aqui dito sobre o *Tristram Shandy*, dedicando-lhe um capítulo que suponho ir além dos preliminares que eram então rascunhados. Nesta ocasião, contudo, não fazia sentido observar melhor sua presença em Machado.

Sobre o ensaio mesmo, agora reproduzido, gostaria tão-só de fazer uma pequena observação: para assegurar-me de manter um fio articulador entre as análises dos romances da fase de maturidade machadiana lançava mão de um recurso apenas heurístico; recurso heurístico, no sentido dicionarizado do termo: meio que, sem se julgar de sua veracidade ou falsidade, garantisse a unidade do que estava sendo argumentado. Explico-me melhor: considerava os romances machadianos diferenciados entre si pela projeção maior dada em cada um a um elemento presente em uma constelação comum. Essa constelação era formada pelos termos *morte, representação social, música e loucura*, que se subordinavam a um tratamento alegórico, capaz de livrar o autor dos incômodos modos romântico e realista. Nada a dizer sobre o tratamento alegórico. Noto apenas que *a hipótese heurística não concernia à presença dos elementos constelados, senão que à primazia concedida a um desses elementos em cada um dos romances*. A desconsideração da suposta primazia não afeta a análise efetuada. Sem os erros grosseiros da primeira edição, espero que ela possa ser útil aos estudiosos do nosso grande bruxo.

Rio de Janeiro, Julho de 2009.

1. *A reflexão ficcional machadiana*

No prólogo à 3.^a edição do *Quincas Borba*, Machado se refere, com certa amargura, à reprovação de repetitividade que lhe haviam lançado: “Creio que foi assim que me tacharam este e alguns outros dos livros que vim compondo pelo tempo fora no silêncio da minha vida” (ASSIS, 1899, I, p. 641).

Desconheço em que termos a acusação se formulava. Provável que lhe incriminassem a ausência de impacto no enredo, a anemia existencial dos personagens, se não a semelhança de suas problemáticas. Em qualquer dos casos, desde que a fortuna crítica de Machado se firmou com Alcides Maia (1912), a censura, embora descabida, passou a repercutir como verdadeira blasfêmia. Não estranha, pois, que seus analistas mais renomados, ainda quando se refiram à ambiência comum de suas obras – como à importância constante da família (PEREIRA, A., 1939, p. 18-24), à permanência de uma visão filosofante: “O caráter perecível das coisas foi o grande escândalo com que se defrontou e que nunca pôde superar” (BARRETO FILHO, 1947, p. 21) – dêem preferência ao exame particularizado das obras mais importantes ou de detalhes seus. Mas não haveria um núcleo inscrito no subsolo machadiano, que, sob articulações diversas e demonstráveis, cobriria seus romances da maturidade? A pergunta não supõe sair-se à procura de suas obsessões ou de seus tiques, não porque inexistam, mas porque são constatáveis em qualquer escritor de produção considerável. A pergunta antes se propõe mostrar a presença de temas mesmo onde deles não se fale explicitamente. Mas de onde adviria tal encaixe se não aceitarmos a pobreza de que lhe acusavam? Ela parece provir da reflexão que o autor aplicava às instituições do país e às características de seu leitor. Pensar sobre o mundo que o envolvia não é por certo especificidade machadiana. Criar ficcionalmente, contudo, a partir desta reflexão, é singularidade sua – ainda que não exclusiva a ele. Com isso não dizemos que Machado tivesse plena consciência de seu jogo ou que só o iniciasse depois de saber onde deveria dar. Postulá-lo seria esquecer que o discurso ficcional é o menos hegeliano dos discursos, pois o que menos supõe serem as coisas do mundo dirigidas por um *telos* que as motiva e ordena. Ao passo que o discurso das ciências sociais exige de seu praticante a consciência prévia, o quanto possível exaustiva, de seu objeto, o discurso da ficção, mesmo por ser mimético, impõe a seu fautor que se faça semelhante ao mundo de valores que formula. Fazer-se mimeticamente semelhante não significa criar um objeto equivalente à parcela do mundo

mimetizado, senão combinar uma proximidade e uma diferença com ele. Isso se dá sem o prévio comando da consciência autoral. A combinação que forma o objeto da *mimesis* não resulta de uma intenção do escritor. Mas como a obra machadiana pode derivar de uma reflexão acerca da sociedade e do leitor brasileiros se se diz que sua obra, enquanto pertencente ao campo da *mimesis*, independeu de seu propósito? Há uma aparente contradição. Tentemos esclarecê-la por um encaminhamento histórico.

Machado se deparava com duas poéticas: a romântica e a realista. O rumo que estabelece para si se contrapunha a ambas. O caminho real da poética romântica era o elogio da subjetividade criadora. Ela punha o autor, mormente em um país sem tradição intelectual, em uma posição de gozosa passividade diante de seu contexto e de suas vivências. Dentro destas condições, tal poética no máximo permitia a consciência do material lingüístico, constatável em Gonçalves Dias ou José de Alencar. Por via diversa, o mesmo limite afetava a poética do realismo. Sua palavra-chave, estar atento à observação, punha o autor na prisão do mundo *perceptualmente tematizado*. Com isso, ele tendia a confundir a “consciência imaginante” (SARTRE, 1940) com o mero exercício da fantasia compensatória. Por certo, hoje sabemos que não basta ter acesso ao mundo da imaginação, tematizar imaginariamente o mundo, para ter-se acesso ao mundo da ficção. De qualquer modo, o fato é que fechar-se no campo dos *percepta* impõe um encargo negativo ao ficcionista.

Ao descartar-se das duas poéticas vigentes no Brasil de sua época, Machado libertou-se de localizar sua empresa ficcional fosse sob o ângulo do eu que se conta a si mesmo, fosse sob o do eu que conta seus arredores. Nem seu umbigo, nem seu contorno, nem a fantasia, nem a percepção é o termo privilegiado. A reflexão mimética que pratica não lhe permite a fantasia compensatória porque o próprio dessa é efetuar um deslocamento no espaço para que se afaste a consciência de seu agora. Controlada pela reflexão, a fantasia se transforma em ficção – um pensar sobre o tempo histórico sem a procura de dominá-lo conceitualmente. Ampliada pela reflexão, a observação assume em Machado o tom alegórico. Exemplo do primeiro processo é apresentado no capítulo “O Delírio” das *Memórias póstumas*; exemplo do segundo, o “Tabuleta velha” do *Esau e Jacó*. Pretendemos, em suma, que a originalidade machadiana resulta de haver fundado sua produção da maturidade na reflexão ficcional de sua sociedade. Não se pretende que essa seja a regra geral para todo grande criador, pois desde logo se objetaria estar-se

indevidamente empregando o termo “criador” como se fosse uma entidade sempre igual. A melhor maneira de escaparmos de generalizações impróprias consiste, no momento, em mostrar-se como uma determinada influência é acolhida e como as modificações a que se sujeita decorrem do reajuste a que ela é submetido, para dar conta do outro solo social a que agora visa. Façamo-lo pelo exame da recepção de Sterne.

2. A recepção do *Tristram Shandy* no romance machadiano

A influência da obra capital de Sterne sobre Machado concentra-se em dois aspectos básicos: a) pela quebra da linearidade narrativa, b) pela crítica à retórica.

É um lugar comum na apreciação de Sterne que sua narrativa em vaivém se fundamenta na teoria do conhecimento de Locke (*An Essay concerning human understanding*, 1690), a que, com frequência, ironiza. As idéias não são inatas; a experiência sensível e a reflexão são as fontes do conhecimento humano; as formas verbais, portanto, condicionam nosso conhecimento, assim presidindo nossa concepção da realidade. Os princípios de Locke importam a Sterne em seu combate à tradição já apresentada pelo romance, através de Richardson e Fielding: enquanto esses aclimatam o princípio tradicional da *imitatio* pelo desenvolvimento linear da narrativa, Sterne conscientemente constrói seu romance (1760-1767) sobre a idéia de tempo psicológico, divertindo-se em violentar a expectativa do leitor. Daí a sensação de balbúrdia que o Tristram suscita: o nascimento do herói se verifica apenas no Livro III; o capítulo 13 do Livro IV contém apenas um dia; o personagem apresenta sua própria dedicatória – “I maintain this to be a dedication, notwithstanding its singularity in the three great essentials of matter, form and place [...]” (Livro I, cap. 8); o prefácio do autor só aparece no capítulo 20 do Livro III; os capítulos 28 e 29 do Livro IX seguem-se ao 25, etc., etc. Esses ainda são os elementos mais externos de seu propósito, que se indica de modo mais incisivo pelas interferências declaradas na ação – “I have dropped the curtain over this scene for a minute, – to remind you of one thing – and to inform you of another – What I have to inform you, comes, I own, a little out of its due course, for it should have been told a hundred and fifty pages ago [...]” (Livro II, cap. 19) que não pretendem ajudar a verossimilhança do enredo, mas, ao contrário, embaralhá-la, criar-lhe obstáculos, impedindo o envolvimento sentimental do leitor¹. As infrações à *imitatio* atingem o auge

na freqüente troca no registro semântico das palavras, com a passagem do metafórico para o literal – como na passagem em que o tio Toby comunica a Walter Shandy a morte do filho Bobby (Livro V, cap. 2) – com a associação de planos só verbalmente interligados – a janela que machuca o pênis de Tristram e a conseqüente peroração de Walter sobre a circuncisão (Livro V, cap. 17-26). Pela multiplicação de recursos semelhantes, Sterne se torna, nas palavras de Nietzsche, “o grande mestre da *duplicidade*” (“*der grosse Meister der Zweideutigkeit*”)².

Todo esse desenvolvimento do romance é tão complexo que dele parece afastada sua relação com *An Essay*. Contudo ela era claramente formulada no ensaio que o jovem Lukács dedicava ao autor: “Suponho que o modo mais curto de definir o método seria este: um fato e a seu redor uma hoste desordenada de associações evocadas por ele” (LUKÁCS, 1910, p. 134). Em nome do associacionismo empirista, em suma, Sterne se contrapunha tanto ao deísmo escolástico, quanto ao romance que se tornava tradicional. Ora, se em Machado é visível o mesmo vaivém narrativo, o procedimento adquire, contudo, outra função. Em Machado, não se trata de tomar-se alguma concepção contra alguma postura filosófica, mas, basicamente, de visar ao leitor. Este deixa de ser adulado, como o era por um Alencar, e passa a receber gentis, embora não menos contundentes, piparotes. Machado sabe que seu leitor não estava acostumado a grandes vôos e, assim, sua aprendizagem da técnica sterniana do duplo sentido se inicia pela técnica de morcego que adota: chupa o sangue do leitor, enquanto parece abaná-lo: “Não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas. Principalmente vinhetas...” (ASSIS, 1881, p. 542). Através do leitor, são visadas as poéticas romântica e realista, que, *grosso modo*, podem ser tomadas como pertencentes à mesma linhagem que Sterne atacava. Como vemos, o primeiro aspecto da influência do irlandês se aclimata e adquire outro alvo. Sintomaticamente, o “inimigo” é menos bem localizado, não é uma corrente de pensamento, mas o seu público. Este alvo permanecerá mesmo se a narrativa em vaivém progressivamente desapareça nas obras posteriores às *Memórias*. Permanecerá mesmo porque, não tendo Locke por fonte, o que Machado decisivamente manterá de Sterne será o sentido flutuante, a desobediência à linearidade. Essa maleabilidade semântica lhe servirá tanto para o jogo de compromisso a estabelecer com o leitor, quanto como

maneira de concretizar sua visão sobre o destino do ficcional em um país dotado de um público apenas amante de vinhetas.

Seremos mais minuciosos no exame da crítica à retórica. O que primeiro impressiona do *Tristram Shandy* é o desacerto entre os juízos do pai Shandy, eruditamente fundamentados, sobre os quais as condições de êxito do rebento e os acontecimentos da vida real. A vida parece sedenta de frustrá-lo, como se estivesse aferrada ao maligno propósito de desmentir o cálculo das idéias retoricamente concebidas. Assim, Walter crê que a qualidade do *homunculus* (o feto) depende de como os “espíritos animais” são transmitidos ao filho pelo pai. No caso de Tristram, a idéia recebe terrível derrota: metódico, Walter Shandy estabeleceu o hábito de dar corda no relógio e ter relações com a mulher no invariável primeiro domingo do mês. Prestimosa e submissa, a senhora Shandy então interrompe o marido durante o coito fecundador para perguntar-lhe se já se desobrigara da outra função: “Pay, my Dear, quoth my mother, have you not forgot to wind up the clock?” (Livro I, cap. 1). Deste modo, insinua o ainda não nascido narrador, teriam sido comprometidos “possibly the happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast of his mind” (Livro I, cap. 1). Mas a desgraça apenas começara. Com base em seus abstrusos cartapácios, o velho Shandy tem toda uma teoria sobre a importância de um nariz bem feito para a fortuna de seu possuidor. Na hora do parto, a teoria cai por terra: o obstetra usa tão bem os instrumentos que lhe achata o nariz como se fosse uma panqueca (Livro I, cap. 27). Do mesmo modo rui a elaboração do pai sobre a importância do nome próprio. Preocupado com um par de culotes, Walter se atrasa em comunicar pessoalmente o nome escolhido e, de Trimegistus, a criada guarda apenas a primeira sílaba e o cura completa o erro (Livro IV, cap. 14). A má fortuna continua a divertir-se com Tristram e, criança, quase seu pênis é decepado pela janela de guilhotina que cai sobre ele (Livro V, cap. 17). Já não há aqui desmentido de alguma prévia teorização. Como apenas continua o desligamento do “filósofo”, a comunicação do evento leva-o a dissertar sobre as nações que praticam a circuncisão (Livro V, cap. 27). Entre o mundo dos fatos e o da especulação existe um abismo que o velho Walter insiste em não considerar. Mas o episódio ainda introduz outro tema, concernente às relações entre linguagem e realidade. O acidente se dera pela fidelidade canina do caporal Trim ao tio Toby. Se Walter, o pai, é o Quixote da teoria, Toby é o Quixote da vida prática, sendo o cabo Trim seu escudeiro. Ex-oficial do exército, aposentado por ferimento, Toby malbarata suas rendas na armação de

detalhada praça de guerra que, em miniatura, deveria reproduzir o quadro real de assaltos e combates. Trim é o sempre encarregado de transferir da realidade as peças necessárias para a confecção do *hobby-horse* de Toby. E, como este lhe dissera faltarem duas peças para o reduto, o caporal não hesitara em retirar os pesos da janela que viria a desabar sobre o infeliz do Tristram. Tristram encontra-se, pois, entre dois fogos: o do pai, que se aferra em concertar mundo e teoria; o do tio, que faz um uso tangencial da linguagem, procurando conciliar o divórcio entre o mundo e a linguagem pela miniatura de um mundo infantil (*o hobby-horse*).

O exame da falsa circuncisão de Tristram nos assinala o ponto-chave da obra de Sterne: o desiludido exame sobre a incapacidade de a linguagem fecundar a realidade. Mas falar em desilusão será talvez introduzir uma nota demasiado moderna, no romance sterniano. Mesmo que haja uma nota de verdade no qualitativo, não podemos perder de vista que o autor não é um contemporâneo de Beckett ou Joyce, mas de Fielding e Richardson. A desilusão aqui não é sinônimo de um mundo em pesadelo, nem tampouco do absurdo do mundo. É sim a negação do ajuste completo entre os planos do real e o de sua expressão verbal, conforme a visão clássica do mundo, ainda presente em Fielding. O *Tom Jones* bem esclarece sua posição. No capítulo I, do livro IX, Fielding propõe-se mostrar por que “tão cautelosamente evita o termo romance” para seu livro. Sucede que considera sua obra pertencente a um “gênero histórico de escrita”, que, para ser verdadeiro e genuíno, deverá conter as capacidades de invenção e julgamento. Importa-nos a explicação da primeira: “[...] By invention is really meant no more (and so the word signifies) than discovery, or finding out; or to explain it at large, a quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation” (FIELDING, 1749, v. 1, p. 393, grifo meu). Como bem comenta Rainer Warning, em Fielding “a imaginação permanece ligada ao Ser” (WARNING, 1969, p. 100), que é tomado como uma *presença anterior, englobante e justificadora* do romancista-historiador. Em decorrência, a relação capital para Fielding se realiza entre o autor e sua matéria, deixando-se o leitor na posição secundária e passiva a que o relegava a tradição da *imitatio*. Ao leitor não caberia mais que *reconhecer* a justeza da escavação do historiador-romancista. “Em oposição a Fielding, Sterne traçou seu romance, desde o primeiro capítulo, como uma conversa entre o autor e o leitor” (WARNING, 1969, p. 100). Essa conversa, entretanto, verifica cabalmente o desacerto entre linguagem e realidade: se os personagens sempre dialogam, na verdade nunca se entendem. O caráter

risonho, aparentemente inconseqüente do *Tristram Shandy*, é um terrível engano. Lukács o percebia com extrema propriedade:

Os irmãos Shandy falam com o outro, não para o outro; cada um presta atenção apenas em seus próprios pensamentos e recebe as palavras do outro, não a expressão de seus sentimentos. [...] No mundo inteiro, apenas estes dois tolos (Toby e Trim) se compreendem – e apenas eles porque o acaso os dotou da mesma idéia fixa (LUKÁCS, 1910, p. 131-132)³.

Ao dar-se este passo interpretativo, o risco de tomarmos o romance como antecipação da problemática do absurdo torna-se iminente. Contra ele, observe-se que aquela ênfase sobre a atividade do leitor implica a mudança de concepção em Sterne acerca da obra de arte: ela aponta "não para uma existência substancial, mas para a relaciona!" (P. MICHELSEN, *apud* WARNING, 1969, p. 101). Pelo realce da existência relacional, elimina-se a tentativa de justificar o romance como um gênero histórico. E, em seu lugar, o primado da natureza é substituído pelo primado então concedido à imaginação: "À medida que a criação do romance em Sterne como criação da linguagem não mais se refere ao Ser, mas ao sujeito poético, passa-se do primado da natureza para o da imaginação" (WARNING, 1969, p. 103). Se, portanto, seria arbitrário justificar-se o interesse contemporâneo por Sterne atribuindo-se-lhe o caráter de precursor da expressão do absurdo da existência, o mesmo não poderá ser dito se o tomamos como antecipador da reflexão atual sobre o ficcional⁴.

Para nosso propósito comparativo, importa-nos, dentro da problemática das relações da linguagem com a realidade, esmiuçar a posição de Sterne quanto à retórica. Sua postura crítica se mostra pelo exame da conduta do velho Shandy. Na verdade, os tombos que sua especulação recebe da realidade são apenas um dos ângulos pelos quais o romancista atualiza sua crítica aos doutos, i. e., aos que pretensamente dominam a linguagem explicadora do real. Lembremo-nos no episódio em que o tio Toby comunica a Walter a morte de seu filho mais velho. Embriagado pelas palavras, o pai mal compreende o que lhe é dito e se desdobra em enorme discurso, em que entram desde Platão e Plutarco até os Santos Padres (Livro V, cap. 3). A confiança dos letrados nas palavras e na erudição os cega para a vida, parece dizer Sterne.

Para não encompridarmos as referências, lembremos tão só ainda o capítulo 29, do Livro

IV. Consultado sobre a possibilidade de corrigir o nome de Tristram, o pastor Yorick leva os Shandy à presença dos teólogos. Através de sutis e eruditas citações, eles chegam à conclusão de que o filho não é parente da mãe e, assim, tampouco do pai e, portanto, este não tem autoridade para a demanda que trouxe. A gozação a que é submetido o mundo dos doutores não poderia ser mais completa. Mas, afinal de contas, o que tanto se satiriza? Não basta dizer que a retórica dos eruditos. D. W. Jefferson mostra-nos que a sátira de Sterne pressupõe o mundo pré-racionalista, ainda dominado pela “ciência” medieval, com sua medicina especulativa, com seu casuísmo desenfreado, que leva os letrados a propor explicações racionais exaustivas, baseadas, contudo, em premissas não verificadas. “A arte da chicana legal é uma aplicação daquela arte da lógica da disputa pela qual os escolásticos principalmente se nobilitavam” (JEFFERSON, 1957, p. 335). A sátira de Sterne alimenta-se do próprio elemento que expõe ao ridículo, i. e., a retórica não é apenas gozada, mas serve para o aparato de conhecimentos que atravessa sua obra. Tanto o lado atacado, quanto o que lhe servia de apoio estavam socialmente configurados, eram parceiros em presença. Sterne tinha, portanto, um solo pelo qual optar. Todo o contrário do que se passará com Machado. Dizíamos atrás que ele partia da quase vacuidade de seu público. A resultado concordante chegamos por esse segundo exame. Ao passo que a crítica da retórica em Sterne se dirigia a uma linha socialmente bem constituída, Machado ri amarga e moralisticamente das exibições retóricas vazias. Em Sterne, a retórica é a cobertura de um sistema de classificação, de ordenação do mundo que o romancista julgava enlouquecido. Em Machado, a retórica encobre a inanidade e a mera paixão pelo brilho e pelo poder. Não é ocasional que ele assine a “Teoria do medalhão”. Enfatizemos, pois, a importância do contexto social para a mudança que o tema recebe no romancista brasileiro. Sua crítica é corrosiva porque o exercício da eloquência por seus políticos, seus bacharéis, seus poetas não desvenda outra coisa senão leituras apressadas de algum tratado mal digerido. Assim, ao passo que em Sterne a tematização da linguagem, alcançada pela crítica da retórica, tornou-se o meio de introduzir a função do ficcional, libertando-o da idéia de tradução do Ser como substância, em Machado a crítica da retórica assume desde logo a função de mostrar seu papel no novo mundo: o papel de encobrir o vazio, de dar-se ares de importância. É óbvia a solidariedade entre essa conclusão e a anterior: a alusão irônica ao leitor assume seu verdadeiro peso ao notarmos que este pertencia ao mesmo meio dos usuários da retórica. Não cogitamos, pois, de diminuir a influência de Sterne, mas de mostrar que ela foi eficaz à medida que

mudou de configuração e de alvo. Nada estranha, pois que, se em Machado, vemos também surgir uma reflexão específica sobre a ficção, ela terá uma direcionalidade diversa. Com efeito, se na reflexão sterniana o termo básico e preliminar para a criação ficcional é a ausência de correspondência entre “as palavras e as coisas”, em Machado a pedra de toque são a presença da morte e da esterilidade, nomes que nele com frequência indicam a presença do vazio. Mas desenvolver esse ponto pressupõe que se apresente a análise do quadro.

3. Morte e representação social, nas Memórias póstumas: elementos principais

As alusões à música atravessam os cinco romances machadianos. Nas *Memórias*, sua primeira alusão remete ao enterro do narrador: “Agora, quero morrer tranqüilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro” (cap. I, p. 512). Aparecimento anódino, que nada teria de saliente. Tampouco extraordinária é a alusão seguinte: “Suportei a recordação com algum esforço; mas um barbeiro da vizinhança lembrou-se de zangarrear na clássica rabeça, e essa voz – porque até então a recordação era muda – essa voz do passado, fanhosa e saudosa, a tal ponto me comoveu, que ...” (cap. LXXXI, p. 588).

