UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

CLÁUDIO ROBERTO DUARTE

LITERATURA, GEOGRAFIA E MODERNIZAÇÃO SOCIAL

- Espaço, alienação e morte na literatura moderna -

Versão Corrigida

De Acordo:

Prof. Dr. Orientador: Heinz Dieter Heidemann

SÃO PAULO
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

CLÁUDIO ROBERTO DUARTE

LITERATURA, GEOGRAFIA E MODERNIZAÇÃO SOCIAL

- Espaço, alienação e morte na literatura moderna -

Tese apresentada ao Departamento de Geografia da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, para obtenção do
título de Doutor em Geografia.
Área de Concentração: Geografia Humana

Orientador: Prof. Dr. Heinz Dieter Heidemann

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2010

AGRADECIMENTOS

Sueli e Stella, meus amores. Sem vocês nada seria possível.

José e Alice, meus pais, sempre presentes.

Dieter Heidemann, pelo diálogo, a força do exemplo de pensamento crítico e a autonomia concedida ao orientando teimoso. Os equívocos deste trabalho, é claro, são assumidos inteiramente por mim.

Professores da pós-graduação desses dois últimos anos, José Antônio Pasta, Amélia Luisa Damiani, Ana Fani A. Carlos, Anselmo Alfredo, Vladimir Safatle, Christian Dunker, Néelson da Silva Jr., Jorge de Almeida, Marta Kawano, Dolf Oehler e Jean-Luc Gaspard.

Raphael F. Alvarenga, grande amigo e companheiro de discussões literárias e de revista. O capítulo sobre Conrad aqui, como sabes, é o produto conjunto deste diálogo.

Joelton, Daniel, Rodrigo e Felipe, companheiros “editoriais” à distância, pelas conversas e a ajuda no amadurecimento deste trabalho.

Colegas do Labur, dos vários grupos de estudo, como sempre nos ajudando a pensar e repensar nossa formação.

Meus alunos das EMEF's, companheiros nesses vários anos em que pude pensar e amadurecer questões sobre geografia e literatura. Novamente, sou eu quem afastado do jugo do trabalho material recebe um título acadêmico, um privilégio social, sem dúvida, enquanto vocês ou seus pais ficam com a parte mais apertada desse jugo.

Professores e funcionários do Departamento de Geografia.

CNPq, pela bolsa concedida a partir de maio de 2009.

“A arte não é somente o representante de uma práxis melhor do que a até hoje dominante, mas também crítica da práxis enquanto dominação da autoconservação brutal em meio ao existente e por causa dele. Ela recrimina as mentiras da produção como um fim em si mesmo, opta por um estado da práxis situado para além do feitiço do trabalho [*des Banns von Arbeit*]. *Promesse de bonheur* significa mais do que o fato de que a práxis prevalecente distorce a felicidade: a felicidade estaria além da práxis”.

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1969.

RESUMO

A tese pretende analisar as relações entre Literatura moderna, Geografia e Sociedade no processo de modernização social, através do estudo de seis escritores: Charles Baudelaire, Machado de Assis, Joseph Conrad, Franz Kafka, Carlos Drummond de Andrade e João Antônio. O percurso busca mostrar como a modernização social, produzindo formas de “espaço social abstrato” (Lefebvre) adequadas ao processo de acumulação capitalista, é literariamente mimetizada e reconstruída por tais escritores. O processo de modernização aparece, então, como domínio do trabalho abstrato e, em suas crises, como um estado de exceção, figurado pela literatura em três níveis espaciais fundamentais interligados, mas não-idênticos: ao nível do concebido (pela política e as ideologias), do praticado/percebido (na vida cotidiana) e do vivido (nas singularidades subjetivas, nos limites do real inconsciente). Assim, teríamos a Literatura como um meio de “mapeamento cognitivo” de processos sócio-espaciais modernos.

Palavras-chave: Literatura moderna, Modernização social, Espaço social abstrato, Espaço vivido, Geografia social.

ABSTRACT

The thesis intends to analyse the relationships between Modern Literature, Geography, and Society within the process of social modernization, through the study of six writers: Charles Baudelaire, Machado de Assis, Joseph Conrad, Franz Kafka, Carlos Drummond de Andrade and João Antônio. This itinerary aims to show how social modernization, producing forms of “abstract social space” (Lefebvre) related to the capitalist process of accumulation, is literarily mimetized and reconstructed by these writers. The modernization process appears then as imposition of abstract labor and, in its crisis, as a state of exception, thematized by literature in three interconnected but non-identical spatial levels: at the level of the “conceived” (by politics and ideologies), of the “perceived” (praxis in everyday life), and of “lived experiences” (in subjective singularities, in the limits of the unconscious). Thus, Literature appears as “cognitive mapping” of modern social and spatial processes.

Keywords: Modern Literature, Social Modernization, Abstract Social Space, Lived Space, Social Geography.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

8

I – BAUDELAIRE

ABISMOS DO NEGATIVO

Leituras de *Les Fleurs du Mal*

1. Abismo do negativo

Criptogramas do moderno em Baudelaire

21

2. O *spleen* da cidade sitiada

Esquema de “Tableaux Parisiens”, “Révolte” e “La Mort”

53

II – MACHADO DE ASSIS

MACHADO DE ASSIS, “GEÓGRAFO”

65

1. O paradigma Casa Velha / Casa Verde

67

2. O Brasil n’*O espelho* de Machado de Assis

Fisionomia da dominação social e territorial brasileira

86

3. Entre a “pouca cousa” do passado e a “cousa nenhuma” do futuro

Crise e reforma do paternalismo em *Iaiá Garcia*

102

4. A Loucura com Método

O Delírio e o Humanitismo em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*

119

5. Um Império em marcha para a Lua

A crítica de 1871: história, geografia e metafísica em *Quincas Borba*

139

6. O olhar territorial de *Dom Casmurro*

Uma “fenomenologia do espírito” decadente do proprietário brasileiro

170

III – CONRAD

PACTO COM AS TREVAS

Uma leitura materialista de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad

185

IV – KAFKA

[K.]

Notas sobre espaço abstrato e proletarização em Kafka

219

V – DRUMMOND

POÉTICA DO DESTERRO

Drummond e a formação suspensa em *Fazendeiro do ar*

230

VI – JOÃO ANTÔNIO

DIALÉTICA NEGATIVA DA MALANDRAGEM

Catástrofe do urbano em João Antônio

266

EXCURSO

MAU TEMPO PARA A POESIA

Espaço, alienação e morte na literatura moderna – um esquema

305

BIBLIOGRAFIA

323

INTRODUÇÃO

Problemas

O interesse da Geografia pela Literatura é ainda incipiente. Talvez se possa dizer que sua forte herança positivista desviou-a do simbólico, do imaginário e do negativo no real. Mas não será isso sinal de uma grande perda? As outras Ciências Sociais, como se sabe, têm tirado grande proveito de sua aproximação com o campo das artes.

Na versão mais simples, a Geografia deveria ficar, na divisão intelectual do trabalho, com a descrição e a explicação dos resultados materiais da atividade humana e dos processos naturais. Até aqui, nenhum grande problema. Mas seguindo o movimento avassalador de racionalização e especialização, o geógrafo só poderia se restringir à análise objetiva, se possível cartográfica, da materialidade física do espaço. Mas o que é o resultado sem o processo que o engendrou ou suas reverberações de ordem subjetiva, que orientam esse processo? Num certo momento, e ainda hoje assim para muitos, tratava-se de se separar da economia, da sociologia, da antropologia, da psicologia, das artes: triste sina a dos geógrafos que inventaram para si a tarefa auto-alienada de catalogar e mapear as coisas no e do espaço, quase que se abstraindo da discussão das relações sociais que as determinam. Após meio século de formação da disciplina, Max. Sorre sentiu esse fenômeno como uma perda e um limite sufocante.¹

Simplificando um pouco, praticamente só a partir do movimento conflituoso de renovação dos anos 1960, emerge a noção de que o espaço e a consciência do espaço são partes integrantes de uma totalidade social, de uma certa formação econômico-social em amplo sentido, tanto material quanto simbólica. Consolida-se a idéia de que o espaço geográfico, enquanto *mediação* objetiva, fazem parte da dinâmica de forças produtivas e relações sociais fundamentais. E, por isso, não pode mais ser tomado somente como coisa externa, que se deveria observar e registrar friamente, mesmo quando concebidos como resultado de certa produção social. Em certo sentido, o espaço social nada mais é que *tempo*: processos, eventos, ações efetuados por classes de indivíduos sob determinadas relações sociais, mediados materialmente pelo meio natural e construído (ou “técnico-científico”). Mas, além disso, a

¹ “Contra aqueles que pensam que é preciso se reter às aparências fotografáveis ou mensuráveis das obras humanas, eu tenho sempre sustentado que seria preciso ir até o grupo que lhes produz. Um geógrafo não é um colecionador de conchas vazias (*coquilles*) onde não se abriga mais um ser vivo. Humanizemos a geografia humana.” (SORRE, Maximilien. *Rencontres de la Géographie et de la Sociologie*, 1957, p. 199).

espacialidade tem um momento reflexivo, “interno”, na subjetividade social. O esforço da obra de filósofos como Henri Lefebvre² e de geógrafos como David Harvey³ e Milton Santos⁴ pode ser descrito como uma tentativa de recuperar a riqueza e a integralidade da conceituação de espaço como mediação do ser social, ao mesmo tempo condição, meio e resultado da produção, passando pelos momentos dialéticos (segundo a conceituação lefebvriana) do concebido/projetado, do percebido/praticado e do viver/vivido.