O amolador e o barbeiro parecem ter em comum apenas uma função indiciadora: a melodia que por acaso executaram desfez-se no passado. No presente de sua execução, apenas soa insistente seu zinir, como a elocução de um significante vazio. Do ponto de vista da narrativa, o significado perdido remete à passagem do tempo; o som é ruína da música que houve. Do ponto de vista da análise, o significado não será recuperável por uma arqueologia dirigida pela memória. Não é a passagem do tempo que cria problema para a apreensão do signo “música”, mas a descoberta da marca que, comum ao passado e ao presente referidos nos enredos machadianos, provoca a identificação da música com a ruína. Se dirigíssemos nossa análise transversalmente pelos cinco romances, pela localização das passagens referentes à música e por sua posterior recondução a seus contornos textuais chegaríamos com mais facilidade à identificação interpretativa aludida. Como, entretanto, não optamos por esse modo de condução, porque sacrificaria

a unidade de cada romance, cabe-nos por ora dizer que a tematização da música, nas *Memórias*, é sufocada pela tematização aqui principal: a da morte.

Ainda mais modesta, e quase irreconhecível, é a presença da loucura. Antes de ser declarado demente (cap. CLIX), Quincas Borba é recordado pelo narrador como seu companheiro de colégio, inteligente e abastado, convertido pelas voltas da fortuna em velho pobretão e gatuno; depois, outra volta o reconduz à riqueza, quando se torna autor de uma doutrina a que chama Humanitismo. As referências à sandice, esparsas no livro, seja a do próprio Quincas, seja a que lança contra o narrador, não oferecem aproveitamento direto. A relevância da loucura aqui se faz por deslocamento: pela teoria do Humanitismo, exposta antes que Quincas desse plenas mostras de seu estado mental. Sem dúvida, tanto as alusões à loucura quanto sua declaração peremptória, apenas no penúltimo capítulo, fazem parte da técnica de esquiva que Machado aperfeiçoara sobre a duplicidade sterniana. O leitor cairá em sua armadilha se, esquecendo a questão da loucura, deixar sua atenção presa ao adultério que circunda as relações de Virgília com o narrador. Se, ao contrário, compreende o veio paralelo aberto pelo filósofo Quincas Borba, terá depois condições de verificar como a deriva explícita, formada por amor e morte, converge para a deriva apagada, que formam loucura e Humanitismo. À primeira vista, Machado deixa apenas o enunciado: o Humanitismo parte de um cérebro doente. Aceitemos a *dica* e a levemos adiante: tratar da loucura nas *Memórias* significa cogitar da doutrina que é seu "efeito".

Aceitemos em ver no Humanitismo "uma sátira ao naturalismo evolucionista e mais particularmente ao positivismo que se infiltrava no Brasil" (BARRETO FILHO, 1947, p. 137). Neste sentido, era uma resposta direta aos ataques que Machado recebera de Sílvio Romero e um piparote nos leitores "avançados" da época. Sua significação, contudo, ultrapassa os limites de uma sátira datada. A partir deste alvo, a crueldade de Humanitas terá um papel mais saliente na ficção machadiana. Para começo de conversa, os predicados que derivam da doutrina de Quincas Borba não dependem de seu sujeito. Vejamo-lo por breve cotejo. A doutrina de Quincas pode ser assim resumida: se, como ele diz, a única verdadeira desgraça é não nascer (cap. CXVII), assim sucede porque o não nato não tem condições de servir à "manifestação da força de Humanitas". Essa se afirma tanto no vencido quanto no vencedor, tanto no estripado, quanto no criminoso. A guerra não é uma calamidade senão para os homens, objeto da vontade de Humanitas. A

dor é pura ilusão porque, o que importa, não é sensação sofrida pelo indivíduo, mas o móvel do verdadeiro sujeito, a Natureza. Através da sátira, era visada a mistura de um *telos* filosófico, otimista, com o culto da ciência, mistura causadora de o evolucionismo, nas ciências sociais, emprestar à História uma visão humanizada, como o preenchimento de um percurso que nos levaria, continuamente, a um momento cada vez mais próximo do ponto ótimo. É isso mesmo: a sátira machadiana atacava a antropomorfização da ciência como se ela dissesse a seu século: se tanto privilegia a ciência, há de ser conseqüente e a conseqüência é saber que tua História não realiza o plano de um *Deus absconditus*, interessado em favorecer o conforto dos homens. Por definição, a sátira ainda nos faz pensar, um *telos* natural é contrário aos propósitos culturais dos homens. Em suma, se há algum *telos*, esse é da Natureza, a qual, por não se confundir com o homem, necessariamente será para ele cruel. Assim entendida a "mensagem" do Humanitismo com seu predicado central, 'crueldade', se explicita antes mesmo que se fale da doutrina e, neste sentido, prescinde do sujeito. Essa explicitação se encontra na passagem de "O Delírio" em que a Natureza apostrofa o narrador: "Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho. [...] Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver" (cap. VII, p. 519). Ou, mais claramente: "Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação" (cap. VII, 520). Do mesmo modo, a reflexão de Brás Cubas sobre o repúdio de Eugênia, a aleijada, se faz com palavras que antecipam as do filósofo: "Daqui inferi eu que a vida é o mais engenhoso dos fenômenos, porque só aguça a fome, com o fim de deparar a ocasião de comer, e não inventou os calos, senão porque eles aperfeiçoam a felicidade terrestre" (cap. XXXVI, p. 554). Em *Quincas Borba*, portanto, a teoria da crueldade alcança menos sua expressão do que o nome de um autor. Como é freqüente em Machado, o Humanitismo tem um duplo sentido: por um lado, ironiza (o evolucionismo), por outro, é levado a sério. Não importa a identidade de quem pronuncia a frase: "Vejam como é bom ser superior às borboletas!" (cap. XXXI, p. 550): ela pode vir a ser empregada contra qualquer um. O duplo sentido do Humanitismo ainda se mantém se o encaramos em relação a seu autor. O fato de ser louco permite, por um lado, o sorriso de defesa do leitor. Por outro lado, entretanto, considerando-se a extensão de alcance da "teoria", que significa exatamente que seu autor é louco? Significaria o elogio machadiano da loucura? Enquanto não verificarmos a presença do predicado do Humanitismo além das *Memórias* deveremos nos contentar com a resposta contrária: a extensão da crueldade declarada pelo

Humanitismo é menos o elogio da loucura do que acusação aos "saudáveis": sua saúde não lhes permite pensar o que aos loucos fica reservado. Mas que tanto ocupa os sãos a ponto de torná-los tão distraídos? A pergunta nos remete aos elementos principais das *Memórias*.

3.1 O eixo tematizado nas *Memórias*

Nas duas passagens acima, a música se fazia subalterna porque se punha a serviço da morte. Mas seu caráter secundário ainda resultava de ser instrumento dos que, estando vivos, exerciam a representação social. Refiro-me ao episódio em que Brás Cubas reconquista – melhor seria dizer, conquista – Virgília, mulher do exitoso Lobo Neves. Haviam se reencontrado em um baile e voltam a se ver noutro: "Virgília recebeu-me com esta graciosa palavra: O senhor hoje há de valsar comigo. – Em verdade, eu tinha fama e era valsista emérito" (cap. L, p. 564). A música serve de trampolim para o amor. Mas não era em representação social que havíamos falado? Que a música tem a ver com ela? Não esqueçamos a justificativa para as palavras de Virgília. O narrador não diz que tinha fama de valsista, mas que "tinha fama e era valsista emérito". Mas já não a teria quando fora noivo de quem agora o requesta? Ao menos, segundo suas palavras, seria tão passível de tê-la quanto quem o venceu: "Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático [...]" (cap. XLII, p. 558).

A explicação deixa o leitor tão atônito quanto estaria o próprio rejeitado. O fato é que só se amam quando Virgília já pertence ao outro. Não é preciso ter lido René Girard para dizer que o obstáculo desperta o mútuo interesse. O obstáculo exige o disfarce e esse nos oferece a primeira característica do que estaremos chamando de representação social. Como emérito valsista, Brás Cubas era para Virgília um investimento, a ser sacado em um baile. Assim apreendemos outro traço da representação social: ela, por certo, é disfarce, mas também investimento social. Pelos pés do valsista, a música se põe a serviço da representação social. O próprio Brás Cubas é seu primeiro exemplar. E ao notá-lo não podemos deixar de verificar a maestria de Machado. Não é que seu narrador seja onisciente – o que seria verossímil com seu caráter de morto que narra suas memórias, mas enfraqueceria seu papel em um texto ficcional; é a sua posição mesma na estrutura da narrativa que lhe permite conter os fios que a análise necessita revelar:

amigo do louco, antecipador na prática do que esse depois teorizará, Brás Cubas é ainda freqüentador do território dos sãos. É a charneira que une os dois campos. Antecipador perante Eugênia e a borboleta da doutrina de Quincas, Brás Cubas nos faz entrever a presença de Humanitas; valsista entre os sãos, é testemunha e agente da "dignidade" freqüentadora dos salões. Como a dignidade se cristaliza a partir da representação, socialmente exposta, cabe-nos melhor expor seus traços.

Centrada sobre o uso do corpo, a que empresta nobreza, a representação social ainda implica um determinado uso das palavras. O discurso no féretro do narrador oferece sua primeira caracterização: "Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando [...]" (cap. I, p. 512). Mesmo que o defunto não comentasse seu não arrependimento pelas apólices que lhe deixou, o leitor não se enganaria quanto ao propósito irônico com que o discurso é exposto. A retórica empolada do orador é idêntica à enxurrada de outros que oferece a obra machadiana. A altissonância verbal compensa a ausência de idéias e disfarça o efeito das apólices e dos favores. Não se diga, pois, que essa eloqüência não fosse funcional. Ao contrário do que sucedia em Sterne, onde a sátira à retórica constatava a incapacidade dessa de fecundar o real, em Machado o ataque é tanto mais forte quanto mais eficaz a repercussão do objeto criticado. A retórica não está a serviço da idéia, mas do renome do orador. É neste sentido que ela de imediato importa para o destaque da representação social. Contudo Machado não confunde a representação com a prática retórica. E, mesmo quando a representação se socorre das palavras, essas não precisam ser palavrosas. Diga-o o capítulo LXXXVIII, onde Virgília se esforça ante o parente moribundo, na esperança de lhe arrancar alguma lembrança testamentária. Pois, se às mulheres era interdita a tribuna, como elas trariam as palavras ao território da representação? "...Observei que a adulação das mulheres não é a mesma coisa que a dos homens. Esta orça pela servilidade; a outra confunde-se com a afeição" (cap. LXXXVIII, p. 594). Virgília trocava a demonstração de afeto pela provável recompensa futura. Mas não entenderemos melhor a representação se interpretarmos o episódio como mera dissimulação da personagem, para que entrasse na lista dos legatários. Raimundo Faoro convence ao mostrar que a sociedade visada por Machado se fundava na dignificação do estamento (FAORO, 1974). Nesse, o dinheiro e sua posse aparecem como o trampolim para a dignidade, mas ainda não se confunde com o ideal da existência. Lembremos o capítulo da vitória de Lobo Neves sobre Brás Cubas: "– Promete que algum dia me fará

baronesa? – Marquesa, porque eu serei marquês" (cap. XLIII, p. 559). A obsessão da honraria já está presente nas *Memórias* isto é, mesmo antes de o autor abordar a ascensão do comerciante (Palha, por exemplo). O capítulo LXXXVIII revela que o gosto pela estampanaria não prejudica a consciência de que antes há-de se possuir o vestido. Ao adular o velho, Virgília não supunha assim alcançar alguma honraria, mas forrar-se primeiro, para que o baronato depois se fizesse mais próximo. Entre ela e Lobo Neves, havia como que uma divisão do trabalho: ao marido cabia destacar-se na câmara, tornar-se alvo dos favores ministeriais; a Virgília, bem atuar nas valsas dos salões e na cabeceira dos avarentos. Que a *performance* da mulher se exercesse não só em lugares iluminados, os salões, mas também em obscuro quarto de enfermo, mostra tanto que já possuía certo *status*, quanto que esse não lhe sobe à cabeça, fazendo-a esquecer que o fausto imperial tem por lastro a fosca moeda. Ao faltar o *status*, a expressão cabível é a que Brás Cubas reserva a Marcela, quando de seu reencontro: "Entrei a desconfiar que não padecera nenhum desastre (salvo a moléstia), que tinha o dinheiro a bom recado, e que negociava com o único fim de acudir à *paixão do lucro* [...]" (cap. XXXVIII, p. 556, grifo meu).

As passagens aqui recordadas estadeiam a propriedade mais evidente da representação social: o disfarce necessário para que alguém possua ares de importância. Se Brás Cubas não "valsasse" bem, sua fama lhe seria de menor serviço. Se o orador não convocasse a natureza para chorar o amigo, talvez esse lamentasse ter-lhe dado suas apólices. Se Virgília não dissimulasse a afeição, não poderia sequer pretender ser lembrada pelo parente.

A fim de sairmos deste resultado incompleto, recorramos à lembrança de Brás Cubas sobre sua "idéia grandiosa e útil". A utilidade resultaria de o emplasto concebido destinar-se à cura da hipocondria de "nossa melancólica humanidade" (cap. II, p. 513). Porém o defunto confessa que mais desejava o "amor da glória", acerado pela "sede de nomeada". Lobo Neves, de sua parte, não necessita escrever memórias, muito menos póstumas, para confessar que entrara na política "por ambição, e um pouco por vaidade" (cap. LVIII, p. 570). Se algo lhe falta é a "glória pública". Fazer política era para os personagens machadianos a maneira de alcançar um palco legitimado em um teatro seguro. Teatro que se confundia com a corte, onde, segundo o conselho do cunhado, Brás Cubas deveria "continuar a luzir, a meter num chinelo os rapazes do tempo" (cap.

LXXXI, p. 589). Pois, nem Brás Cubas almejava, nem Lobo Neves alcançara a deputação para que, mais perto do poder, enriquecessem. Ambos já partiam de uma situação privilegiada. Nem por isso, contudo, estão contentes. Lobo Neves aspira um lugar no ministério; Brás Cubas, na falta da câmara, busca no emplasto a salvação. A nomeada é a meta, o domínio da representação social o seu meio. A meta não é alcançada por nenhum personagem machadiano, vítimas da esterilidade com que o autor a todos marca. Mas, antes de virmos a essa questão, ainda cabe mostrar que ao domínio da representação social se liga o medo da opinião pública. Tal medo é o reverso da obsessão pela nomeada. Por temor ao escândalo, Virgília recusa fugir com o amante; pela mesma razão, Lobo Neves não pode manifestar seu ressentimento contra Brás Cubas: "Ele não podia mostrar-se ressentido comigo, sem igualmente buscar a separação conjugal" (cap. CXII, p. 610). Porque Damasceno mostra sua paixão por espetáculo tão "baixo" quanto uma briga de galo, Brás Cubas vem andando vexado e a filha, vexadíssima (cap. CXXI).

A sociedade que assim Machado apresenta é fundamentalmente exibitória. A palavra, os gestos, os locais são escolhidos em função do efeito a causar. O exibitório implica o extremo cuidado com a aparência, com a expressão do corpo. Melhor seria dizer, com a máscara modelada sobre o corpo. A partir daí temos talvez uma pista para explicar a importância do ciúme, a atração pelo adultério na obra machadiana. É claro que a tematização do ciúme é freqüente no romance da época (*Madame Bovary*, 1857; *O Primo Basílio*, 1878; *La Regenta*, 1884; *Effi Briest*, 1890). Mas sua presença em Machado não se explica pela divulgação do tema, nem as suas razões serão as mesmas que as daqueles romancistas. Em uma sociedade valorizadora do corpo enquanto objeto de exibição, enquanto prova de estamentalidade, o corpo exaltado equivalia ao corpo fingido, dissimulador de suas escolhas. Paradoxalmente, o ciúme era a maneira de investir no corpo enquanto *eros*, e não como portador de um investimento social. Ao sentir ciúme de Virgília, Lobo Neves não a vê como "esposa". Ao cometer o adultério, Brás Cubas e Virgília se descobrem, ao contrário do que sucedia quando se escolhiam como pontes para o êxito social. Mas, embora enciumados e adúlteros, os personagens bem situados guardam os pés na terra. Ao contrário do *nouveau riche*, Rubião, que não aprendera a digna compostura, e assim se descabela e se declara sem reservas, os bem educados mantêm a compostura, não fogem de casa nem abandonam a contensão polida. O que vale dizer, se o ciúme e o adultério são estimulados pelo próprio uso

representacional, exibitório do corpo, a representação ainda tem uma força maior que a atração do interdito. Este poder onívoro da representação ostentatória tanto indicia a força do vazio, quanto nos encaminha para a tematização da esterilidade. Passagem importante para que se note a base para a qualidade machadiana. Malgrado o peso que a reflexão moral guarda em sua obra, ela não transforma o autor em um moralista. A moralidade será decisiva para o alcance, tanto positivo, quanto negativo, da alegoria em Machado, contudo não o coíbe para a tematização que lhe será decisiva, a da esterilidade. Nas *Memórias*, a esterilidade aponta pelo papel desempenhado pela morte.

A morte já assinala seu lugar na abertura do livro: "... Não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor [...]" (cap. I, p. 511). A morte causa o nascimento do escritor. Tristram Shandy se demorara centenas de páginas até chegar a seu nascimento. Econômica, a morte em Machado não precisa senão de uma dezena de linhas para mostrar o que gerara. Em inversão do *topos* clássico sobre as relações entre a obra e a morte, aquela não é o que dura além da morte, mas o que dela nasce. Através do recurso que nos traz o defunto narrador, insinua-se uma motivação que este ensaio espera demonstrar.

Entre a morte inaugural do narrador e a final do autor de *Humanitas*, desfilam nas *Memórias* as de parentes e conhecidos. Ainda no navio que levava Brás Cubas para longe de Marcela" morre a mulher do capitão (cap. XIX). O retorno de Brás coincide com a morte da mãe (cap. XXIII). A seguir, uma sem importância, a do sobrinho (cap. XXV). À do pai (cap. XLV) sucede a do avarento (cap. LXXXIX), a do filho de Virgília (cap. XCV), a da noiva de Brás Cubas (cap. CXXV), a de Lobo Neves (cap. CL), a de Marcela (cap. CLVIII). Contra o estilo lacrimajante de nossos românticos, Machado as descreve com *secura*, se não mesmo com a ironia que empregara quanto ao capitão, aproveitador do enterro marítimo para a divulgação de sua má poesia. Mesmo da morte da mãe o narrador logo se afasta, entre as caçadas na Tijuca e a conquista da pobre coxa. Mas que revela essa contenção ante a morte? Se pensarmos nos elementos mais freqüentes nas *Memórias*, a representação social e a morte, constataremos seu oposto tratamento. Se aquela é minudentemente trabalhada – a começar pelo próprio nome de família do narrador, que, em sua genealogia, preterira o tanoeiro pelo licenciado (cap. III) – essa é seca e descarnada. Mas o leitor se enganará se interpretar as *Memórias* por esse registro. A morte não se opõe ao gosto da nomeada. Sua seca insistência não é

como uma reprimenda aos comensais da vaidade. Assim interpretada, as *Memórias* seria de um ridículo primário. A morte marca sim a *pontuação* do livro, cujos intervalos são preenchidos pela representação social. A melodia composta pode soar burlesca. Mas só identificaremos sua burla se compreendermos que a melodia do livro se afirma sobre os destroços da música subjugada ora pela morte, ora pelo salão. A melodia que se escuta nos salões é a caricatura da música que se exilou.

Por ora, não podemos saber o que a música seria para Machado. As *Memórias* se encerram antes que a reflexão ficcional do autor a retome. A música então permanece um signo incompleto, fraturado. Em seu lugar, a morte pontua a narrativa e a representação social cobre seus intervalos. Quando chamamos a morte de elemento da pontuação das *Memórias* queremos dizer *ser ela que indica a maneira pela qual o livro deve ser lido*. Esse seu entendimento se prolonga no do papel aqui cumprido pela representação social e impugna a afirmação que visse o destaque de morte e representação social como meramente decorrentes de uma necessidade de verossimilhança: não caberia a um defunto autor senão narrar, se bem que disfarçado e zombeteiro, seu desencanto do mundo perdido. A hipótese subestima a inteligência do texto machadiano. Uma das vantagens em considerar em bloco os romances machadianos consiste em, obrigando o analista a esperar a continuação de determinado fio, interrompido no interior de um romance, recusar semelhante hipótese. A esterilidade não é a chave mestra das *Memórias* porque seja defunto seu autor. As palavras com que ele se define valerão para os outros narradores: "Morriam uns, nasciam outros: eu continuava às moscas" (cap. CXVI, p. 612). Dizer-se assim estéril é dizer estéril a sociedade onde a sua conduta era a legitimada. Conduta de um ocioso, que tenta ora os salões, ora o emplasto como formas de acesso à dignidade. O que se assinala não é pois a futilidade de uma vida, mas o seu desperdício, socialmente motivado. A morte então que pontua a narrativa não é um acontecimento físico, de duração curta e precisa; é sim uma marca que instala seu sentido no preenchimento de cada intervalo. Ou seja, não há morte apenas quando se fala de mais um desaparecido, pois estes se integram aos atos de representação dos vivos. O que então parecia em Machado como um vago ar filosofante, espécie de repulsa ao balé da sociedade, começa a se mostrar como uma reflexão ficcional sobre sua própria sociedade. De qualquer modo, a interpretação não se pode querer definitiva, pois ainda nos falta conhecer as dimensões inteiras do desenho a que se aplica. A procura deste desenho nos leva para fora das *Memórias*.

4. A alegoria no romance machadiano

Na esterilidade dos personagens machadianos, lemos a ruína dos heróis. Arruinados como a música que grita na navalha do amolador, no arco fanho do barbeiro, na submissão aos pés do valsista. Esterilidade e ruína, destaques esperáveis, dir-se-ia na pena de um moralista. Mas a definição capta mal a *ponta* do romance machadiano, i. e., a poética em que ela se move. Para iniciar sua iluminação, analisemos uma pequena passagem.

Quando Rubião já perdera fortuna e juízo, D. Fernanda e Sofia visitam seu casarão. Sofia, já de posse do requinte da boa sociedade, respirava com asco. Mas "D. Fernanda não se resolveu a sair. Sem que nenhuma recordação pessoal lhe viesse daquela miserável estância, sentia-se presa de uma comoção particular e profunda, não a que dá a ruína das coisas. Aquele espetáculo não lhe trazia um tema de reflexões gerais, não lhe ensinava a fragilidade dos tempos, nem a tristeza do mundo, dizia-lhe tão somente a moléstia de um homem [...]" (cap. CLXXXVIII, p. 799). O trecho é escolhido pela enumeração dos motivos que não justificavam a demora na permanência de D. Fernanda: nem a comoção pela ruína das coisas, nem o desleixo servindo de repasto para meditações sobre os tempos, o mundo e o homem. Várias ilações são a partir daí pertinentes: a) se as ruínas têm um lugar de destaque na reflexão ficcional machadiana, não realçam por força do gosto pelo mórbido; b) se há um traço moralista na poética machadiana, essa não é uma chave de abóboda. Se o fosse, a motivação de sua narrativa seria toda contrária à conduta de D. Fernanda – demorar-se-ia nos recintos para deles extrair reflexões generalizadas; c) há em Machado uma atenção especial pela *ruína interna*, uma atração pela reflexão geral enquanto motivada por uma situação particular e específica, atração e atenção que resultam de sua oposição ao realismo, "em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário" (ASSIS, 1878, III, p. 904), em que, como nota sobre *O Primo Basílio*, se dá "a substituição do principal pelo acessório" (ASSIS, 1878, III, p. 910). O artigo citado mostra que pesam para a recusa machadiana do realismo motivos éticos e estéticos. Motivos éticos: o realismo cultiva o que é impróprio ao "decoro literário". É importante atentar-se para a sua presença no ideário crítico do autor para que não julguemos a *pruderie* machadiana uma mera concessão ao puritanismo da época. Generalizar a importância da ética, convertendo-a em moralismo, contudo, é um

desserviço porque não teremos atinado com a sua poética; d) já sabemos que esta se move em direção contrária ao realismo, assim como sua simples leitura já nos terá permitido diferenciado de um moralizador que extrai de um defeito ou de uma qualidade apocalípses ou panegíricos. Estas precisões, contudo, se esgotam no que negam. Para que nos aproximemos da poética machadiana, reiteremos os seguintes traços: a esterilidade dos "heróis" – não o seu mero fracasso – a ruína interna que envolve seus feitos, projetos ou sentimentos não aparecem mediante o exame de pormenores, de que derivaria um juízo unívoco sobre eles (tendência que, para Machado, caracterizaria o realismo à Zola). A esterilidade é coisa íntima, e assim também as ruínas. I. e., apreensíveis por ângulos, formas e interpretações diversas. O romance não aponta para um sentido único, conforme pretenderia o romance de tese. Esterilidade e ruína, ademais, supõem a formulação de um mundo não harmônico, onde *a thing of beauty* jamais seria *a joy for ever*.

Quem conheça a teoria de Walter Benjamin sobre a alegoria já terá entendido onde queremos chegar: a poética machadiana assenta no primado do alegórico que realiza. Esboçemos a tese do ensaísta alemão. Para Benjamin, a alegoria desenvolveu-se no barroco a partir do esforço de decifrações dos hieróglifos pelos humanistas. Esta atenção à escrita hieroglífica se fazia em detrimento da alfabética, pois, sendo esta baseada no conhecimento de signos convencionais, com o correr do tempo cairia no esquecimento, enquanto a hieroglífica teria a vantagem de conter uma "motivação" natural. Daí Alberti ressaltar o sistema dos egípcios, que, "por exemplo, caracterizam Deus por um olho, a natureza, pelo abutre, o tempo por um círculo, a paz pelo boi" (BENJAMIN, 1928, p. 346). Este esforço decifrativo era insuflado por uma preocupação místico-religiosa, que advertimos noutro humanista: "Marsilio Ficino, em seu comentário sobre as *Enéadas* de Plotino, observa a respeito dos hieróglifos que, por eles, os sacerdotes egípcios tinham desejado criar algo de correspondente ao pensamento divino, pois que a divindade possuía o saber de todas as coisas não como uma representação cambiante, mas sim, podia-se dizer, como a forma simples e permanente das próprias coisas" (BENJAMIN, 1928, p. 346). Deste modo, então, a alegoria barroca se diferenciava da medieval porque esta é didático-cristã, enquanto a barroca "retoma à Antigüidade em um sentido místico e histórico natural" (BENJAMIN, 1928, p. 347). Procurava-se, por assim dizer, a significação aquém da cultura, ainda no reino da natureza. Deste modo não só o hieróglifo é privilegiado, mas também a heráldica. Ocultismo heráldico e teologização

da natureza se interpenetram no culto barroco da alegoria. Do ponto de vista da expressão, as conseqüências eram captadas em uma carta de Gorres, que Benjamin transcreve: "Não sei o que fazer com a concepção do símbolo como ser, da alegoria como significado. Podemos-nos contentar com o esclarecimento que toma o primeiro como um signo fechado em si, conciso, em si constante das idéias, enquanto a segunda se reconhece como uma imagem (*Abbild*) das mesmas, que progride na sucessão, descoberta em fluxo com o próprio tempo, dramaticamente móvel, corrente" (*apud* BENJAMIN, 1928, p. 342). A importância da passagem citada para a caracterização da alegoria por Benjamin é incisivamente captada pelo comentário de Merquior: "A alusividade da alegoria é *pluralista* e não monista. [...] *Sua maneira de reportar-se ao todo consiste em aludir sem cessar ao outro*" (MERQUIOR, 1969, p. 106). Esse pluralismo de significações implica, de seu lado, que "o mundo profano, ao sujeitar-se à consideração alegórica, é tanto exaltado quanto desvalorizado" (BENJAMIN, 1928, p. 351). O particular, acrescentava o autor, não é, pois, determinante, mas toda determinação passa pelo particular. Por esse tratamento dual e ambíguo do mundo profano, a alegoria opunha-se, ademais, ao monismo do símbolo, que se propunha conter a totalidade orgânica do mundo. Apoiando-se nas palavras de Creuzer, Benjamin enfatiza a diferença entre a representação simbólica, privilegiada pelo classicismo, e a representação alegórica: "Esta significa tão só um conceito geral ou uma idéia que é distinta daquela; aquela é a própria idéia que se encarnou e se fez sensível. Ali se realiza uma substituição (*Stellvertretung*) [...] Aqui este próprio conceito desceu a 'este mundo corpóreo e podemos vê-lo imediatamente nas imagens" (BENJAMIN, 1928, p. 341). O comentário de Merquior acentua a fissura do signo, ressaltada pela expressão alegórica: ela "é precisamente a representação em que há *distância* entre significante e significado, entre o que está dito e o que se quis dizer" (MERQUIOR, 1969, p. 106).

Fora, pois, de uma apreciação esteticista, compreendemos que a harmonia clássica supunha tomar-se o signo como uma entidade fechada, onde o significante remetia a um preciso significado e como esse tratamento criava para a obra de arte a suposição de não ser contaminada pelo tempo, microcosmo sensível da aspirada eternidade. Compreendemos também as conseqüências contrárias da estética do fragmentário, exaltada pela alegoria: "Na face da natureza está escrito "história", nos caracteres do perecível. A fisionomia alegórica da história-natureza, trazida pelo drama à cena, é realmente presente como ruínas" (BENJAMIN, 1928, p. 353). Algo, dirá ainda o autor

alemão, completamente oposto "ao conceito de natureza transfigurada que o primeiro renascimento empunhou" (BENJAMIN, 1928, p. 355).

O esforço de compreensão da originalidade da tese de Benjamin se perderia se cogitássemos de transpô-la diretamente para Machado. A alegoria barroca estava ligada, como vimos, a uma sedimentação místico-religiosa, absolutamente estranha à mentalidade de Machado. Isso para não falar em seu horror à grandiloquência que o tornava avesso aos modelos barrocos. Além do mais, "o escritor barroco sentia-se sempre ligado ao ideal de uma constituição absolutista" (BENJAMIN, 1928, p. 236), enquanto o problema de Machado consistia em alcançar um tipo de expressão que lhe permitisse ser crítico, mas, ao mesmo tempo, possuidor de todas as marcas do bom comportamento. Fora isso, como também já dissemos, as ruínas nele se apresentam menos como sinais visíveis do que como significação interna, mental. Tais diferenças, embora importantes para que não se recaia numa concepção atemporal do alegórico, não prejudicam, contudo, o decisivo: exaltando e simultaneamente desvalorizando o particular, o tratamento alegórico facilita a entrada em cena do leitor, que, com seus valores e expectativas socialmente condicionadas, empresta ao texto uma pluralidade de significações, *com base na própria estratégia de composição do texto*. Entendemos melhor agora por que D. Fernanda permanecia na casa de Rubião, não tendo o vício das reflexões gerais sobre o tudo e o nada. Entendemos melhor por que suas palavras deveriam servir de advertência para o analista de Machado: interpretá-lo por sua visão filosofante, por sua consideração a princípios éticos, por seu ceticismo, por sua ausência de paisagem é simplesmente não perceber que seu lastro alegórico não pode ser tomado como expressão de quadros abstratos e atemporais, em que a presença de lugares e de valores historicamente situados seria efeito da mera contingência. Ao contrário, é sua poética que exige sua temporalização. Sem essa, desentendemos a presença da alegoria e concedemos a Machado o epíteto insofrito de "o nosso primeiro clássico". Temporalizá-lo significa, pois, mostrar como as características de sua ficção resultam do esforço reflexivo sobre a sociedade que conheceu. Apreender essa temporalidade significa, por outro lado, que já temos certa distância quanto a seu tempo, mas que essa distância ainda não se converteu em pura diferença. Quando há absoluta coincidência temporal entre o autor e o analista, a apreciação desse tende basicamente a importar como testemunho da recepção de certa obra, i. e., do tipo de expectativa, de resistência e de valores que, positiva ou negativamente, a obra ajudava a verbalmente se atualizar. Quando a *episteme*

do analista é absolutamente outra, o seu esforço se confunde com o do antropólogo, que procura entender com suas categorias um objeto social governado por outras. Quando, por fim, uma nota de diferença se intercala na semelhança que continua a haver entre os tempos do escritor e do analista, temos a possibilidade de entender o que já não somos e uma parcela do que continuamos a ser. Essas situações, sumariamente formuladas, por certo se aplicam quer a obra tenha um tratamento alegórico, quer simbólico, quer outro qualquer. Apenas sucede que a primeira, por sua própria estratégia de composição, favorece esse entendimento não essencialista, coincidente com a própria passagem do tempo histórico. O que vale dizer, à medida que a consciência da historicidade da interpretação dos objetos literários constitui uma das bases da maioria das teorias contemporâneas da literatura, os escritores "alegóricos" se tornam favorecidos. O interesse que hoje Machado desperta não é pois uma prova da perenidade da arte, mas de que sua poética, por motivos distintos dos que levavam os *anatolianos* a exaltá-la, tornou-se para nós privilegiada. Isso não significa dizer que, ao tomá-lo como alegórico, a análise só lhe mostre méritos. Ao contrário, seus defeitos podem ser vistos a partir da mesma base na alegoria.

5. Rubião, herdeiro e louco

Nas *Memórias póstumas*, Quincas Borba tivera uma presença meteórica. No livro que tem seu nome, a presença ainda é mais rápida. Sua ação, contudo, é incisiva. No primeiro, comunicava sua teoria e afirmava por seu destino a existência da loucura. Sua importância se dava por contigüidade: Brás Cubas o conhecera garoto, o reencontrara mendigo, depois enobrecido, freqüentador de sua casa e enunciador do Humanitismo. No segundo livro, é o agente dos transtornos de Rubião. Da lucidez de um louco, Humanitas se converte na herança do louco. Quincas Borba afasta-se pois de seu romance, para que trate de seu legado, exposto em dois patamares: o patamar da riqueza a ostentar, o patamar da demência que fermenta. O primeiro nos leva a ver o caipira mestre-escola às voltas com a representação social, em cujo código procura penetrar. No segundo patamar, Rubião reempobrecido, dominado pelo grão de sandice. Tratar de Rubião, pois, é pensar no legado do autor do Humanitismo.

Quincas Borba é um romance mais complexo que as *Memórias póstumas*, desde logo porque nas *Memórias* o defunto narrador conta a sua *performance* dentro de uma linguagem que dominava, enquanto no romance de 1891 trata-se de mostrar os infortúnios do *parvenu* de Barbacena, por esbarrar nesta linguagem *culta*, cujos torneios desconhecia e, ao mesmo tempo, a exitosa aprendizagem dela por Sofia e Palha, os burgueses em ascensão. O fracasso de Rubião tem por consequência sua demência, o êxito do casal, seu esplendor na sociedade. Como derivado da maior complexidade aludida, o eixo tematizado pelo romance adquire proporção mais ampla: a loucura deixa de ser um elemento subalterno para se incorporar ao eixo principal. Além do mais, o amor deixa de ser parte do enredo para tornar-se membro do eixo tematizado. Os destinos de Rubião, Sofia e Palha viajam com o mesmo trem que os encontrara na vinda ao Rio. Rubião acabara de saber das disposições testamentárias do amigo e se dirige para a corte. Se ele é o pobre de repente enriquecido, o solícito casal faz do comércio do marido e da indústria da mulher os meios para subir. Mas a diferença que de fato os separa concerne ao código de comunicação da sociedade. Rubião lhe é absolutamente alheio; Palha e Sofia já o dominam e o põem em funcionamento ali mesmo, perante e às expensas do mestre-escola: Sofia afrouxa "a rédea aos olhos", Palha *contabiliza* as informações sobre a riqueza do caipira. Ao chegarem à estação, são amigos. Rubião encontrara seus iniciadores. Eles o ajudarão na escolha da casa, dos móveis, dos criados; o iniciarão na sociedade dos jantares e na boa companhia. Para Rubião, seria como o convívio dos deuses, muito embora saiba o leitor que a situação financeira de Palha não lhe permitia travar contato senão com anjos de baixo. Palha toma empréstimos com o amigo, que sente menos a dilapidação que o efeito dos olhos, dos requieiros e dos decotes de Sofia. O domínio que tem o casal do código da representação faz que desempenhem seus papéis sem a necessidade de esclarecimentos constantes. Ambos se julgam honestos e, dentro desta crença, nada impede que Palha use a mulher como meio para sua ambição – "decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares" (ASSIS, 1891, I, cap. XXXV, p. 667) –, assim como que Sofia entenda por que o marido ainda não pode descartar-se de Rubião. O problema só chega a se pôr porque o renitente interiorano teima em desconhecer o real significado da sedução exercida pela mulher. A falta de seu acesso ao código da linguagem "culta" mostra-se especificamente por seu uso da palavra. Pois a linguagem de Rubião é o que hoje chamaríamos a linguagem do *kitsch*. Vejamo-lo no famoso capítulo de sua desastrosa declaração: "Rubião lembrou-se de uma comparação

velha, mui velha, apanhada em não sei que décima de 1850, ou qualquer outra página em prosa de todos os tempos. Chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu. Tudo isso baixinho e trêmulo" (cap. XXXVII, p. 669). Sofia, na verdade, lhe inspirava o recurso ao *kitsch* desde que a paixão o dominara: "Rubião admirou-lhe ainda uma vez a figura, o busto bem talhado, estreito embaixo, largo em cima, emergindo das cadeiras amplas, *como uma grande braçada de folhas sai de dentro de um vaso*" (cap. XXXVII, p. 668-669, grifo meu). Para Rubião, o amor é um sentimento elevado, que exige a linguagem do sublime. Como não a domina, a contrafaz. O espanto que se apossa de Sofia não é tanto da declaração, mas de seu modo. Quando ela se formula com as pausas e os intervalos acordados, Sofia nada reclama, a não ser a inconstância de quem a pronunciara (cap. CV).

A diferença das reações da mulher está nos capítulos que apresentam o casal, após as declarações, a incorreta de Rubião, a gramatical de Carlos Maria. A primeira provoca os sinais onde se lê "esposa indignada": Sofia informa ao Palha os excessos que ouvira do "acanhado e respeitoso" amigo. O inesperado da comunicação, deixando Palha momentaneamente desarmado, provoca o seu lapso: "Levantou-se, *meteu as mãos nas algibeiras das calças [...]*" (cap. L, p. 682). A segunda, não só é calada, mas leva Sofia a jogar ao chão o "mandarim de porcelana" (cap. CV, p. 730) que o Palha lhe dera. A honestidade de Sofia tanto faz parte do código exigido da representação social, quanto a probidade do marido. A pretensão de Rubião é considerada grosseira por sua incisividade de dramalhão. Pois, antes mesmo de tornar-se uma mulher de posses, enquanto ainda Palha braceja no comércio e na especulação, Sofia é a mestra da representação social. Nessa condição, ela reconhece em Carlos Maria o fascínio da fala. Engana-se apenas em tomar o fracasso da aventura como prova da leviandade do conquistador. Em Carlos Maria, a mestra encontrara um mestre maior, que, entre orgulhoso e decepcionado, constatava a facilidade da conquista: "A princesa do baile entregava-se-lhe. Definia assim a superioridade de Sofia, posto lhe conhecesse um defeito capital, – a educação. *Achava que as maneiras polidas da moça vinham da imitação adulta, após o casamento, ou pouco antes, que ainda assim não subiam muito do meio em que vivia*" (cap. LXXIV, p. 706, grifo meu).

As diferenças entre Rubião, Sofia e Carlos Maria, quanto ao código da sedução amorosa, dizem de suas diferenças quanto à sociedade estamental: ao primeiro a riqueza chegara

de improviso, sem que tivesse tempo e preparo para saber o bom uso dos gestos e das palavras. Mesmo para si Rubião segreda frases de caráter *kitsch*: "Meu Deus! como é bonita! Sinto-me capaz de fazer um escândalo!" (cap. XXXVI, p. 667). A Sofia, as boas maneiras eram recentes, sinal de posses há pouco conquistadas. Ao mestre supremo, sua prática era de berço, indiciando velhas adegas e costumados confortos. Ao excluído, não restava pois senão imitar a linguagem antigamente "cult", a linguagem do dramalhão romântico, agora tomada como escandalosamente de mau gosto. O *kitsch* tem, portanto, em Machado, um uso funcional: é a linguagem que não responde ao postulado da insinuação na gramática amorosa. Ele assim pode ser visto como uma variante da crítica machadiana à retórica. A grandiloquência desta é funcional, pois seu tom empolado é seu traço canônico. Em suma, através de Rubião, de Sofia e de Carlos Maria, principalmente, a representação social mostra que permanece no eixo da tematização do *Quincas Barba*. O fato de concentrar-se nestes três personagens, independente de sua importância, não significa que deixe de estar noutros. Naqueles, apenas ela atinge seu perfil de excelência. Quanto aos demais, basta-nos verificar, considerando Camacho, que a complexidade das regras exigidas pela representação tem como contraparte o acanhamento das idéias: "Já na academia, escrevera um jornal político, sem partido definido, mas com muitas idéias colhidas aqui e ali, e expostas em estilo meio magro e meio inchado. Pessoa que recolheu esses primeiros frutos de Camacho fez um índice dos seus princípios e aspirações: – *ordem pela liberdade, liberdade pela ordem; a autoridade não pode abusar da lei, sem esbofetear-se a si própria [...]*", etc., etc. (cap. LVII, p. 688). É certo que Camacho é um político subalterno, de êxito apenas mediano. Mas em lugar algum se diz que ele ou outro qualquer deixara de subir pela tacanhice das idéias. A complexidade das regras da representação não visava ao desenvolvimento das idéias; apenas manifestava os graus da hierarquia estamental. Estes sim são poderosos e severos. Vimo-lo na reflexão de Carlos Maria sobre Sofia, vemo-lo nas reações de Palha face ao banqueiro e deste, ante o ministro de Estado. Perante o ministro, o banqueiro tanto se serviliza que, ao sair, sente-se "humilhado, vexado de si mesmo. Não era o negócio que o afligia, mas os cumprimentos que fez, as desculpas que pediu, as atitudes subalternas, um rosário de atos sem proveito" (cap. XCVI, p. 721). Procurado pelo Palha, vingam-se o banqueiro, que "copiou do ministro o gesto lento. Saindo, não foram dele as cortesias, mas do dono da casa" (cap. XCVI, p. 721).

Tratamos até agora do primeiro aspecto do legado de Quincas Borba. Passemos ao segundo. Enquanto fora pequeno e interiorano, Rubião alimentava pequenas ambições e nutria pequenos temores. Cobiçava ser lembrado pelo testamentário e receava nada haver para si. Surpreso com a herança completa, seu receio cresce em idêntica proporção; esbaforido, corre em busca do cão de que se desfizera, teme que tudo se anule se não o recuperar. Tendo-o de volta, apazigua-se e abandona Barbacena. Mas sair de um lugar não é perdê-lo. Supersticioso e crédulo, inseguro no novo meio, enleado pelo feitiço de Sofia, pensa encontrar no olhar do animal o do defunto legatário (cap. XLIX). A superstição ganha maior força em função de sua insegurança. O temor da metempsicose é a sua primeira prova. Mas como os bens continuam firmes e Palha ainda necessita do capital que lhe empresta, Rubião continua a gozar de seus convites. Como, por outro lado, não ultrapassa o limiar do código que o hostiliza, sua paixão por Sofia se mantém em um impasse: adora-a, não pode avançar, nem consegue recuar. Com armas assim inadequadas, sua psique trabalha e transforma a crença na metempsicose em mania de grandeza. Sofia é a mola que o impulsiona. Desde o capítulo LXIX, começara a ser roído pelo ciúme. Ao contrário da outra provinciana, Maria Benedita, Rubião não conseguira entrar na linguagem dos salões. Na verdade, nem percebera não bastar o português que falava para o que ali se exigia. Preso à língua, o mestre-escola desconhece sua diferença quanto às linguagens. A mania que o sacode, a partir do capítulo LXXXI, joga-o no espaço e o faz inverter a situação: de acuado se faz dominador, o casamento que se lhe nega torna-se a cerimônia que prepara: "Naquele dia e nos outros, compôs de cabeça as pompas matrimoniais, os coches, – se ainda os houvesse antigos e ricos, quais ele via gravados nos livros de usos passados. Oh! grandes e soberbos coches! Como ele gostava [...]" (cap. LXXXI, p. 710). A fantasmagoria compensa o infortúnio da paixão e, ao mesmo tempo, elimina a perseguição que sentia do defunto; imaginando-se marquês, Marquês de Barbacena, incorpora Quincas Borba, não mais ao cão, mas ao título que em comum os enobrece. Incapaz de uma linguagem onde articulasse sua paixão, Rubião inventa seu idioleto da loucura. Mansa e a princípio pouco notada, ela já apresenta sua raiz: transformar-se de escravo de Sofia e do Quincas no senhor deles, cuidando do casamento de um, tomando ao outro por padrinho (cap. LXXXII). A loucura pois não é apenas o segundo patamar da herança de Quincas Borba. A riqueza inopinada joga Rubião numa sociedade em cuja linguagem sossobra, sossobrando-lhe a razão. A loucura é o precipitado advindo de sua exclusão. Não seria pois preciso que Machado falasse em ruínas para que as identificássemos. A terra desolada não se encontra nos

pormenores de uma paisagem, è *cosa mentale*. A exclusão é mental e tanto mais penetrante quanto surda; e tanto mais irônica porque o excluído desconhece seu estado, recorre à loucura para fingir-se senhor do que deseja e não possui. A princípio, é apenas senhor da mulher que o desdenha. Mas logo sua mania de grandeza preenche o segundo território de que fora excluído, o criado pela ambição política: "Folgava de ver-se confidente político; e, para dizer tudo, a idéia de entrar em luta para colher alguma coisa depois, um lugar na Câmara, por exemplo, espanejou as asas de ouro no cérebro do nosso amigo" (cap. LVIII, p. 690).