A partir disso, como que num esboço de implosão do disciplinamento do saber parcelar tal como imposto pela divisão do trabalho, muitos notaram que o espaço e a espacialidade dos processos não eram “objeto” *exclusivo* da Geografia. E que a própria idéia de um “objeto” epistemológico isolado é uma herança positivista. No fundo, uma teoria crítica dirige-se à crítica da totalidade histórica – e se esta é, na base, constituída a partir do Capital, então, o verdadeiro “objeto” de uma crítica interessada em uma práxis emancipatória torna-se a *crítica do Capital*.

Também o campo literário moderno, principalmente a partir do grande Realismo, tem o espaço social como um momento importante da “representação da realidade”.⁵ Aliás, no caso do Brasil em particular, desde a origem, a literatura teve um papel crucial para a descoberta e o conhecimento do país como certa totalidade em formação, como um instrumento ideológico e empenhado de construção da nação e do Estado modernos.⁶ Porém, a construção literária não se esgota nesse elemento espacial, pois se centra na relação ficcional de grupos de personagens, mediados por uma totalidade de condições de reprodução, mesmo quando não é mais capaz de reconhecê-la e de representá-la de modo cabal e transparente ou de promover afirmativamente o seu sentido.

Se esse realmente é o caso, faria sentido começar a pensar numa espécie de *geografia literária* ou numa *geografia da literatura*? É o que este estudo propõe-se a indagar, mas com a condição de tentar ajudar também a implodir e a ultrapassar os saberes parcelares, pois ele pretende se dirigir à crítica da totalidade. Melhor talvez não insistir, portanto, em tais denominações. Aqui, uma primeira pista de seu subtítulo: *Espaço, alienação e morte na literatura moderna*.

**

² LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*, 1974.

³ HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, 1989.

⁴ SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, 1996.

⁵ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, [1946], principalmente o capítulo sobre Stendhal, Balzac e Flaubert (“Na mansão de La Mole”).

⁶ Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 1, Introdução.

Pressupostos

Parto, assim, da hipótese de que a melhor literatura moderna cria um saber sobre a sociedade e o espaço-tempo que pode interessar aos geógrafos, mesmo lá onde a imaginação ficcional alça vôo e se liberta do empírico e do imediato; discursos que são mais do que certo cientificismo ou certo marxismo vulgar chamariam de “ideologia” – apesar de também, tal como a ciência, *não estarem livres dela*. Com isso não quero insinuar que a crítica literária deva substituir a crítica da economia política, a crítica da produção do espaço etc., mas sim completá-las como um de seus momentos internos. Suponho que a literatura *tem certa potência de decifrar a realidade e as virtualidades da sociedade e do espaço modernos*, apesar de não lidar com conceitos, mas com formas, símbolos, imagens, estruturas propriamente estéticas. São reveladas, assim, peculiaridades sociais, espaciais e subjetivas do processo de modernização social, que geralmente escapam à conceituação teórica. O que torna as obras literárias uma espécie de “sismógrafo” ou de “microscópio” de sentidos e tendências das formações sociais.

Sob esse aspecto, as obras modernas lidam menos com o “real” do que com a *negatividade do real* – do que resiste à percepção e ao conceito. Creio, portanto, que vale a pena estudar o aspecto sócio-espacial *imane*nte às obras literárias – embora se trata menos de pensar uma “Geografia da literatura” (tal como se faz uma “Sociologia da literatura”, projetando um campo sobre o outro) do que apreender uma certa “experiência social e espacial” ou uma certa “geografia” refletidas e construídas pelo texto literário. Mais que isso, no entanto: se o espaço social real é *uma mediação* internalizada pela obra, inevitavelmente somos conduzidos a outras mediações – a outros momentos pressupostos da totalidade –, normalmente fora do escopo da disciplina.

A partir dessa concepção, o primado passa a ser o do objeto, o da obra literária, que deve ser lida como *totalidade*, como *forma* que sintetiza diversos materiais, e não o da teoria e o do método geográficos. Como ensina a melhor crítica, a totalidade social se configura nas obras fundamentalmente como forma e conteúdo, este não como simples espelho de uma realidade empírica imediata, mas como conteúdo integrado à forma, *composto* por ela, a partir de *materiais sociais pré-formados*. A forma literária então, no sentido materialista, é *conteúdo sedimentado*, ou ainda, *formalização da experiência social* (Adorno). Note-se que o processo social não está inscrito apenas no *conteúdo* da obra (com o que bastaria parafrasear o seu assunto), mas na *forma* que a ordena como uma tensa conjunção de momentos, forma que mais vale quanto mais *faz transparecer* a essência contraditória e as virtualidades do processo social

moderno, muito além da representação fiel do empírico, que, freqüentemente, como sabem os geógrafos, é mera fachada enganosa.

Se não se parte de uma “teoria geográfica” como um *a priori* a ser projetado nas obras, é claro que também não deixamos de lê-las segundo nossa própria formação e de tocar, assim, alguns temas mais ou menos recentes e caros à Geografia, tais como os “espaços vividos” e os “modos de vida cotidianos”, bem como a força prática das “mentalidades” e dos “discursos geográficos”, tomados num amplo sentido, os quais se revertem na reprodução social como um todo. O geógrafo Antônio C. R. Moraes justifica o interesse pela literatura e por aquilo que ele denomina “pensamento geográfico” da seguinte maneira:

“Por pensamento geográfico entende-se um conjunto de discursos a respeito do espaço que substantivam as concepções que uma dada sociedade, num momento determinado, possui acerca do seu meio (desde o local ao planetário) e as relações com ele estabelecidas. Trata-se de um acervo histórico e socialmente produzido, uma fatia da substância da formação cultural de um povo. Nesse entendimento, os temas geográficos distribuem-se pelos variados quadrantes do universo da cultura. Eles emergem em diferentes contextos discursivos, na imprensa, na literatura, no pensamento político, na ensaística, na pesquisa científica etc. (...) os discursos geográficos engatam-se com algumas problemáticas centrais postas na prática social no mundo. Geralmente, estas discussões não se revestem da denominação de Geografia, porém é através delas que a geografia material do planeta vai sendo desenhada.”⁷

Sente-se bem, aqui, a meu ver, o aperto das garras disciplinares, bem como a necessidade de transcendê-las. À primeira vista, o tema proposto pela tese parece atrelar-se fatalmente aos conceitos de paisagem e de espaço percebido pela consciência social, ou à simples descrição da *aparência* de processos naturais e sociais já conhecidos, espelhados mais ou menos fielmente nas obras; ou ainda, a uma espécie de fenomenologia da Vida telúrica em geral, à maneira de Bachelard e da topofilia de Yi-Fu Tuan, este aliás, um dos poucos geógrafos que se dedicaram à interface com o campo das artes.⁸ Ora, isso seria repetir os equívocos da Geografia “positivista” e “humanística”, agora na leitura de textos literários. A melhor literatura moderna, a literatura “do contra” que aqui se tem em mira, não se limita a um papel documentário ou à fruição subjetiva, nem se reduz à ideologia e às “representações do espaço” do poder. Contrapõe às representações do espaço dominantes, para dizer com Henri Lefebvre, “espaços de representação” negativos. Assim, uma das mais ricas possibilidades de expressão dos “espaços vividos” (ou “espaços de representação”), tal como os caracteriza este autor⁹, se daria no campo da literatura e das artes; claro que sem jamais poder esgotá-los. Pelo menos parte desse vivido estudado pelas ciências, e eu diria sua parte mais *negativa*, se expressa através da literatura moderna.