Camargo é seu segundo tentador. Menos fino que Palha e Sofia, seu propósito de apoderar-se do capital ocioso do caipira ingênuo é cedo percebido pelo leitor. Mas, independente de seus talentos, os tentadores de Rubião pertencem ao campo dos interesses legitimados. O progresso financeiro de Palha, aliado às boas relações conquistadas pela mulher, fazem-no pensar na baronia (cap. CXXIX). Camacho só fica atrás porque suas folhas políticas trazem menos dividendos. Mas a arma política não deixa de ser o outro meio de legitimação do êxito. É o segundo campo a ser compensado pela loucura. A narrativa no-lo mostra, aproximando o encontro com Camacho, a impressão causada em Rubião pela baronesa em procura do advogado e a estranheza que Sofia nota nos olhos do mestre-escola (cap. LXI, LXII, LXIII).

Aos poucos, a mania de Rubião se desata. Recebendo seus comensais, tem o impulso de dar-lhes a mão a beijar (cap. XCI). Capítulo adiante reserva-nos a preciosidade de observar a transformação do estilo *kitsch* em megalomania, em confirmação factual do laço estreito entre sua exclusão e passagem para a loucura: "Quando cansou, olhou para o céu; lá estava o Cruzeiro... Oh! se ela houvesse consentido em fitar o Cruzeiro! [...] Quando a alma se fartou de amores nunca desabrochados, acudiu à mente do nosso amigo que o Cruzeiro não era só uma constelação, era também uma ordem honorífica" (cap. XCVII, p. 722). Basta seguir na ordem dos capítulos e já o encontramos a discursar como deputado (cap. C). A loucura chega por fim ao sonho onde Rubião é o imperador Luís Napoleão, cuja carruagem leva Sofia e o cachorro (cap. CIX). É quando a razão desmorona que Rubião pisa firme na casa dos Palha: "Ou mudança, ou descostume, (Sofia) achou-lhe outro ar, passo firme, cabeça levantada, o avesso, em suma, do antigo gesto encolhido e diminuto" (cap. CXV, p. 738). Completara-se a conversão do escravo em senhor. Que a megalomania agora se declare às escâncaras e os convivas se

espantem e o barbeiro receba a ordem de imitar no rosto do louco o busto de Napoleão III, que, em sua "viagem", Rubião voe mais alto que os poetas condoreiros, identificando-se com o imperador dos franceses ao passo que a boa sociedade apenas seguia as modas de Paris, são detalhes que tão só ligam a vitória do "louco" ao contraste de sua ruína material. A morte em Barbacena encerra seu descenso. De retorno à cidade de origem, Rubião repete o *Leit-Motiv* de seu "inventor": "Ao vencedor, as batatas!" (cap. CXCIV, p. 802). E assim nos repõe perante Humanitas e sua virtude alegórica.

A análise acima mostra a íntima conexão entre o que chamáramos os dois patamares do legado de Quincas Borba. A expressão foi a seguir abandonada porque o encaminhamento analítico se encarregou de corrigir o plano de seu executor: a exclusão do personagem quanto ao código da representação social não era um lado da herança, de que o outro viria a ser a loucura. Ao contrário deste desenho estático, temos um dinâmico: *a loucura é gerada pela exclusão*. A aludida correção engendra por sua vez o reforço do caráter alegórico do romance: Rubião não recebe apenas uma herança material, mas o influxo da idéia formulada por Quincas Borba. Credo que ele continua a acompanhá-lo, através da reencarnação no cachorro, Rubião torna-se objeto de perseguição da doutrina do Humanitismo. Seu destino particular espelha-se no quadro da teoria. Quando, pois, regressa a Barbacena e recorda a frase capital de Quincas, Rubião não repete uma formulação satírica do evolucionismo, mas a formulação cruel sobre o homem. A análise não poderia traçar esta curva se se tratasse de um objeto realista, onde ou seria explorada a credulidade do personagem, tornando-o exposto à superstição, ou o caráter propriamente material da herança. Ou seja, pelo caráter alegórico do romance, o Humanitismo se incorpora ao eixo propriamente tematizado. E o que diz essa alegoria? Humanitas manifesta-se por dois pólos: o mais evidente aparece nas palavras explícitas de Quincas Borba: Humanitas é a crueldade do cocheiro que, mesmo ao atropelar uma inocente passante, cumpre com a vontade da Natureza. O menos manifesto e não expresso por Quincas Borba chama-se *eros*. Tão cruel quanto a crueldade, *eros* entretanto sabe ser disfarçado. Sua doçura assim melhor realiza a perfídia da Natureza. Perfidia, disfarce são, portanto, os termos que atravessam o arco constituído pelos dois pólos – *eros* e crueldade propriamente dita –, remetendo-nos então ao já conhecido papel das representações sociais.

Não é ocasional que o exame do Humanitismo como base da alegoria machadiana nos tenha levado ao termo, representação social, pelo qual o autor imediatamente atrai para a sua narrativa a sociedade a que pertence. A não casualidade da remissão confirma o caráter não abstrato, mas temporalmente centrado, de sua alegoria. Reconhecê-lo contudo não nos impede de ver dois rendimentos diversos do alegórico. Há o positivo, que esperamos tenha sido demonstrado. Mas há o negativo, trazido pelos "apólogos", presentes desde as *Memórias póstumas*. Do *Quincas Borba* baste-nos recordar o interesse de Rubião pelo cachorro, com sua moralidade declarada: atrás de cada indivíduo há um pragmatismo cínico e disfarçado (cap. XV-XVII). A mesma lição se repete a propósito de Carlos Maria e Freitas, comensais da mesa farta de Rubião (cap. XXIX). A mesma ainda no apólogo de Deolindo (cap. LX e CLXXXIII). O levantamento não é exaustivo e apenas tenta assinalar onde a alegoria perde a pregnância e se converte em moralismo abstrato. Detectar, contudo, o lado fácil e convencional do alegórico pode prestar serviço mais relevante: por sua generalização, por sua capacidade de acusar o cinismo possuído por qualquer pessoa, o apólogo moralista neutralizava o veneno machadiano, dificultava a sua identificação e, deste modo, facilitava sua aceitação pela boa sociedade. Não supomos que Machado o fizesse intencionalmente. De qualquer maneira, essa duplicidade se alojava na propriedade geral de seu estilo e que atrás chamamos sua técnica de morcego. Aplica-se aqui o que Antonio Cândido dele afirmava, noutra contexto: "Poder-se-ia dizer que ele lisonjeava o público mediano, inclusive os críticos, dando-lhes o sentimento de que eram inteligentes a preço módico" (CANDIDO, 1970, p. 19).

Para formularmos de maneira mais precisa os dois rendimentos do alegórico em Machado, podemos, com José Guilherme Merquior, reunir a reflexão de Benjamin sobre a alegoria com a de Auerbach sobre a idéia de *figura* e declarar que a alegoria prenante é a que assume a forma figural, sendo "a figura [...] a alegoria histórico-sensível, concreta, em oposição às alegorias abstratas" (MERQUIOR, 1969, p. 108)⁵.

Este exame seria dado por concluído se não pretendêssemos apresentar a constelação dos elementos que, sob configurações diversas, compõe e unifica os romances da maturidade machadiana. Se então cotejamos as análises das *Memórias* e de *Quincas Borba*, a tese de que repousam em um leito comum parece comprometida. Enquanto dissemos que a morte e a representação social eram os elementos salientes no primeiro, a

música e a loucura os secundários, em *Quincas Borba* a principalidade passa para a representação social e a loucura, cuja solda melhor mostra seu caráter alegórico. (O fato de não havermos analisado a alegoria nas *Memórias* não significa que esse tratamento só houvesse se iniciado depois. Supomos apenas que sua abordagem na variante principal, o *Quincas Borba*, permita ao interessado retroceder a análise ao romance precedente). Da morte, entretanto, nada dissemos, nem tampouco da música. Como então falar de constelação dos mesmos elementos? O leitor de boa vontade poderia nos socorrer alegando que, se a análise não cuidou da morte, ela, contudo, é bem evidente no livro. Não falando mais que das explícitas, há a morte de Quincas, da tia de Sofia, do Freitas, do noivo de Tonica, além das de Rubião e o cachorro. Para esse leitor, pois, se não cogitamos da morte seria porque se tornara secundária. Mas não é o que pensamos. Quando falamos em constelação de elementos não pretendemos sua localização mediante seu aparecimento explícito na cadeia sintagmática. Eles podem estar aí presentes e não serem relevantes ou, o que é mais provável, podem daí estar ausentes e, contudo, seu lugar permanecer marcado pela permanência de sua função. No caso da morte em *Quincas Borba*, sua função, i. e., indicar a esterilidade, se apresenta pela preocupação dos personagens em dominar um código ostentatório. Ou seja, a função da morte é preenchida sem que necessitemos explicitá-la. Quando a função de um elemento é preenchida por outros, o elemento se reduz à condição de membro do enredo, podendo a análise dele prescindir. Mas, de acordo com as mesmas premissas, o que dizer da música? Ela desempenha um papel ainda subalterno, subjugada aos salões. Dentro da regra acima formulada, para compreendermos o peso de sua desimportância, devemos recordar a função a que a vimos associada. Mostramos que a música era subjugada ora pela tematização da morte, ora pelo destaque da representação social (os pés do valsista); que sua função era indicar sua ausência de lugar, ou seja, o vazio a que conduzia a matéria do romance. Podemos, pois, dizer que ela continua o papel subordinado que cumpria nas *Memórias*. Esta conclusão só será arbitrária caso a música aqui apareça no desempenho de outra função. Por exemplo, se ela se associasse a D. Fernanda, o primeiro personagem machadiano da boa sociedade que discrepa do culto do ostentatório. De qualquer maneira, o que aqui afirmamos sobre a música é provisório e só os romances seguintes poderão confirmar ou refutar a hipótese sobre sua função.

A consideração metodológica que se impôs permite-nos ainda observar que o que temos chamado de constelação não se confunde com a observação do que seria *constante* do

texto-objeto. Repitamos a velha lição: o valor de um termo é um valor de relação. Um termo não adquire *sentido* por força de seu significado enquanto termo, mas sim pela relação (opositiva, contrastiva, transitiva, etc.) que estabelece.

Se nossa interpretação das *Memórias* e de *Quincas Borba* for plausível, há por certo uma constância observável: a crítica de uma sociedade privilegiadora de uma linguagem que apenas doura o vazio. Crítica, ademais que, estabelecendo-se alegoricamente, permite uma pluralidade de leituras; *em função da mudança da ótica histórica do leitor*. Ou seja, como a estratégia alegórica não pretende conter a totalidade do mundo, essa se reconstitui ante cada mudança histórica, pois a mudança afeta o quadro de semelhanças e diferenças que o leitor encontra no objeto, face às suas expectativas e prenoções quanto ao presente. Como se vê, a consequência imediata da constituição alegórica é ressaltar a primordialidade do leitor. E, quando enfatizamos a importância da modificação da conjuntura histórica como causadora da compreensão diversa do presente, acentuamos o papel decisivo da diacronia. Contudo não é apenas essa que entra em cena. Supô-lo seria fazer-se uma concepção demasiado ingênua e mecanicista das relações entre o caráter do presente e a consciência de seu habitante: cada presente provocaria uma concepção diversa dos indivíduos. Ao lado do fator 'mudança diacrônica', há-de se considerar a sincrônica: o objeto alegórico é constituído diversamente pelos leitores, em função de sua posição de classe e/ou de sua visão política da sociedade.

Não cabe teorizar aqui sobre o papel constitutivo do leitor na experiência ficcional. Baste-nos dizer que esse papel não é arbitrário, mesmo no texto que mais o favorece, o texto alegórico. Uma das funções de considerar-se a constelação matricial de um texto é impedir a arbitrariedade das leituras. Muito embora constelações diversas possam ser constituídas a propósito do mesmo objeto, muito embora a mesma constelação não tenha uma única interpretação, o fato é que postular-se um texto apresentar uma matriz significa implicitamente afirmar-se a existência no texto de um núcleo (um *esquema*, como diz W. Iser), que funciona como orientador das leituras. Essas poderão emprestar *significações* diversas, até mesmo contraditórias, àquela matriz, sem que isso interfira no postulado de sua existência. A matriz, em suma, não é uma *substância* contida no texto; é uma *construção*, passível de receber investimentos semânticos diversificados.

Cabe-nos por último observar que esta ênfase no leitor resulta não só da organização alegórica de Machado, mas da atenção especial que ela lhe presta. Já dissemos que Machado procurava contracenar com sua corrosividade; que escrevia de maneira a mostrar como legalizada a visão extremamente crítica que tinha de seu mundo. Vimos ainda como, através dos apólogos, neutralizava sua virulência e, pela generalidade abstrata com que criticava o gênero humano, alcançava um *significado legalizado* que, por sua plenitude, contudo prejudicava a incisividade do alegórico figural. Conquanto estas idéias devessem dar lugar a uma pesquisa empírica que mostrasse a possível diferença entre as interpretações já apresentadas da obra machadiana, sua ausência não impede de afirmarmos que a estratégia do alegórico e a presença das camadas figural e do apólogo parecem explicar a valorização quase absoluta do autor, independente das posições políticas e estéticas dos intérpretes. De qualquer modo, a atenção de Machado no leitor tem um rendimento que ultrapassa o que já notamos. Segundo o que foi dito, sua linguagem se dispõe em duas camadas: a primeira oferece o que chamamos de *significado legalizado*, ou seja, uma visão passível de ser aceita pelo *status quo*⁶ (elogia-se então, por exemplo, seu casticismo, sua informação, seu ceticismo, contudo, cordato); a segunda contém não só uma crítica demolidora, como uma reflexão sobre o papel do homem de idéias nesta sociedade, encaminhando ainda para uma teoria da ficção em uma sociedade como a observada. As duas camadas se apresentam na alegoria figural, ao passo que a segunda se ausenta na alegoria abstrata do apólogo. Falta, contudo, ainda acrescentar como o autor se comporta frente a essas camadas. Dentro da função tradicionalmente assegurada ao narrador, esse ajuda o leitor a orientar-se na complexidade da trama. Assim, por exemplo, ensina-lhe a rir da ingenuidade de Rubião, ao expressar suas dúvidas, após a desastrada declaração a Sofia, sobre se deveria afastar-se ou não da casa do Palha: "A estima do marido deu-lhe remorsos. Não só merecia a confiança dele, mas acrescia certa dívida pecuniária, e umas três letras que Rubião aceitou por ele" (cap. XLV, p. 675). Assim também pode-se interpretar a passagem, já citada, em que Palha, após ouvir que a mulher recebera uma declaração do Rubião, perplexo e atrapalhado, põe as mãos nos bolsos (cap. L). Assim também o leitor é orientado a não aceitar os protestos de honestidade de Sofia ao ver suceder-se, à sua indignação com o fato de o marido recusar-se a fechar a porta para Rubião, (cap. LI) sua cumplicidade ante o cortejo de Carlos Maria (cap. LII). O narrador se mostra tão hábil quanto Palha. Esse, para seduzir o temeroso amigo a ceder-lhe mais de seu dinheiro, argumenta que, caso receie, negociará com "John Roberts, sócio que foi da Casa

Wilkinson, fundada em 1844, cujo chefe voltou para a Inglaterra e era agora mesmo do Parlamento" (cap. LXIX, p. 701). O narrador, de sua parte, não confia que o leitor entendera a insinuação do personagem e o orienta, acrescentando aos argumentos de Rubião o seguinte: "E se o negócio rendesse? Se realmente lhe multiplicasse o que tinha? Acrescia que a posição era respeitável, e podia trazer-lhe vantagens na eleição, quando houvesse de propor-se ao Parlamento, como o velho chefe da Casa Wilkinson" (cap. LXIX, p. 701). Outras vezes, aparecem detalhes que apenas se assemelham a concessões do autor ao gosto realista pelos detalhes, quando, na verdade, são modos de guiar o leitor. Assim a desproporção entre os gastos de Rubião e as possibilidades financeiras, ainda moderadas, do marido: "Sofia estava: magnífica. Trajava de azul escuro, mui decotada [...]. Diadema de pérolas feitiças, tão bem acabadas, que iam de par com as duas pérolas naturais, que lhe ornavam as orelhas e que Rubião lhe dera um dia" (cap. LXIX, p. 701).

Se todas essas indicações são bastante conhecidas na história do gênero novelesco, Machado inova por complicá-las – a lição de Sterne estava incorporada. As pistas orientadoras podem então se converter em contrapistas. O autor se compraz mesmo em misturá-las. Perguntado por Sofia por que escasseavam suas visitas, roído embora de ciúmes, Rubião "respondeu que por nada, mas tão comovido, que uma das costureiras bateu no pé da outra" (cap. XCII, p. 720). E, logo depois, declarando seu endereço, a mesma costureira faz Rubião recordar o episódio do furtivo encontro dos amantes que o cocheiro acabara de lhe relatar. O leitor ficará quase tão perturbado quanto o enciumado Rubião e, muito embora o curso da narrativa deixe claro que os amantes referidos pelo cocheiro não poderiam ter sido Sofia e Carlos Maria, a técnica da contrapista desorientadora já estava bastante amadurecida no autor para que ali não se mostrasse.

6. *Dom Casmurro ou os enganos da advocacia*

Em suas horas vazias, um velho advogado viúvo procura atar as duas pontas de sua vida: seu antes e seu agora. Vemo-lo em sua casa de subúrbio, na companhia de um só criado, sem filhos ou amigos, entre livros e memórias. Pensara a princípio em obra mais sisuda, de jurisprudência, política ou filosofia, contudo a descartara, confessa, por ausência de força. Fixa-se, pois, no projeto do que será seu livro. Ao publicá-lo, em 1900, Machado

tinha 61 anos. Para a época, era um ancião; também viúvo e sem filhos, respeitado, é verdade, mas não menos solitário que seu personagem. Ao ouvirem a confissão do personagem: "talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?* [...]" (cap. II, p. 808-9)" seus intérpretes associavam a criatura e o criador, velhos à procura do que foram. Talvez mesmo por isso não notavam haver uma leve discrepância entre o que o narrador declarava buscar – que as sombras perpassassem ligeiras – e as palavras do poeta que convoca, onde as sombras são inquietas. Décadas se passam sem que o desacordo seja notado e indagado. Prova de que o discurso do personagem-narrador fora convincente, de que a “traição” por ele sofrida tocara seu leitor e contara com sua pesarosa simpatia. Assim, Capitu, seu amor de meninice, sua futura mulher, tornou-se para o leitor brasileiro o símbolo mais palpável da fêmea infiel. Américo Valério, embora se propusesse tratar das relações de Machado com a psicanálise, di-lo sem hesitar: "*Dom Casmurro*, que descreve o cidadão que perde a satisfação de viver pela traição da mulher com seu melhor amigo [...]" (VALÉRIO, 1930, p. 121-122). Mário Matos argumenta com o próprio "subconsciente do leitor", que adivinha o adultério de Capitu "desde a afeição brotada entre os dois adolescentes" (MATOS, 1939, p. 232). Incorporados à versão do personagem, seus intérpretes viam no ato da companheira, mais do que o adultério, "uma traição à infância, uma negação da poesia da vida" (BARRETO FILHO, 1947, p. 195).

Embora não tenhamos procurado quem pela primeira vez tenha posto sob suspeita a versão de Bentinho, noto a voz discrepante de Augusto Meyer. Com uma argúcia em surdina, o ensaísta gaúcho ultrapassa a lamúria moralizante dos machadianos e via em *Dom Casmurro* "o livro de Capitu", a obra em que a mulher deixa de ser anjo ou demônio, sempre contudo dominado e idealizado pelo "patrão", para tornar-se 'o conquistador' e não a 'conquistada'. O conquistado, quase que digo: 'a conquistada' é Bentinho, o polo feminino" (MEYER, 1958, p. 143). Controlada pelo narrador, "a subterraneidade profunda" da personagem "passa apenas por três momentos de erupção incontida: quando se revolta contra a teimosia de D. Glória, quando se despede do cadáver de Escobar e quando, enfim, diante da acusação viva que é o filho, confessa – *confessa?* – num relancear de olhos a sua culpa" (MEYER, 1958, p. 147, grifo meu).

Meyer não só abalava a versão do advogado Bento Santiago, como revelava o quanto Machado fora além dos padrões vitorianos, domesticadores da alteridade feminina. O transtorno causado na interpretação assente nos leva a pensar nas sombras inicialmente invocadas: o advogado-narrador está convencido da justeza de sua causa; para ele, evocar as sombras é facilitar seu brando trânsito. Machado, contudo, intervém e faz o verso de Goethe apontar para o abismo em que o convívio das sombras provocava o arrepio da interrogação aflita: "*Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...*" Já na abertura de *Dom Casmurro*, portanto, manifesta-se o estilo em palimpsesto: sua dimensão manifestada afirma a versão da ordem masculina, a versão jurídica do advogado, ao passo que sob esta ecoa a dúvida, talvez o remorso pelo exílio a que forçara a mulher. Ainda que não pudesse conhecer seus pósteros, Machado conhecia seu leitor e, através de uma narrativa a que parecia ligar a sua própria melancholia, fornecia-lhe a pista para a interpretação que se tornará corriqueira. Não parece então casual que tenha sido uma mulher e estrangeira quem tenha se dedicado a desmantelar a visão "masculina" e paternalista de *Dom Casmurro*. Em *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, Helen Caldwell esmiuçou os argumentos do viúvo-advogado e mostrou a fusão que Machado operara sobre a peça shakespeariana. Por seu próprio nome, o personagem funde o tentado e o tentador: "[...] Santiago não é um puro Iago: Tanto Iago quanto Otelo estão nele. [...] O amor de Otelo foi atingido pela inveja, pelo ódio e pela fraude de Iago, No *Dom Casmurro*, a luta se realizou dentro de um só homem" (CALDWELL, 1960, p. 19).

Por certo, a leitura de Caldwell é mais instigante que definitiva. Sua sistemática indagação dos nomes oferece resultados muitas vezes risíveis e o afã detetivesco da pesquisa se impõe em lugar da força interpretativa. Isso, entretanto, não diminuiu nosso débito a uma investigadora que soube perceber que o narrador era um advogado, a defender sua causa própria.