⁷ MORAES, Antonio Carlos R. *Ideologias geográficas: espaço, cultura e política no Brasil*, 1988, p. 32-3.

⁸ TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, 1974; Idem, “Realism and Fantasy in Art, History, and Geography”, 1990; Idem, “Literature and Geography” in: *Humanistic Geography*, 1989, p. 194-206.

⁹ Cf. LEFEBVRE, op. cit., 1974, p. 19, 43, etc.; *A vida cotidiana no mundo moderno*, [1968], particularmente sua introdução.

Desse modo, na linha da tradição materialista da crítica social, interessa-nos o potencial da literatura para elucidar verdades negativas – antinômicas, muitas vezes silenciosas, virtuais, inconscientes – socialmente determinadas. A obra, então, mais que um modo de prazer estético, aparece como conhecimento e crítica, pois emerge da práxis e do núcleo *objetivo* da subjetividade social (e nesse sentido, tende a ir além da filosofia da consciência e do paradigma fenomenológico). Esse campo literário negativo, mesmo que, ou melhor, justamente porque separado da práxis dominante e da linguagem ordinária, ultrapassa os limites disciplinares, tornando-se um *entrelaçamento enigmático de estruturas sociais, culturais e espaciais*. Mas, como dito, não através de um acesso direto e conceitual à totalidade; antes como um índice, uma possibilidade, um “enigma” social, como propõe Adorno, a ser interpretado e trazido ao conceito – embora também *irredutível* a este.

O tema na Geografia

Cabe aqui um pequeno parêntese a respeito do tema na Geografia, também a título de indicações para outras pesquisas. Além das obras de alguns geógrafos culturais anglófonos, desde as leituras fenomenológicas de David Lowenthal e Yi-Fu Tuan¹⁰, parece-me ser ainda bastante reduzido o interesse pela Literatura. Alguns ensaios de Carlos A. F. Monteiro¹¹ a respeito de “conteúdos geográficos”, nas obras de alguns autores brasileiros, podem ser lidos com proveito. No programa de pós-graduação em Geografia da USP tivemos alguns trabalhos a respeito do tema¹² que seguem mais ou menos essa linha. Contudo, o espaço literário interessa aqui só como um detalhe do assunto, perdendo-se de vista as implicações da *forma*, que, como dito, nem sempre aparecem diretamente expressas como paisagem ou narrativa de costumes dos lugares romanceados. Um artigo de Julio C. Suzuki, ao contrário, interessa-se pelos elementos formais de um conto de Clarice Lispector, retomando as funções do espaço na teoria da narrativa (através do estudo de Osman Lins¹³) e analisando a percepção angustiada da rua feita pela personagem feminina do conto, um “espaço do possível e da guerra”.¹⁴

Em David Harvey, temos o estudo sobre as origens culturais do modernismo e do pós-

¹⁰ Cf. SALTER & LLOYD, “Landscape in Literature”, 1977; POCOCK, Douglas. *Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place*, 1981; MALLORY, William & SIMPSON-HOUSLEY, Paul. (org.). *Geography and Literature: a Meeting of the Disciplines*, 1987.

¹¹ MONTEIRO, Carlos A. F. *O mapa e a trama – Ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanesas*, 2002.

¹² Cf. ARAÚJO, Regina. “No meio da multidão: um diálogo entre Mário de Andrade e a Geografia”, 1992; BASTOS, Ana R. “Geografia e os romances nordestinos das décadas de 1930 e 1940: uma contribuição ao ensino”, 1993; MUNERATTI, Eduardo. “Atos agrestes: uma abordagem geográfica na obra de Graciliano Ramos”, 1994.

¹³ LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, 1976. O autor distingue entre “ambientação franca, reflexa e oblíqua”, e analisa as várias funções do espaço na narrativa, tais como: a mera localização, o seu papel na caracterização das personagens, como tela de projeção de estados de espírito e como um fator que influencia, propicia ou provoca a ação.

¹⁴ SUZUKI, Julio C. “O espaço na narrativa: uma leitura do conto *Preciosidade*”, 2006, p. 65.

modernismo, mas principalmente um livro recente sobre a experiência da urbanização de Paris no século XIX, em que o autor passa em revista, p. ex., pelas obras de Balzac, Flaubert e Baudelaire, para decifrar a sociedade moderna.¹⁵ Uma perspectiva parecida à defendida nesta tese, que também pode ser encontrada em um artigo de Brian Robinson, que se baseia em Lukács e nos frankfurtianos.¹⁶

Por fim, é claro que a relação entre literatura, sociedade e espaço vivido foi mais estudada pelos campos da crítica literária e dos estudos culturais.¹⁷ Daqui se depreende, em geral, que a condição espacial pode ser completamente abstraída e diluída no processo lírico ou narrativo, como simples condição passiva da ação ou da expressão; mas, em alguns textos, o componente espacial torna-se de fato essencial na construção, vindo ao primeiro plano. Como escreve Antônio Dimas:

“[...] Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura, etc. É bem verdade que, reconheçamos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante!, é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionalidade* e *organicidade* gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. Em resumo: cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo.”¹⁸

Às vezes, ainda, em algumas obras da literatura moderna – e essa será uma de nossas perspectivas principais – o espaço social capitalista, o que Lefebvre denomina espaço abstrato, parece se configurar não só como elemento do tema ou do enredo, mas participa, conjugado aos “temas” da alienação e da morte, num nível mais geral, da constituição do princípio de construção das obras, quer dizer, do ponto de vista que cria os seus próprios elementos (entrecho, estrutura, personagens, ritmo, ambientação etc.). Assim, da representação literária do processo de modernização podemos depreender, em linhas gerais, os custos da imposição social do trabalho abstrato, um processo que se revela e melhor se apresenta, em suas crises, como um estado de exceção, hoje em vias de se tornar permanente.¹⁹

¹⁵ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*, op. cit.; Idem, *Paris, Capital of Modernity*, 2003.

¹⁶ ROBINSON, Brian. “Literature and Everyday Life”, 1988.

¹⁷ Ver a esse respeito, na bibliografia final, em especial as obras de: DIMAS, 1987; WEISGERBER, 1978; SCHÜLLER, 1989; BERTRAND, 1985; KAYSER, 1984; CASTAGNINO, 1968; BUTOR, 1974; CROUZET, 1982; LINS, 1976; MORETTI, 2003 e 2007; SAID, 1990 e 1993; WILLIAMS, 1973; CANDIDO, em especial: 1959, 1974 e 1993, além dos ensaios de BACHELARD, entre outros.

¹⁸ DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*, 1987, p. 7-8.

¹⁹ Para o estudo da gestão da crise como “estado de exceção permanente” no capitalismo mundial contemporâneo, Cf.: KURZ, Robert. *Weltordnungskrieg*, 2003; ARANTES, Paulo. *Extinção*, 2008; DAVIS, Mike. *Planeta favela*, 2006 (especialmente, Cap. 8, “Humanidade excedente?”). ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!*, 2003; AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*, I, 2002; Idem, *Estado de exceção*, 2004.

Isso é tematizado literariamente em três níveis interconectados, mas não-idênticos (segundo a teoria lefebvriana): ao nível do concebido (como “representações do espaço” da política e das ideologias), do praticado/percebido (na vida cotidiana) e do vivido (como “espaços de representação” dos indivíduos, no limite, do real inconsciente). É com base nesse tipo de enfoque metodológico, sugerido por tendências objetivas do processo social contemporâneo, que buscamos textos literários representativos para nossa análise. É o que justificaremos a seguir.

Enlaces

A tese propõe-se a estudar como a modernização capitalista apresenta-se em algumas obras da literatura moderna, como nesta aparece a relação entre espaço social abstrato, alienação e morte social e simbólica. Dentre as inúmeras possibilidades, elegi algumas obras de Charles Baudelaire, Joaquim M. Machado de Assis, Joseph Conrad, Franz Kafka, Carlos Drummond de Andrade e João Antônio.

Além de normalmente fora do escopo da Geografia, a escolha de autores pode à primeira vista parecer estranha, algo desconjuntada ou mesmo despropositada, em suma, uma enormidade. Afinal, como juntar formas literárias tão distintas? Sem falar na competência analítica de um geógrafo... Por que não se concentrar apenas em um ou dois autores? De fato, há algo de pessoal em tal escolha, motivada por afinidades e mesmo acasos, mas também razões mais objetivas, ligadas à minha experiência no mestrado e à atuação como professor de escolas municipais da periferia de São Paulo. Talvez valha expor esse percurso para justificar as escolhas.

Esse estudo tem sua raiz ainda no mestrado, quando me deparei com a necessidade de pensar a produção capitalista de dois bairros de São Paulo, como processo mediador dos usos do espaço urbano, da cultura e da formação subjetiva.²⁰ A análise da produção do espaço vinha aliada à crítica do espaço vivido e da reprodução cotidiana da classe média e de trabalhadores extremamente periferizados, em que buscava me contrapor às leituras fenomenológicas por meio da recuperação dos conceitos hegelianos de *experiência* e de *formação* do sujeito através do trabalho, retomando a sua crítica materialista, desenvolvida como uma teoria crítica do trabalho abstrato, do fetichismo e da modernização capitalista. Tais conceitos fundamentais eram mediados por estudos históricos sobre a formação econômica, social e cultural brasileira. A partir daí, me deparei com a literatura de Machado de Assis, Drummond, Mário de

²⁰ DUARTE, Cláudio R. “*Estilhaços da experiência urbana moderna – Dois bairros na metrópole de São Paulo: Tatuapé e Vila Aimoré*”, 2001.

Andrade... como outros grandes pensadores da formação brasileira e que já na dissertação passaram a figurar, ao lado da análise conceitual, como orientações essenciais para o conhecimento da experiência urbana.

Assim, o conteúdo de conceitos como experiência, uso, espaço vivido etc. era descoberto no trabalho de mediação de teoria social, prática cotidiana e texto literário. Percebi ali também, mais ao final da dissertação, que o tão procurado “vivido”, que primariamente aparece ao pesquisador em sua inserção nos ritmos da vida cotidiana e de sua descrição fenomenológica (mas quase sempre de modo muito frágil e duvidoso porque baseado em nossa experiência fragmentária em trabalho de campo), era melhor captado e exposto em suas tensões mais fundas e constitutivas por meio de um esforço concentrado de reflexão, de escrita e de exposição, que exigia aprofundar a experiência do objeto. O vivido, na verdade, era também o *resultado* de um esforço de mediação e de trabalho com a linguagem expositiva (e não um dado primário a ser meramente “constatado” e “registrado” em sua superficialidade). Algo semelhante não se dá no bom texto literário, quando consegue condensar a experiência histórica através de um processo recriador do real? Aqui, a meu ver, o valor cognitivo da literatura.

Para o geógrafo em formação, impunha-se o esforço sempre doloroso da escrita da dissertação, jamais conseguido a contento, bem como a descompartimentação da experiência e dos saberes disciplinares. Uma necessidade de entrelaçamento de teoria social crítica, experiência empírica e texto literário. Além disso, durante vários anos em sala de aula, pude ir percebendo os ganhos do uso da literatura para o ensino de Geografia.

A partir disso, a potência de decifração da experiência vivida passava a ter relação, então, com o modo da exposição e com algo que a literatura há muito fazia e proporcionava ao leitor. No fundo, não era isso que a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel há muito dizia? Assim, a experiência dialética das figuras da consciência era metodicamente *narrada* na obra, isto é, passava por um modo particular de exposição ou apresentação (*Darstellung*), que guardava parentesco com o “romance de formação” (*Bildungsroman*) clássico. Aqui, porém, a experiência do trabalho abstrato aparentava ser racional, o motor do Esclarecimento do mundo burguês. Desde pelo menos a virada de 1848, contudo, isso se tornou ideologia. Entrando já em nosso tema específico, a melhor literatura dessa época – pensemos em Baudelaire – muda francamente de sinal e anuncia a configuração de uma arte que encara o abismo da negatividade e da morte social, implícitas no processo de modernização, bem como aquilo que resiste à razão estabelecida; uma Ordem que dali em diante se revelaria quase como um estado

de exceção permanente. O pensamento crítico materialista irá tirar, então, as consequências desse movimento social de inversão da ordem em desordem, da razão em ofuscamento.

Num momento importante de sua *Dialética negativa*, Adorno escreve sobre a vertigem do pensamento quando acompanha esse movimento:

“Uma dialética que não está mais ‘colada’ à identidade provoca, se não a objeção da carência de fundamento, que pode ser reconhecida junto a seus frutos fascistas, a objeção de causar vertigens. Esse sentimento é central para a poesia moderna desde Baudelaire; de maneira anacrônica faz-se a filosofia entender que ela não deveria ter nada em comum com algo desse gênero.” (...) “Em contrapartida, para que frutifique, o conhecimento se joga à *fond perdu* nos objetos. A vertigem que isso provoca é um *index veri*; o choque do aberto, a negatividade com a qual ele se manifesta necessariamente no que é previsto e sempre igual, não-verdade apenas para o não-verdadeiro.”²¹

Não é por acaso que as grandes obras de crítica social, a partir desse momento histórico, tiveram sempre o cuidado com o modo de apresentação do objeto, a começar por *O Capital* –, que certamente tira sua força da mediação entre o conceito, a história e as aparências do processo social, em um peculiar modo de argumentação (uma lógica de apresentação de condições e resultados, na sequência dos capítulos), o qual é também forma de *narração* do processo de constituição, produção e reprodução do Capital (aqui, aliás, não falta o uso de figuras literárias e de uma linguagem irônica, mordaz, muitas vezes dramática, que me parece também como que prefigurar temas e mesmo formas da grande arte modernista). Lição muito bem aprendida, enfim, pela crítica materialista do séc. XX, que transformou a literatura e as artes em modos de abordagem crítica da sociedade contemporânea. Aqui, voltamos ao nosso ponto.

Após a defesa, passei ao estudo da poesia de Drummond, o que resultou num primeiro esboço de texto – a respeito do livro *Fazendeiro do ar*, pouco estudado pela crítica em sua unicidade – retrabalhado e ora apresentado nesse trabalho. Em seguida, veio o estudo mais detido de Machado de Assis, que se ampliou no projeto à medida que fiz o excelente curso de pós-graduação do Prof. José Antonio Pasta. Em Machado, me interessei principalmente por obras da segunda fase, que me chamavam a atenção para a territorialidade latente das relações sociais mediadas pelo escravismo, o favor e a dependência de homens livres e pobres. O processo histórico fundamental, aqui estudado, é a instauração da Lei do Ventre Livre em 1871 – como se sabe, um passo importante na afirmação do trabalho livre e da modernização social do país. Daqui passei à experiência urbana contemporânea em João Antônio, pequeno contista das grandes mazelas das metrópoles brasileiras. Criava-se assim uma trinca de autores que pensou diferentes momentos da modernização e da formação brasileiras.

²¹ ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik*, [1966], p. 42. As traduções da tese, principalmente do alemão e do francês, foram refeitas por mim, a partir de traduções disponíveis e citadas na bibliografia. Quando possível cito a sua página de referência ao lado do texto original.

No entanto, tal quadro pareceu-me cada vez mais incompleto e insuficiente no decorrer da pesquisa, pois deixava de fora a experiência literária da modernização no centro e em outras partes da periferia do capitalismo mundial. Na verdade, a obra de Kafka apareceu esboçada no projeto desde a origem, como uma maneira de estudar, mesmo que esquematicamente como acabou acontecendo, o cerne desse processo no centro, com a particularidade de ser um dos pontos altos do Modernismo. Mais tarde, com as aulas sobre Flaubert, Heine e Baudelaire ministradas por Dolf Oehler na USP, em 2009, surgiu a oportunidade de estudar melhor alguns poemas de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, o grande precursor de diversos temas herdados pelo Modernismo. Por fim, a análise de uma pequena grande obra de Joseph Conrad – *Heart of Darkness* –, com ampla discussão com um colega (Raphael F. Alvarenga), completaria uma trinca de autores estrangeiros, estabelecendo diferentes perspectivas a respeito do mesmo processo que estava interessado em estudar do ponto de vista brasileiro.²²

O método de exposição do trabalho ganha assim uma envergadura histórico-geográfica mais ampla e um certo viés comparativo – mas não exaustivamente comparativo, pois os capítulos mantêm certa autonomia, inclusive podendo serem lidos de forma independente. É o que explica as repetições de certos argumentos no decorrer do trabalho bem como o texto “acadêmico”, bastante carregado de notas e referências bibliográficas. Eliminá-los requereria reescrevê-lo de ponta a ponta, num tempo que infelizmente eu já não disponha.