Independente da pesquisadora americana, a quem não cita, Eugênio Gomes, em obra posterior, veio a apresentar uma prova interessante para a desmontagem da interpretação oficial do romance: "[...] Entre as concepções científicas adotadas pelo realismo experimental e que, em consequência, predominaram sobre a literatura de ficção, achava-se a da impregnação fisiológica. Era um problema de hereditariedade e, por isto mesmo, foi debatido com justificável curiosidade e sensacionalismo. – De acordo com essa teoria, uma criança podia apresentar caracteres divergentes da família sem que a

mãe fosse responsável pela exceção" (GOMES, 1967, p. 165). A tese da impregnação fisiológica teria encontrado no *Madeleine Féral* (1868) de Zola sua fonte de irradiação e, dado o rápido impacto do romancista no Brasil e em Portugal – Eugênio Gomes assinala duas traduções de *Madeleine*, simultaneamente editadas em Portugal e aqui (GOMES, 1967, p. 171) –, é provável que Machado aí tenha encontrado a armadilha para seu palimpsesto. De qualquer modo são evidentes as diferenças entre a provável fonte e a obra machadiana. Em Zola, *Madeleine* gera uma filha parecida com seu ex-amante, provocando o ciúme do marido e a desgraça do casamento. Não há ambigüidades ou meias palavras. Em Machado, a dúvida permanece. Além do mais, desenvolvendo o veio aberto por Augusto Meyer, podemos acrescentar que não se trata de opor à tese do adultério a da inocência da mulher, com o lado de Iago havendo convencido Bentinho do que não houve. Insistir na tese da infidelidade ou da inocência de Capitu seria hoje prova de estreiteza interpretativa e, assim, a maneira de não notar que o tratamento ficcional da mulher supõe uma construção em palimpsesto, em que a dimensão mais oculta não é a detentora da "verdade", mas apenas sua camada menos socializada, menos institucionalizada. Fiel ou infiel, essa é uma preocupação dominante em uma sociedade de orientação patriarcal, redutora do romance ao significado aí legalizado e, assim, esterilizadora do espectro da ficção. Insistamos pois: a tese de Helen Caldwell e o apoio trazido pela descoberta de Eugênio Gomes não nos levam a endossar uma interpretação que seria igualmente factual e restritiva. Adultério ou não adultério são possibilidades equivalentes na conduta de Capitu, cuja dissimulação indica não a arte de uma potencial traidora, mas a capacidade de não se sujeitar à escravidão branca, concentrada na mulher. Se Capitu encarna a ausência do "senso da culpa ou do pecado" (MEYER) é porque a sociedade masculina não conseguira socializá-la pela internalização de valores que deveriam ser do feminino. Neste sentido, importa comparar Capitu com outras das grandes presenças femininas em Machado. Virgília e Sofia possuem a mesma força de dissimulação. Apenas, socialmente bem situadas, faziam desta arma instrumento para a ascensão legitimada. Nelas também, trair ou não trair o marido era questão de oportunidade. A primeira o faz porque o amante pertence a seu meio, a segunda se nega a Rubião porque é um excluído de seu código. Ou seja, Sofia e Virgília têm a mesma "natureza" de Capitu; se não sofrem seu processo é porque exercitam sua astúcia de dentro da boa sociedade. Noutras palavras, porque, também escravas brancas, estão em convivência com seus senhores. O processo de sedução a que Capitu submete tanto Bentinho quanto a mãe dele é do mesmo tipo. Já o dissera Augusto Meyer: "O alvo não

está no próprio Bentinho, está muito além dele, na posição social que desfruta" (MEYER, 1958, p. 145). Meninota suburbana, vizinha de família de maiores posses, Capitu tem de tirar Bentinho do seminário para que ela possa sair dos vestidos de chitas e dos sapatos acalcanhados. Vista numa escala anterior àquela em que Virgília e Sofia já acham instaladas, sua luta é mais intensa, mais amplo o espaço social a percorrer. Não é que convertamos as mulheres de Machado em fêmeas calculistas: *eros* não funciona fora dos códigos sociais. O que vale dizer, não tem sentido distinguir-se entre o cálculo de Capitu e sua paixão pelo vizinho. A paixão é trabalhada pela compreensão prévia das leis da sociedade, que lhe impõem o "acerto" na escolha do parceiro. Mas, se *eros* e cálculo são igualmente canalizados pelo conhecimento prévio das leis que regem a sociedade, por que Virgília e Sofia aceitavam a iminência de um terceiro? Noutras palavras, por que o adultério persegue a tranquilidade vitoriana? A resposta parece ser simples: embora o marido não fosse escolhido por mero cálculo, a relação matrimonial entrava na engrenagem de um pacto que, reforçando a importância do exhibitório, salientava o papel das representações sociais. Daí, paralelamente, o medo da opinião pública e a necessidade de dominar os meios pelos quais o seu risco era controlado. Através deste mecanismo, a dissimulação feminina era relativamente controlada, i.e., transformava-se em fingimento e as mulheres se convertiam em mestras da representação social. Se, portanto, superpusermos a vida de Capitu às de suas antepassadas, veremos que ela se diferencia apenas porque sua existência é tematizada, desde o início, pela aprendizagem da dissimulação, ao passo que Virgília e Sofia já são encontradas em idade adulta. Qual portanto a distinção de Capitu senão a que lhe empresta a ótica do narrador? Já sabemos que o marido-advogado, convencido de sua própria razão, se dispõe a convencer o leitor, que assim se torna vítima de uma armadilha. Ao desarmá-la, corremos o risco de linearizar a interpretação, convertendo o acusador em acusado. Ao evitarmos essa segunda estreiteza, assumimos a possibilidade de visualizar a problemática do feminino em Machado.

Fora as alusões recorrentes ao erotismo camuflado de Machado, rara vez os intérpretes alcançaram a sutileza de Augusto Meyer. Não me ocorre na verdade outro nome além do de Franklin de Oliveira, que assinalava, de passagem, apenas Guimarães Rosa ombrear-se, na literatura brasileira, nessa penetração do feminino (OLIVEIRA, 1958, p. 65). Essa ausência parece ocorrer pela própria argúcia machadiana, pois, ao desarmarmos a versão do ex-seminarista e advogado, passamos a encontrar o segundo veneno inserido no

palimpsesto. Nas palavras de Silviano Santiago: "[...] A intenção de Machado de Assis ao idealizar *Dom Casmurro* era de "pôr em ação" dois equívocos da cultura brasileira, que sempre viveu sobre a proteção dos bacharéis e sob o beneplácito moral dos jesuítas" (SANTIAGO, 1969, p. 42). "Surpreender, portanto, a falácia do narrador-advogado é recusar a situação de equilíbrio (falsa) proposta pelo conservadorismo [...]" (SANTIAGO, 1969, p. 39). Assim levantado, o véu pode ser desenvolvido a partir das considerações sobre a identidade presumível de Virgília, Sofia e Capitu. Disséramos que elas empregavam sua capacidade de dissímulo para tanto alçarem vôo do solo reservado à escrava branca, quanto para a reajustarem à normalidade socialmente exigida: mestras do exibitório, conversoras do dissímulo da escrava no fingimento da boa sociedade. Exemplos de malandros que usam a malandragem sem o ultrapasse da gramática da norma. Capitu é idêntica às outras personagens quando conquista o vizinho-trampolim. Centrando-se o romance na etapa da adolescência de seus figurantes, a representação social não tem o peso encontrado nos dois romances anteriores. O episódio do adultério questionado realiza-se quando, já instalados, Bentinho de posse de uma banca de advocacia que cresce, passa a haver condições para a malandragem da mulher. Estão às portas da boa sociedade; Bentinho, nas pegadas dos Lobo Neves, assim como Escobar, nas do Palha. O acidente real ou criado pela obsessão do ciúme fecha a porta da ascensão. A Bentinho falta a astúcia de Lobo Neves, que respeitava as aparências e não desfeiteava o rival. Contudo, também temeroso da opinião pública, não revela que mandara mulher e filho para o estrangeiro; que não os visitara ao viajar pela Europa. Bentinho respeita a sociedade, fazendo-se viúvo antes de sê-lo. I.e., embora inábil, Bentinho é possuído pelo mesmo código social. Nisso se distingue do louco por excelência, Rubião, que tivera seu destino traçado por sua exclusão da linguagem do meio superior. Apesar dessa diferença, João Ribeiro não deixou de notar seu parentesco com os loucos declarados dos romances anteriores: "*Quincas Barba* é a continuação (1891) de *Brás Cubas*, e a esta se segue *Dom Casmurro* (1899), que forma uma *trilogia de loucos e dementes de estranha originalidade*" (RIBEIRO, 1927, p. 265, grifo meu). Como o autor não desenvolve sua nota, perguntamo-nos onde estaria a loucura de Bentinho? Ela é o antípoda da loucura de Rubião, cuja demência resultava da não integração na linguagem da alta roda. Como vimos, sua exclusão causa seu ciúme e este, a megalomania. Bentinho é seu oposto: a tal ponto internalizara a linguagem de seu meio que é incapaz de empregá-la com flexibilidade, de usá-la a seu favor. Em ambos os casos, por conseguinte, há uma constância na diversidade de suas loucuras: a

representação está na raiz de suas falhas. A Rubião escapa o conjunto das práticas verbogestuais "cultas". Então estreita e retém a mão de Sofia e a aborrece com o *kitsch* de suas frases. Enquanto para o homem de sociedade, o que se diz apenas deve fingir o que é, esmerando-se nas formas do parecer, para Rubião o parecer inexistente. Rubião não sabe representar porque é incapaz de fingir. Bentinho, também incapacitado para o domínio do parecer, tampouco representa, mas não porque não o saiba e sim porque não o pode. Opõem-se assim a loucura por exclusão dominante e loucura por inclusão excessiva. O louco machadiano ou é um excluído da linguagem da "razão" ou o excessivamente nela incluído. Para o primeiro, a saída é a megalomania; para o segundo, o processo judicial, a chicana sem a consciência de fazê-la. A frequência dos loucos na obra de Machado não testemunha um elogio da loucura, porque os loucos são *espias* que dizem do universo dos sãos.

Se remetemos as análises particularizadas expostas à caracterização do eixo tematizado em *Dom Casmurro*, concluímos que ele incide sobre a dissimulação do erotismo feminino e o desvendamento do sentido da prática jurídica. Ambos alegorizam um contexto historicamente datado. A dissimulação da mulher é uma espécie de malandragem reservada ao branco. Se a sociedade, fiel ao privilégio do estamental, privilegia o bom parecer, se, ademais, reclusa e recalca vitorianamente a mulher, a malandragem dessa consiste em usar as regras do jogo, escamoteando a sua direção – o honesto recato, o luzir nos bailes tornam-se trunfos de seu erotismo escravizado.

Quanto à importância do bacharel, da chicana, da torsão processual dos fatos, elas são bastante conhecidas até hoje para que seja necessário insistir em sua historicidade. (A influência tantas vezes acusada de Dickens sobre Machado antes me parece ter a ver com o relevo coincidente dos advogados). Bentinho, o protótipo do advogado às sérias, habilita-se para a alegoria, quando sua aversão à eloquência pareceria desqualificá-lo, porque sua incapacidade de representar torna o leitor menos atento à sua casuística. Ou seja, o bacharel "normal" era o que associava fluente eloquência e comando da cena que representava. A "anormalidade" de Bentinho retira-lhe a eloquência e a base dessa: a consciência do teatro da palavra inflamada. Seu teatro converte-se em autoconvicção. Sua normalidade, em secreta loucura.

De onde, porém, adviria a inapetência de Bentinho para a vistosa representação? A pergunta nos remete à sua infância. Desde criança, o personagem se revela incapaz de "montar", de soltar-se da saia da mãe: "Posto que nascido na roça (donde vim com dois anos) e apesar dos costumes do tempo, eu não sabia montar, e tinha medo ao cavalo" (cap. VI, p. 813). A mãe que o ajuda a sair da sela, prolonga sua insegurança. Bentinho não tem vontade própria e, mesmo quando procura uma desculpa, recai na verdade, a verdade da dependência: "O pai perguntou-me se lhe faria o favor de ir ao enterro; respondi com a verdade, que não o sabia, faria o que minha mãe quisesse" (cap. LXXXV, p. 892). A dependência o leva ao seminário, para cumprir uma promessa da mãe. A dependência à mãe só se rompe ante outra mais forte: Bentinho apenas sai do seminário porque, lenta e tenazmente, Capitu se insinuara junto à mãe e a convencera que, casando-a um dia com o filho, o teria mais próximo de si. O estrangulamento da vontade própria o entrega a uma espécie de paralisia: Bentinho é incapaz de representar. Flagrados, ora pela mãe, ora pelo pai de Capitu, Bentinho permanece estático, incapaz sequer de cooperar com o fingimento da companheira. "O susto é naturalmente sério; eu estava ainda sob a ação do que trouxe a entrada de Pádua, e não fui capaz de rir, por mais que devesse fazê-lo, para legitimar a resposta de Capitu" (cap. XV, p. 822). Paralisia da vontade que impede sua compreensão do próprio sentimento: é José Dias que o faz descobrir que ama Capitu (cap. XII).

À medida que temos identificado o fingimento como a primeira característica do domínio da representação, poderíamos nos indagar se a debilidade de Bentinho não faria parte de seu elogio. Bentinho seria o virtuoso, embora tamanha virtude o desqualificasse para vencer. Não duvido que essa versão seja plausível com a visão que ele tivesse de si mesmo. Mas seu processo deixa passar outra figura, depositada no fundo. Bentinho não seria, de acordo com essa, um simples tímido, de uma ponta a outra inibido. Pois não é apenas incapaz de *representar*, mas ainda de *se representar*. Ou seja, não apenas de fingir, mas também de fecundar o experimentado na vivência do imaginário: "Quando (Capitu) me perguntava se sonhara com ela na véspera, e eu dizia que não, ouvia-lhe contar que sonhara comigo, e eram aventuras extraordinárias, que subíamos ao Corcovado pelo ar, que dançávamos na lua, ou então que os anjos vinham perguntar-nos pelos nomes, a fim de os dar a outros anjos que acabavam de nascer. Em todos esses sonhos andávamos unidinhos. Os que eu tinha com ela não eram assim, apenas

reproduziam a nossa familiaridade e, muita vez não passavam da simples repetição do dia, alguma frase, algum gesto" (cap. XII, p. 819).

Entre a incapacidade de representar e a de representar-se, a segunda é ainda mais forte, pois, quando muito forçado por Capitu, Bentinho apenas consegue ensaiar uns passinhos de fingimento sedutor. Mostra-o a continuação da passagem acima: "Também eu os contava. Capitu um dia notou a diferença, dizendo que os dela eram mais bonitos que os meus; eu, depois de certa hesitação, disse-lhe que eram como a pessoa que sonhava..." (cap. XII, p. 819). A impossibilidade de vivenciar o percebido, de transformar o fato em elemento do imaginário não se evidencia apenas no sonho: "Ela olhava para o chão. Fiz o mesmo, logo que a vi assim... Mas eu creio que Capítu olhava para dentro de si mesma, enquanto eu fitava deveras o chão, o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascado" (cap. XLII, p. 853). Temos pois formada a cadeia sobre a "origem" da loucura do advogado: dependência à mãe, trocada pela dependência a Capitu, inibição da vontade, transformada em inibição de ultrapassar a mera factualidade, de que resultava a incapacidade de representar (na visão de Machado, fingir) e de se representar (tematizar o imaginário). À medida que essas são solidárias no personagem, torna-se falsa a identificação da incapacidade de fingir com a presença de uma alma virtuosa. Contudo, mais importante que insistir na desqualificação de Bentinho com o virtuoso, está em concentrarmos em sua impossibilidade de fingimento. As conseqüências dessa apontam, por certo, para uma inabilidade quanto ao convívio social, uma desvantagem do ponto de vista do triunfo mundano. Confirma-se o que dizíamos: educado para o domínio da linguagem "cult", Bentinho é reprovado porque não aprende o jogar o bom xadrez. Esclarece-se ao mesmo tempo seu ciúme, manifestado desde o tempo de seminário: dependente das iniciativas de Capitu, como antes das de sua mãe, Bentinho tem um corpo de empréstimo, que só vê através de quem o domina. O ciúme, em seu caso, é a confissão de seu estatuto de dependência. Mas, se agora passamos a considerar sua incapacidade de "representar-se", vemos que ela vai além do papel de reforço da primeira problemática. Ou seja, o fracasso do personagem é social, mas não só. A esterilidade o atinge mais fortemente, porquanto a incapacidade de converter o experimentado no vivenciado implica a impossibilidade de pôr o imaginário em ação. Noutras palavras, a loucura por *inclusão excessiva* na linguagem socialmente aceita, com a falta de lugar para o fazer de conta do representar torna Bentinho apto apenas para lidar com os fatos. Por outro lado, como aquela falta resultava da inibição

impossibilitadora de qualquer iniciativa própria, seu possuidor tornava-se dependente de quem o dirigia e, inseguro, extremamente temeroso de ser abandonado. Bentinho assim confunde os fatos com o fantasma do abandono. Abandonado está, mesmo que não haja evidências, porque o fantasma que o habita o convence da evidência fantasmal. Tais condicionamentos explicam o caráter de seu processo, a fusão, notada por Caldwell, de Iago com Otelo. Mas fixar-se no espectro estreito de fatos e evidências fantasmais o inabilitava para esse campo tão próximo do fingimento e até da mentira: o campo do ficcional.

Não queremos dizer que Bento Santiago seja um ficcionista fracassado. Queremos sim afirmar que à problemática de sua loucura peculiar associa-se a problemática da invenção ficcional. Se o raciocínio for plausível, a problemática estética adquire em *Dom Casmurro* um relevo que não aparecera quando os romances machadianos se concentravam na questão da representação social. Aqui, o Machado crítico da representação exibitória se desdobra no que, mais amplamente, se indaga sobre as condições do representacional a partir da própria reflexão sobre sua sociedade. Não que insinuemos estivesse o autor postulando alguma relação direta entre fingir, mentir e ficcionalizar. A ligação entre fingimento e ficção antes estaria na possibilidade de descobrir alternativas em situações que exigissem respostas diversas das apenas orientadas pela percepção. Aqui a sociedade volta a ser acusada, mas por um ângulo inédito: aos capazes de modelar além da factualidade perceptiva, i.e., de terem a imaginação como canal para a criação, nossa sociedade não oferece mais que uma canalização: a de se contentarem com o êxito na "ficção" mundana do exibitório. O que o romance propriamente tematiza é a derrota de Bentinho no mundo. Mas a paralela subjacente concerne à situação do ficcionista, em geral. Do ficcionista no que hoje chamamos o terceiro mundo.

Dentro da linha levantada, podemos reler de outro modo o comentário do narrador (cap. XL) à cena em que, prestes a ser enterrado no seminário, devaneia sobre a intervenção do imperador (cap. XXIX). Machado fornece uma falsa pista ao leitor: "A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo" (cap. XL, p. 850). Bentinho imaginativo, ele que era incapaz de no chão ver mais que os detalhes daquele chão, incapaz de ver no filho Ezequiel senão o fantasma de Escobar?

Na verdade, sua companheira não foi a imaginação, mas a fantasia, entendendo-se com Freud que "as fantasias derivam de coisas que foram *ouvidas*, mas compreendidas *posteriormente*, e todo o seu material, naturalmente, é verídico. São estruturas de proteção, sublimações dos fatos embelezamento dos mesmos e, ao mesmo tempo, servem como auto-absolvição" (FREUD, 1897, p. 334-5)⁷. A diferença que nos importa consiste em que a fantasia fantasmaliza cenas percebidas, mantendo-se distante, pois, do trabalho de irrealização do imaginário. Paralela, portanto, à tematização fundamental – a rebeldia da escrava branca, a independência inibitória do futuro advogado – insinua-se no *Dom Casmurro* uma reflexão específica sobre as condições do ficcional nesta sociedade. No romance estudado, não haveria, com efeito, espaço para que o problema fosse mais que aflorado. De qualquer modo, a música, de presença ainda secundária, contribui para mostrar-se que a questão do ficcional aparecia no horizonte do tematizado.

No capítulo IX, “A Ópera”, o narrador alegoriza a invenção do mundo. O desencontro das criaturas resultaria do desacerto entre o libreto da ópera escrito por Deus e a música composta por Satã. Como a divindade recusou-se a ouvi-la e a participar dos ensaios, o teatro formado por nosso planeta "recebeu um desconcerto doutro modo evitável". De forma burlesca, Machado incorpora a música à representação teatral e a toma como o que estraga a representação: "Juram (os amigos de Deus) que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra [...]" (cap. IX, p. 816). A continuação da alegoria explicitamente se refere à teoria da imitação: "O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta". Logo a seguir, Machado se encarrega de esvaziar a seriedade da alegoria, com a especulação de "tenores desempregados". Se, entretanto, não embarcarmos na falsa pista, notaremos que, nos dois romances seguintes, a música adquire o relevo que até agora se lhe interditou. E que seu realce, no *Esau e Jacó*, se liga à reflexão sobre a esterilidade e a política.

Embora o próprio leitor pudesse fazê-lo, vale a pena assinalar como se comporta aqui a constelação dos elementos salientes desde as *Memórias póstumas*. A presença da morte é evidente. Sucodem-se a da mãe, a do agregado, a de Escobar, a de Capitu, a de Justina, a de Ezequiel. Mas são eventos que não se incorporam à fisionomia do propriamente tematizado. Tal caráter possui apenas a reflexão de abertura. Na infância, a sua "era a casa dos três viúvos" (cap. VI). E a que manda construir não cumpre o propósito de

"restaurar na velhice a adolescência". Falta não só o Bentinho de outrora, quanto aqueles que "foram estudar a geologia dos campos-santos" (cap. II, p. 808). Esta saliência inicial não nos permite entretanto dizer que a morte *pontue* a narrativa, a exemplo do que fizera nas *Memórias*. Não a pontua porque apenas pertence à ambiência da ação narrada a que ainda se integra a idéia do tempo perdido. Ao contrário do que sucederá em Proust, não há maneira de recuperar o tempo, porque seu passar o torna sinônimo do que se tornou estéril. A morte não é tematizada precisamente porque o foco principal incide sobre as formas da esterilidade. Essas são ressaltadas pela análise de Bentinho, que se esterilizou tanto para o representar (i. e., para o êxito mundano), quanto para o se representar, daí sua obsessão com os fatos, a insegurança perante eles, a busca de entendê-los através de uma versão "coerente". Vemos assim os temas se encaixarem uns nos outros. Não é pois que desapareçam; apenas recebem localizações diferentes, ora mais iluminadas, ora mais escuras. Isso tanto vale para a morte, como para a representação social. Porque *Dom Casmurro* não é um livro onde primem os salões, seriam poucas as oportunidades de exibir a representação. Mas sua secundariedade resulta de argumento mais importante: a representação torna-se secundária a partir da posição que Bentinho assume quanto a ela, posição que a subsume e a conduz, por falta, à loucura particular deste personagem.

7. Música e política *Esauí e Jacó*⁸

Só no quarto romance da maturidade machadiana o signo 'música' deixa de ser incompleto e fraturado. Mas isso não significa dizer que apenas no *Esauí* Machado houvesse tirado a música da posição secundária. Na verdade, sua primazia já aparece em contos publicados em torno de seus grandes romances. Assim, para evitarmos um entendimento linear e falso do tratamento de sua constelação, necessitamos antes indagar aquelas peças onde a música se mostra em primeiro plano. Vejamos pois suas peças preparatórias.