Eis então uma constelação de seis escritores, seis modelos artísticos evidentemente desiguais em termos de gênero e de qualidade, alcance e ponto de vista. No fundo, porém, todos eles são “momentos decisivos” de formação da literatura brasileira e mundial, num arco de modernização social que se estende mais ou menos entre 1840 e 1990.

Passando em revista, temos em Baudelaire a reflexão sobre temas fundamentais da experiência urbana moderna, mas acima de tudo, por certo, a expressão do malogro revolucionário de 1848, a data da grande mudança na estrutura da luta de classes, na legitimação ideológica e na condução política do capitalismo. Uma experiência da alienação e da morte (coletiva e individual) que exige a redefinição dos conceitos de experiência e de beleza estéticas. Nesse momento, o espaço de vida já virtualmente contém as determinações do moderno “espaço abstrato”, enquanto espaço mortífero. Olhando para a periferia, temos em Machado de Assis, segundo Antonio Candido, o fecho do processo de formação da literatura brasileira e um grande intérprete do Brasil do século XIX, talvez também, como sugiro, uma espécie sutil de “historiador” e de “geógrafo”, com sinal de menos. Em Conrad, temos a

²² Alguns Capítulos da tese tiveram versões anteriores em ensaios publicados em revistas eletrônicas. Eles foram bastante corrigidos e reformulados.

reflexão sobre o neocolonialismo na África, momento fundamental na formação da literatura anglófona, também uma espécie de ponto zero dos chamados “estudos pós-coloniais”. Em Kafka, como já dito, um dos pontos altos do Modernismo, para nós a franca descoberta das determinações da experiência do espaço abstrato da modernidade. De Drummond a João Antônio passamos do Brasil rural ao urbano-industrial e, enfim, a uma “sociedade pós-catastrófica” (Kurz), consumando o que vem se denominando “estado de exceção”. Ambos os escritores são paradigmáticos de cada um desses dois momentos, completando o movimento de “ascensão” e “colapso da modernização” (de novo Kurz), muitas vezes pressuposto ou anunciado nos outros autores. Os capítulos são apresentados, assim, em sequência cronológica, pois não creio ser possível separar obras brasileiras e estrangeiras: a modernização capitalista é aqui concebida como um processo histórico-estrutural que *unifica* as diferenças mundialmente.

A meta geral desse longo percurso é, em certo sentido, muito trivial: tentar mostrar como as contradições sociais da modernização atravessam a experiência literária do período, levando-nos além da fachada normativa cotidiana – o “éden dos direitos humanos” (Marx), inerentes à esfera da circulação e das instituições políticas modernas. Essa fachada ideológica é certamente muito menos espessa num país como o Brasil, que reproduz as feridas profundas do colonialismo e do escravismo e que retarda a constituição de um mercado de trabalho livre regular. Mas também no centro do sistema a fachada não se sustenta e vem abaixo, principalmente após a virada sangrenta de 1848, revelando a essência monstruosa do processo de acumulação capitalista – pondo-se a descoberto, na melhor literatura, algo próprio do nível da *produção*, o nível sombrio em que os homens se convertem diariamente em apêndices da maquinaria social. Quem fala em produção invoca imediatamente natureza, corpo, espaço, reprodução da vida – que precisam ser vistos sob o fundo negativo da “proletarização do mundo” (Debord). Por fim, as crises da modernização precipitam um estado de emergência que hoje vai se tornando norma planetária. Esta a verdade histórica “trivial”, vertida em forma de “fantasia exata” pela literatura (para falar com Adorno) – a representação de um espaço social abstrato que engendra alienação e morte.

Sobre espaço, alienação e morte

A tríade conceitual maior que perpassa os capítulos é exposta teoricamente de modo mais detido no Excurso “Mau tempo para a poesia: espaço, alienação e morte na literatura moderna – um esquema”. Na verdade, um mero esboço panorâmico, uma tentativa de problematização, um experimento especulativo até. Com efeito, trata-se de um resumo de leituras feitas aqui e de teorias consolidadas sobre temas e estruturas recorrentes da literatura

moderna. Assim, como se notará, é um texto teórico redundante em relação ao movimento produzido pelos capítulos. Porém, relutei em eliminá-lo pois talvez contribua para pesquisadores interessados em estudar essa interface ainda pouco discutida. Obviamente a literatura moderna não se esgota em tais termos conceituais. Mas quer me parecer que formam uma pequena rede que recobre posições históricas de sujeito/ação-estrutura/objeto, na modernidade burguesa. Aqui, caberia uma pequena nota geral a respeito da variação semântica de cada um deles em separado, isto é, isolados de sua concretização nas análises.

Cada termo contém o seu oposto e mantém relações com os demais. Assim, o “espaço social” é concebido como resultado objetivo do tempo histórico, mais especificamente, em nosso caso, como um produto da acumulação do processo capitalista, operando como força produtiva e mediação das relações sociais. Ele é também corpo, corpos vivos – uma população que mora, produz, circula, formando uma paisagem, um lugar, um território vivido, que é também espaço de representação. Ao mesmo tempo, como espaço social abstrato propriamente moderno, território do capital e do Estado, ele tende a se tornar o lugar da separação, da mortificação, do não-corpo, do bloqueio ou da anulação das diferenças, um espaço pleno de violência.

A “alienação” aparece aqui, primeiramente, como o centro da dinâmica social moderna: o processo de valorização fetichista do Capital como “sujeito automático” – um processo de autonomização, coisificação e estranhamento das relações sociais, fundado na produção de mercadorias e na expropriação originária da força de trabalho; um processo politicamente reproduzido pelo Estado moderno, enfim, um processo sistêmico, ao mesmo tempo cego e dirigido, de transformação da natureza e do trabalho humano em quantidades abstratas de valor-dinheiro. Sob outro ângulo, a alienação aparece como a “religião prática da vida cotidiana” (Marx) ou a ilusão objetiva de um sistema naturalizado, o que nos faz lembrar, ainda, que a crítica marxiana da alienação abrange (e se inicia com) a crítica da religião e da ideologia. Mas sob o aspecto do vivido, trata-se antes de alienação prática, territorializada, isto é, de um processo real de dominação, disciplinamento, controle, assujeitamento, violência – o espaço de uma “vida nua”, produzida pelo estado de exceção mundializado –, bem como ocasião de desencadeamento de perturbações e sofrimentos psíquicos – no limite, a loucura. Por outro lado, ainda, a alienação torna-se um processo social de exteriorização e de separação do sujeito de relações naturais ou tradicionais, e por aqui sempre a possibilidade de distanciamento crítico e formação do indivíduo, momento de reconhecimento social e de uma possível superação da dominação social.

Por fim, a “morte”, um elemento sinistro mas praticamente recorrente em todos os textos analisados a partir de Baudelaire, aqui significa, para além da morte física, o resultado final de uma violência sócio-simbólica sistêmica: o produto da luta de todos contra todos, numa espécie de estado natural ou segunda natureza social. Há um raciocínio dialético de Adorno que parece vir aqui muito a propósito:

“Quem quiser saber a verdade acerca da vida imediata tem que investigar sua configuração alienada, investigar os poderes objetivos que determinam a existência individual até o mais recôndito dela. Se falarmos de modo imediato sobre o que é imediato, vamos nos comportar quase como aqueles romancistas que cobrem suas marionetes de ornamentos baratos, revestindo-as de imitações dos sentimentos de antigamente, e fazem agir as pessoas, que nada mais são do que engrenagens da maquinaria, como se estas ainda conseguissem agir como sujeitos e como se algo dependesse de sua ação. O olhar lançado à vida transforma-se em ideologia, que tenta nos iludir escondendo o fato de que não há mais vida.”²³

É o mesmo Adorno que aponta na arte de Schönberg, Kafka e Beckett a mímese da morte e da pulsão de morte: esta por um lado, como um impulso destruturador da forma estética tradicional²⁴; por outro, conforme também indica a teoria psicanalítica, o que haveria de mais pulsional no sujeito do inconsciente, uma pulsão “desligante”, que pressupõe a criação de novas formas e relações sociais. Sob esse aspecto, ela é o que haveria de mais vivo na subjetividade, no mundo vivido.

O quarto termo presente-ausente nessa tríade é, assim, a noção de subjetividade (não-idêntica à forma dominante do “sujeito moderno”): a negatividade incessante do ser no real, que, desse modo, resiste e incessantemente confronta o ordenamento social estabelecido. Nas palavras de Hegel,

“Suster o que está morto requer a força máxima. (...) O espírito só alcança sua verdade à medida que se encontra a si mesmo no dilaceramento absoluto. Esse poder não é como o positivo que se afasta do negativo (...). Ao contrário, o espírito só é esse poder enquanto encara diretamente o negativo e se demora junto dele. Esse demorar-se é a força mágica que converte o negativo em ser.”²⁵

²³ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*, [1951], p. 7.

²⁴ “[A arte] abandona-se mimeticamente à coisificação, ao seu princípio de morte”, porque “sua oposição [à sociedade] só se realiza ao se identificar com aquilo contra o que se insurge.” ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, [1969], p. 201; trad. *Teoria Estética*, 1993, p. 155.

²⁵ HEGEL, Georg W. F. *Phänomenologie des Geists*, [1807], p. 35; Trad.: *Fenomenologia do Espírito*, 1999, vol. I, p. 38.

I / 1

ABISMO DO NEGATIVO

Criptogramas do moderno em Baudelaire

“Mais si, sans se laisser charmer,
Ton œil sait plonger dans les gouffres...”
(Baudelaire, *Épigramme pour un livre condamné*)

A forma críptica do belo moderno

“Déchiffrant le malheur partout”
(Baudelaire, *Madrigal triste*)

Tal como as figuras do burguês e do proletário, o conceito de modernidade teve uma gênese histórica na consciência social. Charles Baudelaire (1821-1867) foi um dos primeiros a sentir as suas implicações para a sua literatura. A partir das primeiras décadas do século XIX, o tema como que aflorava nas ruas tomadas pelo comércio, nas “passagens” e nas “exposições universais”, e ganhava o espírito do tempo. É daqui que surge a interrogação baudelaireana sobre o *ideal do belo moderno*. Assim, depois de ter louvado ironicamente o burguês na “Dedicatória” ao *Salon de 1846*, o escritor comenta com mordacidade (em “Do heroísmo da vida moderna”), a sua “casaca preta” como a “pele do herói moderno”, “envolvendo uma carne mortificada”, como se fosse o “símbolo de um luto perpétuo”: tanto a “expressão da igualdade universal” quanto da “alma pública” e de uma “beleza poética” – beleza que aparece como “um imenso desfile de papa-defuntos [*croque-morts*], papa-defuntos políticos, papa-defuntos apaixonados, papa-defuntos burgueses. Todos nós celebramos algum enterro”.¹ Mas esse sentimento estético sombrio, segundo o escritor, chega a valer também para todo o campo das artes modernas. Assim, segundo Baudelaire, a qualidade mais notável de Delacroix, como o mais “moderno” e “verdadeiro pintor do século XIX”, é a “melancolia singular e tenaz”, sua “predileção por Dante e Shakespeare, outros dois grandes pintores da dor humana”, em uma pintura que nos “conduz aos limbos

¹ BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1846” in: ___. *Poesia e Prosa*, 2006, p. 729-30. (Todos os textos em prosa de Baudelaire, salvo menção contrária, são citados desta edição. Cotejei-os com os textos em francês, disponíveis em arquivos digitais em: <http://baudelaire.litteratura.com/> (Acesso em 02.Jun.2009.)

inexplorados da tristeza.”² E assim por diante: o que faz a grandeza da caricatura de Daumier é a “histrionice sangrenta” dos conflitos sociais ou o desfile de “tudo aquilo que uma grande cidade contém de monstruosidades vivas. (...) O cadáver vivo e esfaimado, o cadáver gordo e saciado, as ridículas misérias domésticas, todas as tolices, todos os orgulhos, todos os entusiasmos, todos os desesperos do burguês”.³ Nos contos de Edgar Allan Poe, ele ressalta “as histrionices violentas, o grotesco puro, as aspirações desenfreadas pelo infinito e uma grande preocupação com o magnetismo.”⁴

Como vemos, a modernidade artística apreciada e cultivada por Baudelaire virá impressa sob o *signo da morte* e de vários temas correlatos, tais como o *spleen* (que os dicionários mandam traduzir por “esplim”), o luto, a perda da auréola e do ideal, o mal e o satanismo, o feio, o grotesco, a idéia fixa, a luta de morte, o abismo, a noite, a metempsicose etc. Adiantando um pouco o passo – no caminho que faremos através da leitura de alguns poemas selecionados de *Les Fleurs du Mal* – podemos dizer que se trata de um conjunto de figuras e temas estéticos em que a História passa no Mito, o Progresso na Repetição, até se paralisarem em coisa, espaço, abstração, natureza morta. Signos crípticos de uma história social ruínosa e recalçada, ao mesmo tempo memória coletiva e desejo de transformação.

A “Morte” como substância e (anti)sujeito: traços da arquitetura de *Les Fleurs du Mal*

“Der Tod das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.”
(H. Heine, *Buch der Lieder*, LXXXVII)

Ainda em registro fenomenológico, note-se que, não por acaso, Baudelaire pensara para o frontispício da 2ª edição de *Les Fleurs du Mal* (1861; 1ª ed.: 1857) uma imagem alegórica de um “esqueleto arborescente”: “as pernas e as costas formando o tronco, os braços estendidos em cruz desabrochando em folhas e brotos, e protegendo várias fileiras de plantas venenosas, em pequenos vasos dispostos como numa estufa de jardineiro”⁵; gravura a ser extraída de um livro de Langlois, quicá muito semelhante à que vemos na página seguinte.⁶

De fato, a Morte palpita na obra como uma verdadeira idéia obsedante, que,

² Ibidem, p. 689-70. Assim, “em geral, ele não pinta belas mulheres, ao menos do ponto de vista da gente de sociedade. Quase todas são doentes, e resplandecem com certa beleza interior”.

³ Idem, “Alguns caricaturistas franceses”, [1857], p. 755.

⁴ Idem, “Edgar Allan Poe, sua vida e suas obras”, [1852], p. 646.

⁵ PICHOS, Claude e ZIEGLER, Jean. *Charles Baudelaire*. (Nouvelle éd.), 1996, p. 417-8.

⁶ LANGLOIS, Eustache-Hyacinthe. *Essai (historique, philosophique, pittoresque) sur la Danse des Morts*, 1852, t. II, p. 12.

sintomaticamente, fecha com o ciclo “La Mort”. A “tarefa mais difícil”, diz Baudelaire num dos Projetos de Prefácio às *Flores*, era “extrair a *beleza do Mal*”. Dentre a polissemia do título, o “Mal” alude não só à maldade, ao pecado e ao vício, mas confunde-se à neurose, à doença (“maladie”) e ao crime, figurando assim como signo de uma morte real, social e simbólica. É dessa matéria funesta – extraída do cerne da modernização da sociedade burguesa européia – que saem as flores, o seu ideal de poesia e de belo modernos. A Morte, pois, como ponto de chegada, mas também como mediação essencial dos seis ciclos que constituem o livro:⁷

“Adão e Eva juntos à Árvore da Morte”, de E.-H. Langlois, 1833.