No "Trio em lá menor", de 1886⁹ Maria Regina é a precursora de Flora. Dois pretendentes a cortejam e ela se enfastia de um e de outro, sempre buscando compensar o que neste não assiste pelos acréscimos do rival: "Então recorreu a um singular expediente. Tratou de combinar os dois homens, o presente com o ausente, olhando para um, e escutando o outro de memória; recurso violento e doloroso, mas tão eficaz, que ela

pôde contemplar por algum tempo uma criatura perfeita e única" (ASSIS, 1886, II, p. 522-523). Mas este é o único ponto que já aparece acabado quanto à problemática de *Esau e Jacó*. Sobre os demais, o autor hesita. Sem conseguir armar algo que fosse além do nível do enredo. Os pretendentes são bastante diversos, pela idade, pelo temperamento e pela conduta. As diferenças tornam mais enigmática a indecisão de Maria Regina e sua composição de um terceiro, formado com os traços dos rivais. Mais enigmática – i.e., que pesaria na moça para que mentalmente confundisse o inconfundível? – ou mais banal – a mistura dos rivais seria um mero recurso para dar interesse ao enredo? O fato é que o autor opta pela curva de menor resistência: os concorrentes se afastam, a moça os aborrece. Evitando porém a solução esperável – fosse o surgimento de um terceiro-síntese, fosse o arrependimento da personagem – o conto indica que a problemática da ambigüidade não poderia ser resolvida de acordo com o estoque das soluções prefabricadas. Confirma-o as palavras finais do relato, que farão tanta fortuna na interpretação machadiana assente: “– É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre os dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá lá...” (ASSIS, 1886, II, p. 525).

Voltando, pois, à pergunta sobre o enigmatismo ou a banalidade do dilema de Maria Regina, esses dados nos permitem dizer que "Trio em lá menor" tanto apresenta um relato banal, quanto contém a questão que conduzirá o autor à solução do *Esau*. Na verdade, não precisamos postular uma outra interpretação do romance para que esse elo seja destacado. Conforme a interpretação corrente, o "Trio" liga-se a *Esau e Jacó* por apresentar uma das duas maneiras que Machado concebia para escapar da mediocridade. A primeira maneira era a dos "que consideram a vida como um espetáculo e por isso sabem rir dos cálculos dos homens e das rasteiras do destino" a segunda, maximamente encarnada por Flora, a dos "que se deixam possuir pela sede de perfeição" (MIGUEL PEREIRA, 1957, p. 95). Tal ponto de vista é prejudicado por não ter a ensaísta relacionado ainda outros contos, como os de Mestre Romão e o de Padilha, onde em comum aparece outro ingrediente do *Esau*, a questão da música. Isso não deixa de ser estranho porque a própria Lúcia Miguel Pereira havia anteriormente associado a *Esau* não só o "Trio", mas ainda "Cantiga de esponsais". Depois de citar a passagem de Aires que começa por: "Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar", a autora acrescentava: "Mais ou menos o que acontecera a Mestre Romão, da "Cantiga de esponsais" (MIGUEL PEREIRA, 1936, p. 182). O

desaparecimento na obra de 1957 à alusão à "Cantiga" então se justificaria por sua pouca importância. Mas, se assim dissermos, deixaremos passar uma nota decisiva que distingue a interpretação aqui procurada com a que preside a interpretação usual de Machado. Para Lúcia Miguel Pereira, é decisivo em *Esau e Jacó* a problemática psicológica de Flora, seja por sua indecisão ante os gêmeos, seja por sua incapacidade de levar adiante a inclinação artística. Para nós, uma problemática psicológica não pode ser vista senão como efeito de uma problemática social. O que vale dizer, mesmo quando um romance se apóia nas reações psicológicas dos personagens. analiticamente há-de se procurar em que situação social elas se tornaram cabíveis, pois "é da natureza da sociedade que ela se exprime simbolicamente em seus costumes e em suas instituições; ao contrário, as condutas individuais normais *nunca são simbólicas por si mesmas*: são os elementos a partir dos quais um sistema simbólico, que só pode ser coletivo, se constrói. São apenas as condutas anormais que, porquanto dissocializadas e de algum modo abandonadas a si mesmas, realizam, no plano individual, a ilusão de um simbolismo autônomo" (LÉVI-STRAUSS, 1966, XVI-II).

Ao afirmarmos o primado do social, corremos, sem dúvida, o risco maior de considerarmos a obra literária mero epifenômeno das forças que modelam sua sociedade. É de se esperar, contudo, que, aqui chegado, o leitor já tenha percebido o quanto nossa análise se separa de um pensamento fundado na idéia de reflexo. Entre o primado do social e os objetos culturais intervém um número variável e *a priori* indeterminável de mediações, que só podem ser captadas pela lenta e cuidadosa atenção ao próprio objeto.

Os itens apreensíveis no "Trio" – indecisão afetiva levando à esterilidade, indecisão associada a alusões musicais – são abordados noutros contos, fora de uma problemática exclusiva ou predominantemente amorosa. Essa autonomia dos elementos mostra que a unidade do *Esau* – formada por música, amor, esterilidade e política – não pode ser vista como uma figura simples – i. e., aquela em que a presença de um termo derivaria de um anterior –, mas como verdadeira articulação de peças, cujo *sentido* resulta de seu valor de relação, i.e., da combinatória que constituem. Para mostrá-lo, escolheram-se três relatos: "Aurora sem dia" (in *Histórias da meia noite*: 1873; data de publicação do original não localizada por Galante de Sousa), "Cantiga de sponsais" (1883), "Um Homem célebre" (1888).

Luís Tinoco, personagem de "Aurora sem dia", pertence a conhecida galeria machadiana: a dos que se apressam em escrever para que mais rapidamente recebam os dividendos dos elogios. Tinoco, de início, quer-se poeta. A aprendizagem não lhe importa, pois, em matéria de poesia, crê ser ela trazida "do berço". Tampouco lhe importam as produções alheias. As suas atropelam a métrica, incluem citações de poetas que não lera e repetem clichês. Mas a paixão poética é de pouca dura. Em breve, Tinoco frequenta as páginas políticas com a mesma pressa e arrebato com que cultivara a poesia: "O que era reflexão, observação, análise parecia-lhe árido, e ele corria depressa por elas" (ASSIS, 1886, II, p. 230). Por serem idênticas as flores da retórica, seu primeiro discurso na Câmara provincial tratava das finanças como se cogitasse de amores: "Nunca se falou de receita e despesa com maior luxo de imagens e figuras. A receita foi comparada ao orvalho que as flores recolhem durante a noite; a despesa à brisa da manhã que as sacode [...]" (ASSIS, 1886, II, p. 232-3). Espezinhando seu personagem, Machado – o bruxo bem comportado, mas não menos sarcástico e escarninho – assinalava um traço típico da cultura brasileira: sua ostentação, sua pressa de arroubo. Mas de Tinoco o que mais importa é o final. Seu desfecho mediocrementemente feliz. Sem amarguras, o personagem compreende que é medíocre orador, como antes fora medíocre poeta. Ao ex-protetor da capital, que então o visita, mostra que afinal se encontra casado, pai de filhos, dono de terra, lavrador. Que significa a passagem dentro da ótica machadiana? A observação feita pelo doutor Lemos levaria a uma falsa complacência: "O que ele tinha diante de si era um honrado e pacato lavrador, ar e maneiras rústicas, sem o menor vestígio das atitudes melancólicas do poeta, do gesto arrebatado do tribuno, – uma transformação, uma criatura muito outra e muito melhor" (ASSIS, 1886, II, p. 234). A passagem, contudo, precisa ser comparada a trecho de "Um homem célebre".

Em instante de desânimo, Pestana, o compositor de polcas, contudo incapaz de realizar a obra séria que o martirizava, "jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça" (ASSIS, 1886, II, p. 499). Assim a carreira de Tinoco não só nos propicia a verificação do enlace entre linguagem ostentatória, política e poesia, como define a lavoura como medíocre atividade, tão subalterna quanto puxar carroça. É porque ali fora estéril, que Tinoco busca noutro campo, o do lar e da terra, a satisfeita fecundidade. Nota-se, pois,

que, de maneira ainda esgarçada, já se insinua um tanto da articulação entre esterilidade, arte e política. Mas ainda estamos longe de um relacionamento convincente.

A articulação torna-se visível noutros dois contos, "Cantiga de esponsais" e "Um Homem célebre". No primeiro, mestre Romão é um músico conhecido, regente de missas cantadas. Mas não o contenta o respeito que o cerca. Assim, às vésperas da morte, Mestre Romão ainda labuta em uma composição que, entretanto, teima em não vir ao papel. Em troca, o *lá* em que a melodia se interrompera, desenvolve-se dos lábios fluentes de jovem esposa, a cantar "embebida no olhar do marido". Aqui, portanto, já não se tematiza, ironicamente, a relação entre retórica (via política e/ou poesia) e futilidade verbal, mas a relação entre criação (melhor dito: vontade de) e esterilidade (verdade da esterilidade). O conto assim nos abre uma nova etapa na escalada demonstrativa. Mas, como a matéria da "Cantiga" ainda seria passível da interpretação usual, vejamos se o conto seguinte dá mais força à nossa linha.

As áreas ainda separadas na "Cantiga de esponsais" – caráter da política praticada e esterilidade artística – enlaçam-se em "Um Homem célebre". Como o Mestre Romão, Pestana é um músico de êxito. Com mais sorte que aquele, Pestana chega mesmo a ser conhecido por composições que correm a cidade. Mas sua fama o envergonha; reconhecer-se prestigiado nos saraus, assobiado nas ruas, deixa-o exposto a seu pesar: não conseguir uma composição que julgasse digna dos mestres, que o olhavam de seus retratos. A diferença quanto ao Mestre Romão seria pouca se o editor de Pestana, com fino faro comercial, não intitulasse suas polcas com nomes populares ou alusivos a acontecimentos da hora. Assim, convocado um gabinete liberal, que deveria "fazer a reforma eleitoral", o editor sugere que a próxima encomenda se chame "Bravos à eleição direta". Mas a peça não foi composta e, quando o editor revê Pestana, já se noticiava a subida dos conservadores. Incapaz de realizar o *Réquiem* que se prometera, aguilhoado pela febre que o consumia, Pestana promete-lhe por fim: "– Olhe, disse o Pestana, como é provável que eu morra por estes dias, faço-lhe logo duas polcas: a outra servirá para quando subirem os liberais" (ASSIS, 1886, II, p. 504).

A raiva do compositor impotente denuncia a ornamentalidade a que a música estava submetida. Seu desespero tinha um primeiro alvo, a de ser incapaz da música que se prometera. A seu lado, aparece um segundo, a de ser hábil apenas em entreter convivas

de saraus onde seriam frequentes os Luís Tinoco de melhor sorte.

Poderemos pensar que uma coisa é a sede de perfeição do Tinoco e outra sua raiva contra a futilidade das oscilações políticas. Creio, no entanto, que se trata mais do que de uma simples contiguidade de temas. A passagem para a peça principal nos permitirá a melhor justificativa desta crença e melhor apreciar o dilema de Tinoco. De fato, sob este prisma a posição de *Esau e Jacó* será a de tornar mais salientes os dilemas encontrados nos contos, seja por aumentar as dificuldades de opção dos personagens, seja por imbricar temas que haviam sido tratados em separado. No primeiro caso, enquanto Maria Regina, para justificar sua hesitação, era cortejada por dois homens bens diversos, Flora o será por gêmeos, quase em tudo semelhantes. A diferença de colocação dos pretendentes indica que o problema para Machado consistia, não em definir quais as propriedades que levaria alguém a ser preterido ou preferido, mas em relacionar a ausência de opção a alguma outra coisa. No segundo caso, *o imbricamento temático se realiza pela combinação da indefinição amorosa com a esterilidade artística*, a que se alia a reflexão sobre um preciso quadro político. Ou seja, em combinar Maria Regina com Pestana e em ressaltar a fisionomia da vida política comum ao tempo dos contos e do romance.

7.1 O tabuleiro das semelhanças

A fonte do *Esau e Jacó* é bem conhecida. Por isso mesmo, mais fácil o extravio interpretativo. Rebeca, mulher de Isaac, estava grávida e os gêmeos "brigavam dentro dela" (Gn III, 21). Consultado, Javé prognostica: "Há duas nações em teu seio, dois povos, saídos de ti, separar-se-ão, um povo dominará um povo" (Gn III, 23). Em Machado, a consulta muda de tempo e figura. De tempo, pois os gêmeos já cumpriram um ano quando Natividade sobe o morro do Castelo. De figura, pois o consultado não é Javé, o Deus da comunidade, senão que Bárbara, a cabocla, cujo prestígio popular exigia das senhoras da sociedade, como o são Natividade e Perpétua, que disfarçassem sua presença e interesse. Bárbara, porém, inicia a consulta ironicamente repetindo a passagem do Testamento. Só que, enquanto no *Gênese* afirmava-se a briga no ventre, dessa aqui agora se indaga: "[...] Pergunto se não teriam brigado no ventre de sua mãe; não se lembra?" (I, p. 947). Javé, a divindade prestigiada, podia prognosticar a direção política dos gêmeos; Bárbara, cabocla em que os brancos acreditavam sem admiti-lo em

público, faz-se escura pitonisa, que contesta no tom dos adivinhos de que suspeitam os consulentes. Se a mãe não sabe se brigaram na fonte é porque: "– Coisas futuras! murmurou finalmente a cabocla" (I, p. 947). Há um salto entre a pergunta e a afirmação, de que a pitonisa tropical não irá adiante. Como se o narrador insinuasse que, se não brigaram no ventre, em algum outro lugar haveriam de fazê-lo. Estabelece-se assim uma variante do texto bíblico, que, conforme procuraremos mostrar, antes oculta a verdadeira trilha do romance. Para melhor explicá-lo, acrescento outros dois dados: a) no texto bíblico, Esaú e Jacó antecipam no ventre a dissensão que os separaria, enquanto guias de povos rivais. No texto machadiano, Natividade duvida se brigaram antes de nascer e o leitor naturalmente interpreta a predição de Bárbara como fato a acontecer. Aires, de sua parte, antes de ingressar nas palavras acomodáticas aprendida em sua carreira de diplomata, reforçará o caminho: "– Antes de nascer, crianças não brigam, replicou Aires, temperando o sentido afirmativo com a entonação dubitativa" (I, p. 965). E, sob a ambiguidade de suas palavras seguintes, Machado insinua a via psicológica que será privilegiada pela linha anatoliana: "– Esaú e Jacó brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que brigaram também, tudo está em saber a causa do conflito, e não a sabendo, porque a Providência a esconde da notícia humana ... Se fosse uma causa espiritual, por exemplo..." (I, p. 965). Ora, como Pedro e Paulo divergirão por motivos políticos, sem entretanto constituírem dois povos rivais, seria porque a causação se tornara psíquica, "causa espiritual". Mais adiante, o conselheiro reforçará a falsa pista, sem que possamos dizer, com certeza, se Machado disfarçava o que "sabia", lançando mão da astúcia do velho diplomata, ou se não deixaria de concordar com ele: "– A razão parece-me ser que o espírito de inquietação reside em Paulo, e o de conservação em Pedro" (I, 1085).

Dentro desta armação, o texto de Machado aparece como uma versão modernizada do relato bíblico: os gêmeos já não brigam no útero, mesmo porque já não preveem povos rivais. São brilhantes, como prognosticara a cabocla, e, civilizados, filhos do século da hipocondria, seu desentendimento é psicológico! O mesmo Aires, truncando o verso de Dante, oferece o que seria a epígrafe do livro: "Dico, che quando l'anima mal nata..." (I, p. 964). Em suma, os dados semelhantes criam a expectativa de relatos paralelos, com uma diferença "modernizante": a divergência política explicada por antagônicas inclinações psicológicas.

Passemos então ao segundo dado: Rebeca engravidada por intervenção de Isaac junto a Javé, pois fora até então estéril; Natividade engravidada sem querer e a princípio hesita em aceitar o novo estado: "Lá se iam bailes e festas [...]. No meio disso, a que vinha agora uma criança deformá-la por meses [...]?" (I, p. 954). A diferença "modernizadora" outra vez se intromete no paralelismo: a mulher da sociedade burguesa não tem interesse em servir à comunidade, mas em usufruir de seus salões.

Em síntese, controlando o jogo de simetrias e diferenças com o texto bíblico e confiando sua apresentação a um narrador de malícia e artimanha, Machado encaminha o relato para o tipo de recepção que será assegurado pela interpretação de cunho ora filosofante, ora psicológico. Tornamos assim à imagem do estilo em palimpsesto, composição que oferece uma pista socialmente aceitável, para que, de seu avesso, entre as frases interrompidas, surjam outras linhas, que, no entanto, não deveriam ser claramente legíveis, porque são perigosamente virulentas. (Não pretendemos que Machado tivesse plena consciência de seu jogo).

*

Chegamos agora à configuração dos "heróis". Quanto mais crescem, mais os gêmeos se assemelham. O capítulo que narra sua primeira briga prosaicamente assinala a propriedade: "A semelhança, sem os confundir já, continuava a ser grande" (I, p. 969). E a razão mesma da briga indica a mesma forma de conduta: aos sete anos, ambos testemunharam o furto de uma jóia de estimação, ambos o calaram, ambos só o declararam quando já ia longe a criada responsável, ambos por fim injustamente se acusaram e, mais tarde, deliciaram-se com os beijos e os doces da mãe aflita em reconciliá-los. O texto prossegue pela direção aí insinuada: as brigas trazem vantagens. Alguns capítulos adiante os gêmeos descobrirão como alocar sua divergência: "Paulo respondeu: – Nasci no aniversário do dia em que Pedro I caiu do trono. E Pedro: – Nasci no aniversário do dia em que Sua Majestade subiu ao trono" (I, p. 974). O passo seguinte é cada um adotar um "tótem" diverso. No mesmo vidraceiro, Pedro escolhe uma efígie de Luís XVI e Paulo a de Robespierre. Dentro em pouco, os tótems serão excelente argumento para as divergências. A partir de então, os gêmeos têm o *significado legalizado* por onde canalizar sua necessitada diferença. Mas por que a diferença seria necessária? Se adotarmos a explicação provavelmente mais coerente com

a intenção do autor, porque só assim alcançariam as delícias da guerra, de sua parte imposta pelas antagônicas inclinações psicológicas. Para escaparmos do círculo vicioso da interpretação – amam a guerra porque são antagônicas suas inclinações –, devemos, afastando-nos da literalidade do texto, pôr um elemento explicativo: os gêmeos necessitam de uma marca diferencial porque sua crescente semelhança ameaçava o princípio mesmo de identidade da sociedade em que viviam. Uma sociedade centrada no indivíduo, não poderia tolerar pessoas tão gêmeas que se parecessem desde as maneiras, passando pelo trato social, até às idéias. O critério básico de uma sociedade fundada na individuação de seus membros não poderia tolerar que Pedro diferisse de Paulo apenas pelo nome. Se "nome não dá, recebe" (Guimarães Rosa), como esses nomes poderiam provocar respostas diferenciadas se seus detentores fossem em tudo semelhantes? Se nas sociedades iletradas, os gêmeos constituem um problema desde logo quanto aos critérios de classificação (TURNER, 1969), na nossa, onde o nome próprio *a priori* é imotivado, a diferenciação se fará, não pela atribuição do nome, mas pela conduta de seu portador. Assim considerando, não importa que esta informação não traga a chancela do texto machadiano, pois sobre esta se imprime a letra maior da norma da sociedade em que foi cunhado. Uma sociedade que realça o indivíduo e não sua identificação grupal, cria sobre ele a pressão constante de forçar sua individualização. Constitui-se deste modo o significante identificador de seus membros, que deverão satisfazer essa pressão interna, i.e., este significante, através de um significado adequado, i. e., por uma conduta explicitadora daquele significante. Seu preenchimento será feito por meio de um *significado legalizado* quando o agente conseguir formular a pressão interna através de uma canalização socialmente aceita ou aceitável. É neste sentido que dissemos Pedro e Paulo terem utilizado um meio socialmente justificado quando adotaram a divergência política como maneira de diferenciação. Mesmo por isso, a explicação psicológica proposta por Aires teve a oportunidade de ser aceita ou passar inquestionada pela interpretação tradicional do autor. Mas, o que para os gêmeos era prova suficiente de diferenciação – sua identidade conflitiva –, para Flora não possuía o mesmo significado. Eram distintos, mas, por assim dizer, do ponto de vista da sociedade. De acordo com a imagem interna de Flora, Pedro chamava-se Paulo e Paulo chamava-se Pedro. A "troca" é bem clara para que levantemos mais do que uns poucos exemplos. Assim as cenas em que os irmãos conversam com Flora são absolutamente simétricas: "Ela escutava, ele falava; depois era o contrário, ela é que falava, ele é que ouvia, tão absortos que pareciam não atender a ninguém, mas atendiam" (I, p. 1010). "Tudo valia pelos dois

interlocutores. A rua ajudava aquela absorção recíproca" (I, p. 1019). Passagens tão simétricas que não importava a primeira cena referir-se a Pedro e a segunda a Paulo.

A mesma indiferença à individualidade do par masculino se repete em relação ao último baile do Império e o primeiro da República (cap. LXX). O regime vigente identifica sempre o gêmeo que falta. Não que Paulo, por conta de ser republicano, não tivesse direito de entrada no baile da Ilha Fiscal ou que Pedro, porque monarquista, fosse impedido de participar do primeiro da República. Ambos, e não só o monarquista, aceitam o baronato do pai e, de tal modo viviam em uma sociedade "cordial", que nada impedia a Santos manifestar seu orgulho de pai, levando ao paço o discurso inflamadamente republicano de Paulo. Portanto, se Flora mentalmente os confunde e os identifica, não é por alguma estranha anormalidade. Muito ao contrário, é pela extraordinária capacidade de unir o só aparentemente desunido. Contudo não é ainda para Flora que nossas observações devem convergir, nosso objetivo permanecendo destrinchar a diferença que os gêmeos estabelecem entre si. Enquanto Flora estiver viva, para que Pedro e Paulo se distingam bastará a oposição política. Após seu desaparecimento, o canal se rompe e as brigas se multiplicam: "No meio dos sucessos do tempo, entre os quais avultavam a rebelião da esquadra e os combates do Sul, a fuzilaria contra a cidade, os discursos inflamados, prisões, músicas e outros rumores, não lhes faltava campo em que divergissem. Não era preciso política. Cresciam agora mais em número as ocasiões e as matérias" (I, p. 1083). Ou seja, enquanto Flora existia, para que se sentissem individualizados, bastava um único critério de diferenciação. Desaparecida, os meios hão de ser multiplicados para que a incômoda sombra da semelhança igualmente os persiga. Mas, caso o intérprete só dispusesse destas duas situações – os gêmeos antes e depois da morte de Flora –, não teria condições para um trabalho mais conclusivo. Ora, dentro da segunda situação, aparece o dado que não se pode desprezar: mostrando que o importante é serem divergentes, e não o conteúdo das divergências, Pedro e Paulo mudam suas adesões: "Paulo entrou a fazer oposição ao governo, ao passo que Pedro moderava o tom e o sentido, e acabava aceitando o regime republicano, objeto de tantas desavenças" (I, p. 1084). Logo cabe a Aires tranquilizar o leitor, com a explicação já atrás transcrita: um encarna o espírito da revolução, o outro... Talvez, contudo, essa sábia placidez se perca e o texto adquira novas arestas se relacionarmos os pontos até agora levantados com o exame dos dois outros pontos focais do romance, o próprio Aires e Flora.

7.2 Aires e Flora: os caminhos interrompidos

No conjunto dos personagens machadianos, Aires e Flora são igualmente discrepantes. Flora, entre as mulheres, porque face as Sofia, as Virgília, as Capitu, as Natividade e as Marcela, não apresenta nenhum traço dúbio. Ao contrário de suas companheiras, Flora não cultiva nenhuma ambigüidade social. Tampouco se confunde com a bondosa D. Carmo do *Memorial de Aires*, porque sua generosidade é uma conquista da velhice, enquanto nem sequer de generosidade, no que ela implica de aprendizagem da renúncia, pode cogitar-se no caso de Flora.

Também entre os homens, Aires é um discrepante, embora por motivos diversos. José Marcondes da Costa Aires é o que faz da vida uma prática de renúncia e conformismo. Não que se ponha como santo, a detestar embustes e enganos, a evitar as racionalizações interesseiras. Aires renuncia apenas a levar a sério tal carreira, deixando que a esgrima miúda dos miúdos interesses o envolvam e o entreteçam, como se na vida não houvesse coisa melhor a fazer senão se instalar em seu meio, com o menor dispêndio possível de dor e energia. Através de Aires, hipérbole de si mesmo, Machado não se idealiza. Antes, mozartianamente se ironiza. Mas, assim díspares quanto às galerias feminina e masculina, assim díspares por motivos, contudo, diversos, Aires e Flora apresentam curiosos pontos de contato.

Aires começara por renunciar à vida afetiva: "Posto que viúvo, Aires não foi propriamente casado. Não amava o casamento. Casou por necessidade de ofício; cuidou que era melhor ser diplomata casado que solteiro, e pediu a primeira moça que lhe pareceu adequada ao seu destino. Enganou-se; a diferença de temperamento e de espírito era tal que ele, ainda vivendo com a mulher, era como se vivesse só. Não se afligiu com a perda; tinha o feitio do solteirão" (I, p. 963). Em vez, portanto, de combater o combate do amor, de suportar suas ascensões e quedas, o conselheiro prefere manter-se à distância, seja para recordá-lo sem amargura, associando sua fugacidade à suave ironia com que pensa a instabilidade dos governos (cap. XL), seja para deixar-se à espera, na estratégica distância que lhe permita uma digna retirada. E a ambigüidade que aí desenvolvera – viúvo sem ter sido propriamente casado – ampliou-se no trato com os homens, mormente no trato com as palavras. Aires é o que, em vez de optar, paira sobre

as opções: "A diplomacia tem este efeito que separa o funcionário dos partidos e o deixa tão alheio a eles, que fica impossível de opinar com verdade, ou, quando menos, com certeza" (I, p. 1016). Outra vez, pois, a ambigüidade, um casar-se sem estar casado, um comprometer-se com o não compromisso, sem daí ingressar no comportamento cínico ou oportunista, tão próximo de sua postura. Aires não se apaixona pela negaça porque daí tirasse vantagens materiais. O conselheiro não podia ser um oportunista porque anulara em si a própria voz do desejo. Abolira-a porque, embora soubesse – como escreve em seu diário, "... se a verdade acerta com a convicção, então nasce o sublime, e através dele o útil..." (I, p. 1054) – embora disso soubesse antes prefere ter como lema a frase sibilina: "Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro" (I, p. 974). Elogio do nada que, junto às contrapistas desorientadoras do leitor, encontra hoje em um Borges o mesmo traço de família – outra vez, aí não se instala o legado de Sterne?

Mas deixemos a exploração das vias abolidas por Aires e fixemos o aspecto de seu pairar diplomático. Limito-me a recordar o final do episódio do Custódio. O dono da "Confeitaria do Império" tivera a má idéia de querer repintar a tabuleta da casa no momento em que a República viria a ser proclamada. O capítulo inteiro, deliciosa ilustração do irônico conformismo machadiano, trabalha com a ansiedade do aflito proprietário. Custódio procura Aires, seu conceituado vizinho, à cata de conselho. Aires alvitra várias hipóteses. Recusadas pelas mais variadas razões, o velho funcionário oferece uma última sugestão: "Disse-lhe então que o melhor seria pagar a despesa feita e não pôr nada, a não ser que preferisse o seu próprio nome: 'Confeitaria do Custódio'" (I, p. 1028).

O leitor machadiano costuma rir do conselho, intimamente louvando a habilidade deste avatar da *intelligentsia* tropical. Mas, fora da bonomia conformista do conselheiro, que dizem suas palavras senão que a indecisão, a ambigüidade, a ausência de escolha levam por fim ao círculo vicioso em que o que se diz apenas confirma o que já era sabível antes de se dizer? Custódio não pode indicar que alguma coisa sua é... senão sua. Custódio, proprietário da "Confeitaria do Custódio". Sem sofrer, portanto, da inibição de Bentinho, Custódio é obrigado a entrar na mesma estreiteza de limitar-se aos fatos. O nome não nomeia porque, neste circuito, toda nomeação é uma escolha e escolher sempre supõe correr riscos. Estar conforme a este quadro significa que o nome não pode conter senão

redundâncias. (Alguém já terá feito uma crítica mais mordaz e certeira à sociedade brasileira?).

A interpretação acima concede ao episódio um estatuto específico: a estória de Custódio não se confunde com os apólogos que Machado inclui em seus romances da maturidade. Ela representa sim o outro papel desempenhado pela reflexão machadiana acerca da função da linguagem na sociedade. Por um lado, essa reflexão se compraz na crítica do retoricismo de seus pares, critica ao ornamentalismo dos pavões. Por outro lado, ela aponta para detalhe em que se tem insistido menos: quando não é possível o ornamento vazio e grandiloquente, não mais resta senão a pureza da redundância. Ou, como se diria a partir de Bentinho, a pura chicana.

Aqui interrompemos nosso contato com Aires e passamos para a filha do Batista. Flora é apresentada como centralmente ligada à estória dos gêmeos. Há entretanto um outro aspecto seu, sobre o qual ainda não falamos. No capítulo XXXI, o conselheiro a caracteriza como "inexplicável". Espicaçado, Aires busca uma combinação de pitonisa e homem de salão. Alega ser Flora como a mãe ou que é inexplicável como a perfeição. As palavras se mantêm demasiado obscuras ou demasiado polidas para que soubéssemos o que Aires teria querido dizer, se é que quisera dizer algo. Contudo dois capítulos adiante o conselheiro é forçado por Flora a definir seu pensamento. O narrador efetivo ainda tenta a negaça com o que estariam dizendo as palavras do narrador-narrado: "Foi só o tempo de inventar esta resposta". Nela, entretanto, Aires mostra que sua diplomacia oculta não elimina a agudeza: "Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dois olhos, outros matam-se de desespero" (I, p. 987).

A passagem em si talvez não tenha outro alcance senão o de definir Flora como cerne da "sede de perfeição". Mas, se a relacionarmos com o dilema da personagem quanto aos pretendentes? Sabemos que, afetivamente, Flora é incapaz de decisão. Artisticamente, Aires agora o diz, é semelhante a um pintor que de tanto retocar é também incapaz de concluir seu quadro. A ausência de decisão é, portanto, o dado comum. Ora, além de

incompleta mulher e pintora incompleta, Flora toca amadoristicamente piano. Outra vez, as explicações oferecidas para o significado que a música tinha para ela parecem fugidias, senão contraditórias. "A música tinha para ela a vantagem de não ser presente, passado ou futuro; era uma coisa fora do tempo e do espaço, uma idealidade pura. [...] Também se pode achar na sonata de Flora uma espécie de acordo com a hora presente. Não havia governo definitivo. A alma da moça irá com esse primeiro albor do dia, ou com esse derradeiro crepúsculo da tarde, – como queiras, – em que nada é tão claro ou tão escuro que convide a deixar a cama ou acender velas" (I, cap. LXIX, p. 1034). Mas serão, como dizíamos, afirmações contraditórias tomar a música como maneira de intemporalidade e depois como forma de conectar com um tempo de governo provisório? De acordo com a ordem do enredo, a frase "não havia governo definitivo" explica-se por que a monarquia apenas caíra e não se podia saber o que reservavam os dias futuros. Lembremo-nos, contudo, da ironia de Pestana, oferecendo, no leito de morte, a seu editor, duas polcas, uma para cada possível gabinete. Uma polca conservadora e outra liberal. Associemos o fato ao significado da opção política de Pedro e Paulo. Como já notamos, republicanismo e monarquismo não indicavam verdadeiras escolhas políticas; eram termos reversíveis, funcionais apenas enquanto promoviam a diferenciação das individualidades. Temos assim um acúmulo de homologias referentes a amor, política e música. Antes, porém, de tentarmos articulá-los, acrescentemos outro dado, que procura responder a uma questão central na obra estudada: até que ponto poderíamos confiar nas informações de um narrador tão dissimulado quanto Aires? O narrador real, Machado, não faria a seu respeito o mesmo que fizera com Bentinho, i. e., apresentando uma denúncia de adultério que só a intérpretes mais argutos se revela como capcioso discurso de um narrador-advogado? A técnica sem dúvida é a mesma. Mas, assim como a questão decisiva não é a inocência ou culpa de Capitu, assim também o decisivo aqui não é saber se Aires falara "a verdade". Em ambos os casos, o analista se enganaria por trabalhar com uma lógica linear, de causa e efeito enquanto melhor resultado poderá advir se buscar uma montagem de homologias. Voltamos pois a Aires, com o fito de captar outro traço homológico. Socorro-me de uma passagem do *Memorial*: "A música foi sempre uma das minhas inclinações, e se não fosse temer o poético e acaso o patético, diria que é hoje uma das saudades. Se a tivesse aprendido, tocaria agora ou comporia, quem sabe? Não me quis dar a ela, por causa do ofício diplomático, e foi um erro. A diplomacia que exerci em minha vida era antes função decorativa que outra coisa; [...] podia acomodar-se às

melodias de sala ou de gabinete. Agora vivo do que ouço aos outros" (I, 31 de agosto, p. 1140). Ou seja, se Aires e Flora são igualmente díspares entre os personagens masculinos e femininos, se ainda o são por motivos distintos, terminam, no entanto, homólogos entre si, pois, tanto na frente afetiva, quanto na frente artística, se definem como estéreis. Donde, o leitor não pode ser "enganado" quanto a Flora, a não ser que se engane quanto ao próprio enganador, Aires. O conhecimento de um se faz através do conhecimento do outro e, por meio desse jogo especular, supomos conhecer, não apenas a identidade deste ou daquele personagem, mas uma dimensão não declarada do texto que os contém. Didaticamente, as homologias dos dois personagens assim se apresentam:

Aires	Flora
O que não se decide afetivamente	A que não se decide entre os gêmeos
O que não se decide artisticamente	A que pinta e toca amadoristicamente
O que opta por não optar	A que paira sobre os partidos

Mas, apesar da formulação, os termos guardam certa diferença. A falsa escolha de Aires, do ponto de vista afetivo, casando-se apenas em função da diplomacia, não permite por si um maior aprofundamento. Ao contrário, podemos desenvolver a ausência de escolha de Flora. Ela não se decide porque os partidos que se lhe apresentam não são partidos, i.e., os pretendentes não são de fato diferentes. Optar entre Pedro e Paulo seria escolher apenas um nome diverso. Ora, essa compreensão nos permite vir a Aires e observar que o conselheiro tampouco precisava empenhar-se em uma posição e o seu meio-termo servia a qualquer lado porque, qualquer que fosse o vencedor, seria ele do mesmo "partido". Assim, através de Flora, esclarece-se Aires: sua palavra em meio-tom deriva do mesmo solo que a indecisão amorosa da moça. Mas o inverso também sucede. Aires é um escritor disfarçado, não assumido, que apenas deixará "sete cadernos manuscritos" ("Advertência" a *Esaú e Jacó*). É homólogo, pois, à pintora Flora, que deixaria esboços, paisagens a serem referidas nas anotações do conselheiro.

Que então significa esse jogo de homologias que mutuamente se esclarecem? Não creio prender o esquivo texto machadiano em uma camisa de força ao dizer que ele mostra

haver uma relação axial entre a esterilidade dos artistas (os músicos Romão e Pestana, a pintora Flora, o escritor Aires) e uma situação social que não apresenta condições para uma efetiva opção política. Em sua falta, que faz o artista senão compor polcas, que poderão se endereçar a liberais ou a conservadores, pois, no fundo, permanecerão peças ornamentais, obras, hoje diríamos, de consumo, entendidas tanto como veículos para a intemporalidade, como ajustadas a governos provisórios?

*

Conduzamos brevemente as análises anteriores à constelação que, segundo nossa hipótese inicial, orientaria os cinco romances da maturidade machadiana. A morte fora o primeiro termo cuja importância salientáramos. Ela aqui recua à posição de horizonte, não cede seus direitos, mas a função a que se associara, maximamente nas *Memórias*, será exercida por outros termos. Quase idêntico é o destino da representação social. Aires seria o seu sustentáculo se não fosse visto por dentro, com o que se torna ressaltada a razão por que sempre optara pela não opção. Neste sentido, a representação social está presente por seu avesso: visto por dentro, um luminar dos salões, Aires, é antes visto como uma lesma escorregadia. E essa caracterização leva à pergunta: que explica tal conduta em um personagem que antes pareceria caracterizado por sua retidão de caráter?

A divergência radical entre Aires, homem honesto e sem ostentações e, no entanto, escorregadio, de certo modo se repete quanto aos gêmeos. Embora não se acentuem traços positivos seus, sua visão interna, i. e., a explicação por que divergem está tão-só em que assim o fazem por pressão social – divergem porque a sociedade exige que se diferenciem. Mas suas diferenças não contêm diferença alguma, tanto assim que podem mudar reciprocamente de posição. Daí a coerência com o que se verifica com Aires: seu optar por não optar é também efeito de uma pressão social. E, assim como no caso dos gêmeos, sua não opção não tem consequências porque a opção que fizesse seria por algo igual àquele algo pelo qual não tivesse optado. Entramos por essa via apenas para assinalar que a representação social, termo tão importante nos romances precedentes, cede a primazia ao termo que antes sempre tivera uma posição secundária: a música. Ao realce da música acompanha-se a tematização de seu relacionamento com a política. Só aqui a música deixa de ser um signo incompleto. Se ela se identifica com as ruínas não é

pela passagem do tempo, mas pela permanência do tempo, de um tempo político que, tanto no passado quanto no presente, torna a atividade artística ou impossível ou subalterna ou ociosa. A reflexão ficcional machadiana não contém, portanto, apenas uma dimensão extremamente crítica de sua sociedade. Embora mostrá-lo seja importante contra as pretensões da interpretação que o tinha por apolítico, cético e refinado – predicados do que se entende por crítica anatoliana – esse aspecto ainda não realça o outro ângulo de seu trabalho: aquele que apresenta o dilema do artista – por extensão do intelectual – em uma sociedade periférica.

8 As transformações dos invariantes

A entrada no último romance machadiano nos permite olhar para trás e verificar as metamorfoses de seus invariantes. *As Memórias*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* abriam as portas para uma galeria de loucos. A loucura de Quincas e de Rubião, seu discípulo, se expunha a partir de indivíduos que não participavam da sociedade – seja porque a volta da fortuna já encontrara o personagem possuído pela demência, seja porque a riqueza o alcançara quando era tarde para que aprendesse a linguagem dos "homens bons". Diversa era a loucura de Bentinho, que o acometia, não pela distância quanto à linguagem "cult", mas por sua *interiorização excessiva*. Pelos loucos de fora, a sociedade era ironizada, parodiada em suas crenças justificadoras, pelo louco de dentro, mostrava-se a incapacidade a que era capaz de reduzir o indivíduo, desde que ele interiorizasse suas normas sem aprender seus disfarces. Essa dupla abordagem da loucura mostra que Machado não a pensava como um termo oposto, ocupante de outro espaço que o da normalidade social. *Dom Casmurro* liga-se, pois, a uma tematização anteriormente efetuada e, de outro, a desloca para o interior da sociedade.

No *Esau e Jacó*, outro passo era dado, pela visão de dentro dos personagens, dissipa-se a figura da loucura em favor do par alegórico formado pelos gêmeos. Bem nascidos, bem educados, bem situados, os gêmeos rivais mostram a futilidade de seu antagonismo, fundado na busca da individuação do nome e na diversidade efetiva de seus interesses partidários. Enquanto assim a tematização da loucura, depois de vista de dentro da sociedade, cedia o passo à tematização alegórica da esterilidade de tal política, paralelamente a música assumia o primeiro plano e passava a servir para a reflexão das

relações entre aquela política e a arte. A loucura se metamorfoseara sempre enlaçada a uma visão política da sociedade estamental. A música, ao retirar-se do palco das representações e ao confundir-se com a esterilidade de Flora, ressalva ainda mais cruamente o destino a que, em sociedade semelhante, estaria sujeito o intelectual. As transformações de uma e outra, por conseguinte, trazem como constante a tematização da organização política da sociedade brasileira. Conclusão por certo estranha para os machadianos que se mantêm presos à indagação das fontes e das razões do pessimismo do autor. Estranheza que nos faz entender a eficácia de seu palimpsesto.

Diante das transformações referidas, o *Memorial de Aires* não se comporta como um acorde abrandado, a suavizar as increspações do desenvolvimento melódico. Ao contrário, nele as transformações alcançam uma última volta, que dirá respeito ao tratamento da morte e do amor, enlaçados ao tratamento da música. A *morte* pontuara as *Memórias póstumas* para depois tornar-se apenas o lastro o indicador de uma função; o *amor* aparecera filiado à *representação social* (Virgília e Sofia), depois à sua *variante rebelde* – a *dissimulação de Capitu* –, que ainda se ligara ao destino do artista – a *esterilidade* (afetiva e artística) de Flora; morte e amor, no *Memorial*, ressurgem noutra forma, resultante de sua articulação com a música. Por essa articulação, Humanitas mostrará que se fazia presente mesmo quando não mais dela se falava. Para demonstrá-lo, utilizamos um recurso atrás não usado: a recapitulação das carreiras dos personagens principais.

8.1 As marcas dos personagens

Se Bentinho dominava a linguagem "cult" pela educação no seminário e o curso de direito, sua dependência materna, por outro lado, o incapacitava para o fingimento. Esse fingimento era o elo que articulava a base estritamente verbal ao aspecto social do que temos chamado representação social ou linguagem "cult". O conselheiro Aires, ao contrário, tem esse duplo domínio. O ofício diplomático aperfeiçoara seu gosto pela conciliação. Nos salões, nas confidências, Aires está em seu meio. Nenhum deslize, nenhuma afoiteza. O traço diplomático importa porque assim o vemos mais *dentro* da linguagem do ornamental. Para seu diário, contudo, Aires confia a franqueza que escamoteava de parentes, parceiros e amigos. Se então se contradiz, é mesmo porque as contradições o habitam. Assim, ao iniciar-se o diário com o registro de seu retorno ao

Rio, Aires diz-se velho e imprestável para o circuito amoroso. Por sua aparição no *Esaiú*, sabemos que chegara ao casamento por dever de ofício e que não fora feliz (cap. XII, p. 963). Agora, aos sessenta e três anos, conhece seu *handicap* negativo e não o lamenta. Porém, tão logo justifica sua aposentadoria amorosa – "Já acho mais quem me aborreça do que quem me agrada, e creio que esta proporção não é obra dos outros, é só minha exclusivamente" (17 de maio, p. 1117) –, o sonho vem desmenti-lo. A viúva aparece para aconselhar-se e Aires, recuperando no sonho o tom direto que se interditava, contesta-lhe que a viuvez não lhe convém e ele é o indicado para tirá-la da suspensão (anotação de 24 de maio). Ao acordar, então escuta o mesmo pregão que, de volta ao Rio, o levava ao mergulho no tempo: "Na rua apregoava a voz de quase todas as manhãs: 'Vai... vassouras! vai espanadores!'" (24 de maio, p. 1119). O pregão traz colado um resto de música e a música desmente sua vocação de celibatário. As ondas da música, contudo, ausente, dizem de *eros* que recusa a se desfazer. Pois, malgrado sua negação em sair do celibato, o feminino o atrai por ainda gostar da música. O feminino é da família da música: "Como eu ainda gosto de música [...] A música foi sempre uma das minhas inclinações, e, se não fosse temer o poético e acaso o patético, diria que é hoje uma das saudades" (31 de agosto, p. 1140). Assim como em relação a Flora amor e música se relacionavam por negação, assim também sucede com Aires, que não amara, nem praticara um instrumento. Deixara-se como espectador; à parte.

O entrelace entre música e *eros* confirma-se pela anotação de 9 de janeiro: "Segundo aniversário da minha volta definitiva ao Rio. Não ouvi hoje os pregões do ano passado e do outro. Desta vez lembrou-me a data sem nenhum som exterior; veio de si mesma" (9 de janeiro, p. 1175). À música que já não ressurgiu é contemporâneo o seu conhecimento da presença de Tristão, o rival. Não é que o passado já não se escute com a música que se dissipou; é o presente que indica sua permanência de celibatário. Daí a importância da indicação da idade. Com 63 anos, Aires é pela dezena o duplo de 3 e pela unidade o próprio 3. O levantamento de outros aspectos do *Memorial* nos mostra a saliência do ímpar. Aires, portanto, é aquele que em sua narrativa branca, sem sobressaltos, discreta e sem arroubos declara sua esterilidade. Na carreira, não concluíra tratados decisivos. Na vida pessoal, casara-se porque isso era preferível para a profissão. Entre suas afinidades, não levava adiante o cultivo da música que o atraía.

*

Por meio de mana Rita, Aires se faz íntimo do casal Aguiar. Exemplo do lar burguês bem sucedido, os Aguiar vieram de baixo e a compreensão mútua não tivera rugas enquanto o chefe do casal subia e chegava a gerente de banco. Sua única queixa, não terem tido filhos, a não ser os "adotivos", Tristão, que depois os abandonara pela Europa, Fidélia, já "adotada" quando viúva. Mas, ao contrário do que se costuma notar, os Aguiar não haviam procurado compensar a ausência de rebentos apenas duas, mas sim três vezes. O terceiro "filho" fora "um pequeno cão de nada" (4 de agosto, p. 1135), que durara o que duram os cães. A placidez de suas vidas, enquanto o conselheiro escreve seu diário, só apresenta um estremecimento: o da volta de Tristão e as conseqüências daí advindas. Ao passo que Aires hesita entre já não ser capaz de amar e seu interesse por Fidélia, Tristão ganha pontos. Os "filhos" afinal entrarão em acordo, apressando como insinua Campos, a morte dos velhos: "Isto de filhos, conselheiro, não imagina, é o diabo; eu, se perdesse o meu Carlos, creio que me ia logo desta vida" (16 de maio, p. 1117).