- ❖ O ciclo “Spleen et Idéal” é a posição inicial desses dois termos que se digladiam como que se estivessem em luta de vida e morte de duas consciências (a consciência duplicada do poeta), perpassando a lírica metapoética ou metaestética (poemas I a XXI) e a lírica amorosa (poemas XXII a LXIV). Tal conflito cristaliza-se numa síntese difícil, híbrida, em que o sentimento da escravidão (“esclavage maudite”, verso 20 de “Le vampire”) sempre retorna, ameaçando o sujeito lírico e mortificando seu desejo, fazendo-o oscilar entre posições díspares de amor e ódio e fantasias sádicas e destrutivas (“A celle qui est

⁷ Meu esquema de leitura tenta compreender a obra como um *conjunto tenso*, no qual os poemas significam na medida em que formam uma rede de relações e dialogam entre si. Mesmo se sua gênese varia no tempo, o que parece prevalecer é a unidade estrutural da 2.ª ed. de 1861 (mais os poemas originalmente projetados mas censurados em 1857 para cada seção), o que leva a um sentido diferente comparado a leituras de poemas individuais, também válidas. No esquema geral a seguir, baseei-me, sem compromisso, em algumas linhas traçadas por: LAWLER, James R. *Poetry and Moral Dialectic: Baudelaire's "Secret Architecture"*, 1997. E também na edição de Crépét e Blin citada na nota 8.

trop gaie”, “A une Madone”, etc.). No pólo mais extremo desse ciclo, o Esplim e o Ideal convergem para uma fusão mortífera indiferente no espaço, na lírica do destino singular “irremediável” do poeta (LXV a LXXXV, cujo ápice é a série de quatro poemas “Spleen” e “Le mort joyeux”, “Le goût du néant” e “L’irremédiable”);

- ❖ Os “Tableaux Parisiens” parecem concretizar na cidade moderna esse mesmo percurso de combates entre o Esplim e o Ideal, seja no “canto de cisne” da velha cidade revolucionária (“Le Cygne”) ou na dança dos mortos (“Danse macabre”), na caducidade e fragilidade de seus cidadãos (“A une mendiant rousse”, “Les sept vieillards”, “Les petites vieilles”) e na vida dominada pelo dia opressivo da mercadoria e do trabalho (“Le Crépuscule du soir” e “Le Crépuscule du matin”⁸);
- ❖ No ciclo “Le Vin”, dedicado à celebração da embriaguez, como fonte de “l’espoir, la jeunesse et la vie” (“esperança, juventude e vida”) (“Le vin du solitaire”, v. 12), a morte comparece em cada peça, de modo explícito (como em “Le vin de l’assassin”) ou implícito (como em “Le vin des chiffonniers”). O vinho aqui, então, menos como *hybris* dionisíaca do que como o triunfo de um símile humano de Hypnos (o Sono)⁹, irmão de Thanatos (Morte), ambos filhos de Nyx (Noite) e de Érebo (a personificação das Trevas infernais);
- ❖ O ciclo “Fleurs du Mal” concretiza uma espécie de “descida aos infernos” (além de “Lesbos” e das “Femmes damnées”, o tormento de “Une martyre”, o pesadelo de “La fontaine de sang”, ou a imagem do enforcado em “Le voyage à Cythère”, reminiscente do poeta Gérard de Nerval).
- ❖ O ciclo “Révolte” promove a alegorização de um confronto social sangrento, como “eterna luta de morte” entre “duas raças” (como em “Abel et Caïn”), refletindo as forças de Deus e de Satã, e traduzindo alegoricamente o sistema social moderno na linguagem da mitologia.
- ❖ Por fim, as *ambigüidades* do ciclo “La Mort”, que se estendem aos novos poemas em “Supplements” e “Les Épaves” (“Os Despojos”), posteriores a 1861, completariam, para usar o idioma hegeliano, a morte “como substância” e como índice de determinado

⁸ “Et le sombre Paris, en se frottant les yeux, / Empoignait ses outils, vieillard laborieux.” (“E a Paris sombria, esfregando os olhos, / Empunhava seus utensílios, velha laboriosa.”) (BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. (Les Épaves, Bribes, Poèmes Divers, Amoenitates Belgicae). Introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, 1961, p. 116). Doravante, abrevio como *FdM*. Cito o número das páginas só quando necessário. Tradução literal dos poemas sempre minha. Consultei também o texto da edição crítica de Jacques Crépet e Georges Blin (*Les Fleurs du Mal*, 1950) e da edição bilíngüe, com tradução e notas de Ivan Junqueira: *As Flores do Mal*, 1985.

⁹ Cf. a última estrofe de “Le vin du chiffonniers”: “Pour noyer la rancœur et bercer l’indolence/ De tous ces vieux maudits qui meurent en silence, / Dieu, touché de remords, avait fait *le sommeil*; / L’homme ajoute le Vin, fils sacré du Soleil!”. “O vinho dos trapeiros”: “Para afogar o rancor e berçar a indolência / De todos esses velhos malditos que morrem em silêncio, / Deus, tocado de remorso, tinha feito *o sono*; / O Homem ajunta o vinho, filho sagrado do Sol!”

impasse da experiência de formação do “sujeito” histórico e da práxis emancipatória, na medida em que a Morte, mais que o Diabo, concretizar-se-ia como “sujeito” e “senhor absoluto”: “O Mort, vieux *capitaine*, il est temps! levons l'ancre!” (“La Voyage” – “Oh Morte, velha *capitã*, já é tempo! levantemos a âncora!”, v. 137, grifo meu). Vale notar que esse fim já estava pressuposto no início, na introdução de “Au lecteur”: pois não só “Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons” (“Em nossos cérebros farreia uma multidão de Demônios”), mas também,

Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.¹⁰

– Morte que promete passar ao ato com “le viol, le poison, le poignard, l’incendie” (“o estupro, o veneno, o punhal, o incêndio”, v. 25), sobretudo através da ação destruidora do “Ennui” (Tédio), esse monstro “plus laid, plus méchant, plus immonde!” (“mais feio, mais perverso e mais imundo!”, vv. 33 e ss.). Um “monstro delicado” bem conhecido do “leitor hipócrita”, o leitor burguês no Segundo Império, que, em sua veleidade e indiferença, “rêve d’échafauds en fumant son houka” (“sonha com cadafalsos fumando seu cachimbo”).

No primeiro ciclo, após ensaiar uma “purificação” do Ideal de beleza através da *retirada* desse mundo de “miasmes morbides”, em “Bénédiction” e “L’élévation”, fiando-se nas forças celestes, o livro ganha o sentido da *queda* – como já programava “Au lecteur”:

Chaque jour vers l’Enfer nous descendons d’un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.¹¹

– tornando-se assim um contínuo mergulho no fundo desses trevosos e fedorentos *gouffres* e *abîmes* (abismos – uma outra *idée fixe*, repetindo-se 142 vezes na obra!). Para decifrar o sentido vertiginoso desses abismos, temos de buscar as correspondências com o seu contexto histórico. Como antecipou Verlaine, as *Flores do Mal* contêm a “quintessência e a concentração extrema de todo um elemento deste século [XIX]”.¹² Se as metáforas teológicas não se esgotam nem se fecham em si – e como indaga Walter Benjamin, o grande enigma é saber o que terá forçado Baudelaire a dar “uma forma teológica radical”¹³ à sua poética de combate – será preciso, então, buscar os significados alegóricos e os referentes históricos (sociais e individuais) aos quais tais conjuntos significantes podem ser vinculados.¹⁴

**

¹⁰ “Ao leitor”: “E, quando nós respiramos, a Morte em nossos pulmões / Desce, rio invisível, com seus surdos lamentos.”

¹¹ “Cada dia ao Inferno nós descemos um passo, / Sem horror, através das trevas que fedem.”

¹² VERLAINE, Paul. “Charles Baudelaire”, [1865], p. 992.

¹³ Cf. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, [1938-9]/1991, p. 20.

¹⁴ “O sentido ‘abismal’ deve ser definido como ‘significado’. Trata-se sempre de um sentido alegórico.” (BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2007, p. 316).

Sem dúvida, a melhor pista é trazida por Dolf Oehler, outro grande intérprete do poeta: *Les Fleurs du Mal* são profundamente marcadas pelos massacres de junho de 1848 e pelo Segundo Império, denunciando “incansavelmente o vazio do otimismo histórico liberal” e das idéias positivistas de “ordem e progresso”. Uma Ordem – aparentemente dominada pelo Tédio – que tem sempre um lado anverso obscuro, capaz de fazer “vonlontiers de la terre un débris” (“voluntariamente da terra um escomburo”, “Au Lecteur”, v. 35). Através de uma tática de guerrilha contra a censura imperial, diz Oehler, usando da ironia, da inversão, da ambigüidade, do satanismo, da sátira dissimulada da tolice e da mediocridade burguesas, Baudelaire promoveria uma espécie de “biografia íntima” ou “historiografia intrínseca das lutas de classes”.¹⁵ Passemos agora a um breve esboço de tal contexto.