Não importa que as bodas de prata do casal se cumpram em dia tão simétrico quanto 24. O dois e seu duplo dizem de uma simetria que apenas respeita aos "vinte e cinco anos de paz e consolação". Após a partida dos "filhos", os dois têm corrigida sua irônica simetria pela incorporação do Conselheiro à sua companhia de velhos: "Venha o terceiro velho, disse Aguiar, venha fazer companhia aos dois que aqui ficaram abandonados" (18 de setembro, p. 1148). A que Aires comenta: "Esta palavra, que podia ser de queixa, foi dita rindo, e percebi pelo tom que era alegre". O "fingimento" da fala do Conselheiro não parte de seu compromisso com a sociedade ornamental. O fingimento aqui se dirige a si mesmo. Se o leitor continua amigo de vinhetas, não perceberá a mudança de tom que se cumpre dentro do comentário de Aires: "Respondi que trazia a minha velhice para somar às duas e formar com elas uma só e verde mocidade das que já não há na terra". Sob a alegada mocidade que se refaz, a marca da terra nenhuma. Através da palavra do amigo, os Aguiar nos remetem, pois, à presença daquele feito da morte, a esterilidade. Sua presença, contudo, não seria assim tão maciça não fosse a "traição" provocada pelo mútuo enleio de Fidélia e Tristão. A morte não apenas delega poderes à esterilidade, sua representante. Entrecruzava-se ao trabalho do amor e desta conjunção resulta um contraponto de que derivará a especificidade do tratamento das invariantes machadianas

no *Memorial*. Tal contraponto se prepara ao abordarmos o segundo grupo dos personagens principais.

*

Fidélia, já anunciada ao conselheiro pela mana Rita, é observada pelo velho diplomata no momento de subir ao bonde: "Ela foi descendo até o portão, onde passava um bonde em que entrou e partiu" (10 de janeiro, p. 1096-7). A situação se repetirá – anotações dos dias 12 e 22 de setembro – tendo como observadores os concorrentes Osório e Tristão. Os três homens prestam-lhe o mesmo culto. Mas a habilidade do narrador real nos faz prever a diferença de seus destinos: Aires e Osório observam Fidélia à porta de transporte público, Tristão, em contraparte, em condução particular.

Da estória de Fidélia, sua descendência de fazendeiros, o rompimento com o pai, que não concordara com seu casamento, sua curta vida com o marido, pouca coisa guardaremos. Apenas nos importa sua adoção pelos Aguiar e o fato de que deixara o piano desde a viuvez: "A música [...] era uma das suas ocupações de outrora, e a abstenção data da viuvez" (31 de agosto, p. 1141). Antes dessa renúncia, houve a da pintura, abandonada quando Fidélia era ainda criança (22 de outubro, p. 1161). O detalhe seria dispensável se o retorno ao quadro e, mais fortemente, à música não coincidissem com o assédio de Tristão. No quadro que pinta, Aires observa a ausência do futuro noivo. Na execução que adia ou não continua, nota-se sua indecisão ante o rapaz. Pois a música só retorna jubilosa depois de aceitar o noivado: "[...] Foi de si mesma tocar piano, um trecho não sei de que autor, que se Tristão não ouviu em Petrópolis não foi por falta de expressão da pianista" (sem data, p. 1184). Confirma-se então a associação da música com o amor, observada pelo avesso, a propósito do conselheiro. Começa a configurar-se o contraponto ao tema da morte-esterilidade. Se a abstenção da música por Fidélia, a tornava "filha" dos velhos, o retorno ao piano a levará para longe. A data de seu aniversário, 13, ainda indica a importância dos números no *Memorial*. O 13 tanto se associa ao fatídico, ao azarado, quanto contém a assimetria do 3. A data de nascimento de Fidélia não alegoriza o seu destino, mas aponta para a marca que deixará nos Aguiar. Antes porém do desfecho, o conselheiro anotará: "Em verdade, Tristão é feito de modo que a política o pode levar sem esforço, e Fidélia retê-lo sem dificuldade" (6 de maio, p. 1190). Retrospectivamente, a anotação repercute como

acusação a Fidélia, que poderia manter o noivo nas proximidades dos pais. Mas, numa leitura linear, ainda nos remete para o caráter de Tristão. Instável, volúvel, esquecera promessas, deixara de escrever para a mãe adotiva, trocara uma pátria por outra. E, depois dos anos de ausência, o retorno das cartas tem o fim bastante pragmático de preparar os velhos para sua visita ao país. Aires, de sua parte, calcula a dose de veneno nas palavras que lhe endereça "afirmando que a adoção de uma nacionalidade é ato político, e muita vez pode ser dever humano, que não faz perder o sentimento de origem, nem a memória do berço" (19 de agosto, p. 1137-8). Mas o veneno, se passar, será apenas para o leitor, pois nunca tais palavras foram ouvidas por Tristão. Não nos enganemos, porém, apesar do tom em surdina da narrativa do conselheiro, de onde pareceria afastada qualquer insinuação sobre a maldade, Machado continua o mestre do dizer pelo avesso. Aires não tem ciúmes de Tristão, cativa sua amizade, contudo as reticências que lhe faz hão de ser lidas de forma mais carregada: "E agora que o escrevi confirmo a impressão que me deixou o rapaz, e foi boa, como a princípio. Talvez ele tenha alguma dissimulação, além de outros defeitos de sociedade, mas neste mundo a imperfeição é coisa precisa" (22 de outubro, p. 1162). Do mesmo modo há-de se ler a passagem em que, através de Rita, explica o interesse de D. Carmo em casar os filhos: "[...] Teria assim um meio de prender o filho aqui" (5 de dezembro, p. 1171). Pode-se então alegar que na ação da senhora também havia uma ponta de egoísmo. Mas não é tanto ele que importa, quanto o esquecimento dos velhos pelo jovem casal. Tristão não se deixará prender porque lhe atrai em Portugal a carreira política que já trouxe acertada. Aires, conquanto escolado, pretende corrigir pelo pensamento o rumo da vida: "Tristão pode acabar deitando ao mar a candidatura política. Pelo que ouvi e escrevi o ano passado da primeira parte da vida dele, não se fixou logo, logo, em uma só coisa [...]" (22 de março, p. 1186). O conselheiro é uma espécie de Bentinho de que se afastou a necessidade de torcer os fatos. Seu raciocínio era plausível e seu desmentido não significa que Tristão tivesse de ser um ingrato e Fidélia uma egoísta. O lado moralista, ao afastar-se do tecido do *Memorial*, mostra que a alegoria de Humanitas e sua fala cruel dependem menos da maldade das pessoas do que hoje chamamos o movimento de suas pulsões. *Eros* aproximara a jovem viúva e o médico recém-convertido ao brilho das câmaras. A vontade de poder deste não encontrara da parte de Fidélia nenhuma contestação. Sua resistência cessara quando cedera à corte do rapaz. Se há algo de censurável no abandono dos Aguiar, a censura antes deve recair sobre a atração amorosa, sobre a vontade de poder, sobre o gosto de saber-se influente. Em relação aos

personagens dos romances anteriores, os Palha, os Camacho, as Sofia, mesmo os José Dias ou o pai de Capitu, a acusação é sensivelmente abrandada. Mas os efeitos continuam aproximados: se ali era a loucura, aqui é o abandono. Assim, embora Tristão não pertença ao time dos Palha, algo por certo desses permanece. Assim ele espera primeiro chegar a Lisboa para só então comunicar que não mais retornará com Fidélia. E o conselheiro não consegue pronunciar a boa desculpa que concebera: "Engendrei o que pude. Falei do golpe que o moço recebeu quando desembarcou deputado, e viu misturadas as alegrias dos pais com as dos amigos políticos; devia dizer também que a primeira idéia de Tristão foi rejeitar o diploma e vir para Santa-Pia; mas que o partido, os chefes, os pais ... Não fui tão longe; seria mentir demais" (29 de agosto, p. 1197). Mas, pecados à parte, Tristão é um bom moço que chega a conhecer o seu Wagner. A música então retorna como marca também sua. Fidélia deixara de tocá-la com a viuvez, de Tristão nada se diz de semelhante. Aires sim a trocara pela profissão e deixara de ouvi-la quando escuta o pregão dos anos passados com a consciência de que estava despedida da roda do amor. Amor associa-se à música e aos que de si expulsa mal permite a condição de ouvintes.

A reconstituição dos personagens já nos permite vislumbrar o papel da música. Ao contrário do que se dava no *Esaiú*, só indiretamente o seu exercício aponta para o perfil da sociedade, que excluía o artista, seja obrigando-o à esterilidade, seja ao diletantismo. Este fora o ponto máximo que atingira a reflexão machadiana, iniciada no *Dom Casmurro*, sobre as relações entre arte e representação. Tal fio aqui cessa para que, em troca, se firme um novo enlace, entre música-amor e a impassível presença de Humanitas. Tematizá-lo diretamente, contudo, nos levaria a sacrificar elementos que, para serem destacados, nos obriga a leve curva na ordem da argumentação.

8.2 O jogo das simetrias

O próprio Machado diversas vezes chama a atenção do leitor para as simetrias do *Memorial*. "Há na vida simetrias inesperadas. A moléstia do pai de Osório chamou o filho ao Recife, a do pai de Fidélia chama a filha à Paraíba do Sul" (15 de junho, p. 1124). "Se eu estivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do dia 22 deste mês. Uma novela não permitiria aquela paridade de sucesso" (30 de setembro, p. 1152). Mas que elas prometem para que tanto se reiterem? Associados, os fatos parecem

insignificantes: Aires e Fidélia adoecem sincronicamente (anotação de 20 de janeiro); D. Carmo e Fidélia "parecem amar-se como mãe e filha", embora o próprio narrador se encarregue de apontar para o "ponto de desvio", a viuvez da segunda (anotação de 25 de janeiro, p. 1103); comunica-se ao mesmo tempo a doença dos pais de Osório e Fidélia, que morrem com igual rapidez (anotação de 9 de junho, p. 1122 e ss.); Fidélia sai do Rio para fazer companhia ao moribundo, quando Tristão comunica seu regresso (anotações de 16 de junho e 18 de junho, p. 1125-1126); e retomam quase no mesmo dia; Aires e Carmo sofrem ao mesmo tempo de reumatismo (anotações de 18 de setembro e 30 de setembro); o calendário religioso aproxima o dia dos santos e o dia dos mortos (1 de novembro, p. 1163). A insistência no simétrico é associável à insistência no número 3. No dia 31 de agosto, na presença de 13 pessoas, Tristão toca um pouco e, ante a insistência, Fidélia faz o mesmo. É do mesmo dia a anotação do conselheiro Aires sobre seu gosto inaproveitado pela música. Carmo tem como companhia "duas velhas amigas que lhe restam dos tempos de criança" (11 de agosto, p. 1136-1137). Quando se cala a música, i. e., quando Tristão e Fidélia partem, são três os velhos reunidos, Aires, Aguiar e Carmo.

Mesmo sem um arrolamento exaustivo, a insistência no simétrico e a constância do 3 e combinações do 3 nos permitem adiantar a hipótese interpretativa: a música é o mediador entre os opostos amor e morte. Em sua falta, instaura-se um fantasma de mediação, o 3 assimétrico, conjunto dos que não contam com a música, mas apenas com sua presença, sua esterilidade, sua velhice. Quando a música não se ouve, o número 3 bate grave a presença da morte: "Referiu-me as encomendas da viúva, a escolha, as exigências, o número de grinaldas, três, e a composição das cores que teriam" (17 de outubro, p. 1160). "Confesso que preferia os Aguiares, não que o diplomata seja aborrecido, ao contrário; mas os dois velhos vão com minha velhice, e acho neles um pouco da perda da mocidade" (13 de fevereiro, p. 1179-1180). O requinte de Machado chega ao ponto de permitir-nos contrastar a doença do 3 e sua conversão na saúde da paridade: "Tristão podia resolver esta minha luta interior cantando alguma coisa que me obrigasse a ouvi-lo, mas estava então ocupado em dizer finezas à artista, à viúva, à irmã, a todas aquelas três pessoas consubstanciadas na mesma dama encantadora" (11 de novembro, p. 1166). Antes, pois, do mútuo enlevo, Fidélia é para Tristão, uma figura tríplice, artista, viúva, irmã. A figura se unificará quando a mulher se tornar a prometida do homem.

As peças por fim se juntam. O narrador incorpora-se ao casal amigo: "D. Carmo não parecia ouvir-me, nem ele; olhavam para lá, para longe, para onde se perde a vida presente, e tudo se esvai depressa" (20 de agosto, p. 1197). De sua parte, amor e música partem para Lisboa. A música não se desprende da família: sua ausência conota a viuvez, sua volta, o casamento. E o amor remete à crueldade de Humanitas. Humanitas não necessita de instrumentos cruéis para ensinar sua lição. Nas *Memórias póstumas*, em *Quincas Borba*, sua presença se confundia com a prática da crueldade. No *Memorial*, pelo mais doce instrumento: a irreverência de *eros*. O triunfo de Humanitas é o triunfo da alegoria sem moralismos. Mas essa sua vitória, por brando instrumento, não seria aqui possível sem a transformação da morte em amor. Com frequência a referência ao amor se acompanha da referência à morte: "Ora, pergunto eu, valia a pena ter brigado com o pai, em troca de um marido que mal começou a lição do amor, logo se aposentou na morte?" (4 de abril, p. 1113). "A recordação do finado vive nela, sem embargo da ação do pretendente; vive com todas as doçuras e melancolias antigas, com o segredo das estréias de um coração que aprendeu na escola do morto" (9 de janeiro, p. 1175). Quando o acompanhamento não é obrigatório, aponta o fato cru da morte. Mas, se o analisamos, comprovamos que a morte em si não é o decisivo no desenrolar do romance. Seja, por exemplo, a viagem de Fidélia à fazenda, onde finda o barão. Sai de junto da amiga, mas o foco da ação não a acompanha, pois incide sobre a saudade que deixa. A morte que dói é a que grassa entre vivos: "(Fidélia) deixou saudade e grandes. Achei-os sós e conversamos da amiga. Propriamente não estavam tristes da ausência dela, mas da tristeza que ela levou consigo" (16 de junho, p. 1124). O fato da morte, sua surpresa, espanto ou dor cede o passo a um tom intimista de quem vivo a vive. A música, que antes aparecia sem ter lugar, assume seu posto. É ela que retira a morte que povoava a viuvez de Fidélia. É ela que, ao viajar, indica o lugar do conselheiro. A música é então o conduto que, dentro da família, tanto acentua o contrário da morte, quanto produz a transformação desta em amor. Essa derradeira transformação, no entanto, nada tem a ver com uma lírica e melancólica conciliação de Machado com o mundo. Seu humor, ainda quando lírico, permanece corrosivo: a transmutação da *facies* da morte no riso do amor desvela o outro veio pelo qual Humanitas se exercita. Aqui, a alegoria machadiana ultrapassa o objeto que sempre tivera diante de si: a ornamentalidade vazia da sociedade imperial brasileira. Fidélia e Tristão abandonam os pais: Humanitas tinha fome.

Se é então verdade que esta última volta nos traz outra vez o Humanitismo, se é verdade que nesta sua nova face já não depende de uma reflexão sobre a sociedade que a suscitara, é também verdade que esta derradeira manifestação de Humanitas não teria relevância senão no interior das transformações que esperamos haver apreendido.

Que significaria, perguntemos por fim, a nova face do Humanitismo? Sua constância, devemos constatá-lo, é sua aversão ao agradável e desejado pelo homem. Em sua primeira e mais extensa incidência, o Humanitismo estava ligado a uma crítica incisiva, embora disfarçada, ao caráter da sociedade; na segunda, em sua aliança com *eros*, mostra-se como mantém sua hostilidade à humanidade: ao se escolherem, Tristão e Fidélia afasta a ternura que os pais adotivos encontravam na presença de Fidélia. Nesse retorno do Humanitismo, a reflexão machadiana já não tem por alvo a crítica da sociedade estamental. E isso importa para a caracterização da abordagem que aqui se conclui: ela não seria possível se considerássemos o texto literário fechado dentro de si, sem o relacionar, portanto, com a sociedade em que foi configurado. Mas o relacionamento entre texto e sociedade só é possível através do desvendamento interno do próprio texto literário: ele se nutre da penetração ficcional sobre seu outro, por excelência, a sociedade que o circunda, sem que nela encerre seu ato de pensar. A intensidade da ficção literária inclui a sociedade, mas sua obsessão é com o destino humano.

Rio: fevereiro-março, 1980.

(Texto revisado e pequenas mudanças em julho de 2009)

Referências:

AUERBACH, Erich. Figura. In: _____. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Berna/München: Francke, 1967. p. 55-92

ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: *O primo Basílio* (1878). In: _____. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. III.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). In: _____. *Obra*

- completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. I.
- ASSIS, Machado de. Trio em lá menor (1886). In: _____. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. II.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba* (1891). In: _____. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. I.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro* (1899). In: _____. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. I.
- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó* (1904). In: _____. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. I.
- ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires* (1908). In: _____. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. I.
- BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). *Gesammelte Schriften*, I, 1, Suhrkamp, Frankfurt, a.M. 1974.
- CALDWELL, Helen: *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Los Angeles: University of California, 1960.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Nacional, 1974.
- FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones* (1749). London: J. M. Dent & Sons, 1955.
- FREUD, Sigmund: Carta n. 61, a Fliess (1897). In: _____. *Sigmund Freud*. Edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- JEFFERSON, D. W. *Tristram Shandy and its Tradition*. In: THE PELICAN guide to English literature. Organization by Boris Ford. London: Penguin Books, 1957.
- LAPLANCHE, Jean ; PONTALIS, Jean-Bertrand. Fantasma originário, fantasmas das origens, origem do fantasma. *Les Temps Modernes*, Paris, n. 215, abril 1964.
- LEVI-STRAUSS, Claude. Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss. In : MARCEL Mauss: Sociologie et Anthropologie. Paris: P.U.F., 1966.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. atualizada. São Paulo: Paz e Terra/Graal, 2003.
- LUKACS, György. *Soul and form – A líkék és a formák* (1910). Cambridge: MIT, 1978.
- LUKACS, György. A fisionomia intelectual dos personagens artísticos. In: _____. *II*

Marxismo e la critica letteraria [Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker]. Torino: Einaudi, 1964.

MAIA, Alcides. *Machado de Assis (algumas notas sobre o "humour")* (1912). Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1942.

MATOS, Mário. *Machado de Assis*. São Paulo: Nacional, 1939.

MERQUIOR, José G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

NIETZSCHE. *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, vol. II (1879). In: _____. *Friedrich Nietzsche. Werke I*. Organization Karl Schlechta. Frankfurt/M: Ullstein Buch, 1976.

OLIVEIRA, Franklin de. O artista em sua narração – a fortuna crítica de Machado de Assis: 1912-1958. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 11, setembro 1958.

PEREIRA, Astrojildo. Romancista do segundo reinado. In: _____. *Machado de Assis (1939)*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

PEREIRA, Lúcia Miguel: *Machado de Assis (1936)*. São Paulo: Brasileira, 1949.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)* (1950). Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

RIBEIRO, João. W. Giese e Machado de Assis (1927). In: _____. *Obras de João Ribeiro. Crítica*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança (1969). In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire* (1940). Paris: P.U.F., 1948.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: I.N.L., 1955.

STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy (1760-1767)*. New York: Fawcett, 1962.

TURNER, Victor W. *The Ritual Process. Structure and Antistructure* (1969). Chicago: Aldine, 1973.

VALÉRIO, Américo. *Machado de Assis e a Psicanálise*. Rio de Janeiro: Aurora, 1930.

VIANA, Francisco José de Oliveira. *Instituições políticas brasileiras*. I Rio de Janeiro: José Olympio, 1955 (1. ed.: 1949).

WARNING, Rainer. Fiktion und Wirklichkeit in Sternes *Tristram Shandy* und Diderots *Jacques le fataliste*. In: JAUß, Hans Robert (Org.). *Nachahmung und Illusion Poetik und Hermeneutik*. München: W. Fink, 1964. n. 1.

¹ No mesmo sentido: “If the hypercritic will go upon this; and is resolved after all to take a pendulum, and measure the true distance betwixt the ringing of the bell, and the rap at the door; – and, after finding it to be no more than two minutes, thirteen seconds, and three fifths, – should take upon him to insult over me for such a breach in the unity, or rather probability of time; – I would remind him, that the idea of duration, and of its simple modes, is got from the train and succession of our ideas, – and by which, as a scholar, I will be tried in this mater, – abjuring and detesting the jurisdiction of all other pendulums whatever” (STERNE, 1962, Livro II, cap. 8).

² A passagem integral é a seguinte: “Sterne é o grande mestre da *duplicidade* – tomando-se, com razão, esta palavra de modo mais amplo que se faz usualmente, quando por ela se pensa em referências sexuais. O leitor é incapaz de postular, conforme o deseja a cada momento, o que Sterne pensa propriamente sobre uma coisa, se, diante delas, fazia um rosto sério ou risonho, pois em ambos os casos se apresenta *uma* dobra em seu rosto; ele as concebe do mesmo modo e as quer mesmo assim: possuidoras ao mesmo tempo do sentido próprio e do figurado, emaranhando o sentido profundo e a farsa. [...] Ele, o mais flexível dos autores, transmite a seu leitor, algo desta flexibilidade” (NIETZSCHE, 1976, p. 780-781).

³ A acuidade aí demonstrada, no entanto, se perde no Lukács posterior: “Faça-se um confronto entre o *Dom Quixote* e a mais notável tentativa de transpor ao plano da vida cotidiana os problemas neste enfrentados: referimo-nos ao *Tristram Shandy* de Sterne. Ver-se-á então como tais contrastes encontram na vida cotidiana uma expressão bastante menos típica e profunda. (E já o fato que Sterne tenha escolhido a vida cotidiana como matéria da sua obra é por si um indício de que empostou o problema de modo bastante menos profundo e mais subjetivo que Cervantes)”. (LUKÁCS, 1964).

⁴ Mais explicitamente, de ser Sterne o antecipador, no campo da prosa, do que Mallarmé realizaria no campo da poesia: romper com a *mimesis* da representação. Cf. o nosso *Mimesis e modernidade* (LIMA, 2003).

⁵ O ensaio de Erich Auerbach, “Figura”, encontra-se em *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* (1967).

⁶ O primado da chicana na torsão jurídica dos fatos já se mostra pela relação do que Oliveira Viana (1955) chamava “os tipos do nosso direito público costumeiro, criado pelo nosso povo-massa”: “Na classe dos *tipos sociais*, podemos, contar, por exemplo: o ‘oligarca’; o ‘coronel’; o ‘mandachuva’; o ‘potentado do sertão’; o ‘caudilho da fronteira’; o ‘oposicionista sistemático’; o ‘governista incondicional’; o ‘genro’; o ‘sobrinho’ e o ‘afilhado’; os ‘encostados da burocracia’; o ‘político profissional’; o ‘presidente-soldado de partido’; o juiz ‘nosso’; o delegado ‘nosso’; o ‘eleitor de cabresto’; o ‘capanga’; o ‘cangaceiro’; o ‘coiteiro’; etc.” Dos tipos enumerados, apenas o oligarca estadual e o presidente-soldado de partido teriam surgido com a república.

⁷ A passagem citada não compreende a complexidade das relações entre fantasia e imaginação tal como viria a ser desenvolvida ao longo da reflexão freudiana. Cf. Laplanche e Pontalis (1964).

⁸ A parte referente a *Esau* e *Jacó* foi originalmente escrita em 1977 e publicada in *Ensaio de Opinião*, Rio, n. 9, 1979. A versão aqui apresentada difere levemente da original.

⁹ A datação dos contos se faz de acordo com Galante de Sousa (1955).