O massacre de Junho de 1848, a exceção de Dezembro de 1851

“Nous sommes tous pendus ou pendables.”
(Baudelaire, *Projet de Préface des Fleurs du Mal*)

No início de 1848, a lógica da modernização capitalista e da luta de classes era exposta no *Manifesto Comunista* de Marx e Engels. Louvando os feitos “revolucionários” da burguesia, eles também constatavam uma mudança fundamental na esfera da ideologia: “Em lugar da exploração velada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia pôs uma exploração aberta, descarada, direta, seca.”¹⁶ Assim, uma espécie de “ideologia cínica” há muito vinha sendo gestada, não só no laboratório colonialista, mas em toda a Europa, na antessala do Imperialismo. “Enrichissez-vous!”, mandava Guizot. Na França, no período da Monarquia de Julho, a aristocracia financeira “ditava as leis, dirigia a gestão do Estado, dispunha do conjunto de poderes públicos organizados” e, segundo Marx, reproduzia “em todas as esferas, da Corte ao botequim, a mesma prostituição, a mesma fraude desavergonhada, a mesma sede de riqueza, não pela produção, mas pela escamoteação da riqueza alheia já existente”. “Ambições malsãs e desregradas”, “que entravam em choque com as próprias leis burguesas”, fazendo misturar “dinheiro, sangue e lama”.¹⁷ Após 1830, anota Oehler, “uma realidade grotesca e macabra” dominava o cenário político-ideológico, substituindo o princípio do *juste-milieu*: “o *cityoien* havia se transformado no burguês”.¹⁸ Assim, uma

¹⁵ OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*, 2004, p. 104-6 e 122. E também: *Quadros Parisienses*. Estética Antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848), [1979], p. 157-8.

¹⁶ MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Manifest der Kommunistischen Partei*, [1848], p. 465. Várias obras disponíveis em: <http://www.mlwerke.de/me/> (Acesso em julho 2009). Trad.: “Manifesto do Partido Comunista” s/d., p. 23-4.

¹⁷ MARX, Karl. *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848-1850*. in: *MEW Band 7*, 1960, p. 14-5. Trad.: “As lutas de classe na França de 1848 a 1850” in: Marx & Engels, op. cit., p. 114.

¹⁸ OEHLER, *Quadros parisienses*, p. 93.

grande *conciliação de contrários*, uma *indiferença* brutal entre a ordem e a desordem, que a tudo converte em meio de afirmação do poder, busca legitimidade, dominando a opinião pública, fazendo valer a força “dos fatos e da imprensa”.¹⁹ A alta aristocracia financeira descia e confluía com o seu oposto de classe: “tanto em seus modos de ganho como nos seus prazeres, [ela] não é senão o *renascimento do lumpen-proletariado nos píncaros da sociedade burguesa*”.²⁰ Eis o gérmen histórico de uma grande crise social de valores e referências, incluindo os da autoridade tradicional (a rigor, como veremos com Machado de Assis, o escravismo colonial nesse ponto foi pioneiro), que culminaria na inconsistência simbólica da dita “sociedade sem pai” ou “permissiva” do capitalismo de cassino contemporâneo.

É nesse contexto, em que se intensificavam condições de vida miseráveis (fome, desemprego), que emerge a revolução democrática de Fevereiro de 1848. A consciência mistificada era, porém, muito mais resistente do que Marx havia suposto. Só depois do massacre parisiense do proletariado insurreto, em Junho de 1848, a aparência ideológica de igualdade e fraternidade sociais em geral, que ainda pôde subsistir com força na República de Fevereiro, foi realmente solapada. A “bela revolução” de Fevereiro, a “revolução da simpatia geral”, foi suplantada pela “revolução horrenda, a revolução da repulsão” de Junho.²¹

Daguerreótipo das barricadas do Faubourg du Temple, na manhã de 25 de junho de 1848

A revolução foi precoce. No fundo, as demandas nacionalistas e republicanas de Fevereiro, o ódio moral ao burguês empírico (muitas vezes confundido com o mero *épicier* pequeno-burguês) ou seu combate sangrento em barricadas esparsas, na cidade isolada de Junho, não levavam historicamente muito longe, muito menos à transcendência e à dissolução do fetichismo da relação-capital (tal como foi trazida ao conceito por Marx mais tarde, no primeiro livro d’*O Capital*, 1867). A teoria do fetichismo permitiu conceber o que

¹⁹ MARX, *ibidem*, p. 14; Trad.: p. 114.

²⁰ *Ibid.*, p.15; Trad.: p. 114.

²¹ *Ibid.*, p. 32; trad.: p. 130.

persiste de quase-metafísico no núcleo mesmo da práxis capitalista. O que não significa, de modo algum, que a dominação cega e impessoal não se concretize através da dominação personificada e da luta de classes para manter a Ordem (e que, portanto, uma superação do sistema seja possível sem a luta contra tais personificações). Em fevereiro de 1848, o proletariado francês reclamava o “direito ao trabalho”, o que se daria na criação dos *Ateliers Nationaux* (“Oficinas Nacionais”). Em 1850, apesar das esperanças otimistas quanto ao momento negativo dessas reivindicações no tempo, Marx dizia:

“*Organização do trabalho!* Mas o trabalho assalariado já é a organização existente, a organização burguesa do trabalho. Sem ele não há capital, nem há burguesia, nem sociedade burguesa. *Um ministério especial para o trabalho!* E os Ministérios da Fazenda, Comércio, Obras Públicas não são os ministérios *burgueses* do trabalho? *Junto a estes*, um ministério *proletário* do trabalho tinha que ser, necessariamente, o ministério da **impotência**, o ministério dos **desejos piedosos** (...). Essas Oficinas Nacionais não passavam de *Workhouses* inglesas ao ar livre.”²²

O pré-freudiano Marx intui bem: tais eram os desejos nascidos entre “escravos” do trabalho. Em Junho, porém, o proletariado aprende, na prática, que nem mesmo tais reivindicações modernizadoras a classe dominante estava disposta a conceder. Ele paga com *a morte e o desterro em massa* (3 mil mortos em batalha, mais de 2 mil executados depois da vitória, 25 mil presos e cerca de 11 mil deportados para a Argélia ou Guiana, sem direito de defesa ou julgamento). Para Marx, a carnificina e o despotismo que se segue serviam como uma espécie de “escola sangrenta” para o proletariado: “Só depois de mergulhada no sangue dos *insurretos de Junho* a bandeira tricolor tornou-se a bandeira da revolução europeia – a *bandeira vermelha!*”²³ Esse nexos dialético entre fracasso e reviravolta, morte e luta de morte contra a ordem, aparece profundamente marcado na obra de Baudelaire (como vemos principalmente no ciclo “La Mort”). Contudo, após as inúmeras derrotas em solo europeu, do massacre e dos exílios forçados, o proletariado perde muito de sua força histórica. Estava aberta, entre 1849-1851, a fase de “mistura heterogênea de contradições clamorosas”, a farsa de “história sem acontecimentos”, “a constante repetição das mesmas tensões e relaxamentos”, fazendo os revolucionários envergarem “o uniforme da ordem” em vez do “barrete frígido da anarquia.”²⁴

²² MARX, *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848-1850*, p. 20 e 26 (negritos meus). Trad.: p. 118 e 125. Depois do massacre, em 25 de junho de 1848, um cartaz, assinado pelo general Cavaignac, era afixado nos muros de Paris, dizendo: “Vós que combatestes pelo interesse dos trabalhadores, é contra eles que vós combatestes (...). Em nome da pátria ensangüentada, Em nome da República que vós arruinastes, Em nome do trabalho que vós reclamastes e que vós jamais recusastes, desenganemos as esperanças de nossos inimigos comuns (...)”. De certo modo, a ideologia do trabalho aqui interpelava o proletariado de cima, chamando-o à Ordem, mas provinha também de baixo, das engrenagens “comuns” e “indiferentes” da produção de mercadorias.

²³ MARX, *ibid.*, p. 34 ; Trad., p. 132.

²⁴ MARX, Karl. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, [1852], p. 136. Trad.: “O Dezoito de Brumário de Luís Bonaparte”, s/d., p. 221-2.

Na eleição de 10 de Dezembro de 1848, Luís Napoleão Bonaparte figurara então (com seu suposto “socialismo”) como alternativa política ao proletariado, à pequena burguesia e à grande massa do campesinato francês. Via métodos espetaculares, que hoje diríamos protofascistas, mais uma *conciliação despótica e grotesca de contrários* toma corpo e se firma no Golpe de 02 de dezembro de 1851 e na formação do Segundo Império (1852-1870). Nas palavras irônicas de Marx, “a burguesia francesa rebelou-se contra o domínio do proletariado trabalhador levando ao poder o *lumpen-proletariado*, tendo à frente o chefe da ‘Sociedade 10 de Dezembro’. A burguesia conservava a França resfolegando de pavor ante os futuros terrores da anarquia vermelha. (...) Impôs o estado de sítio; o estado de sítio [com Bonaparte] foi-lhe imposto”.²⁵ Aqui, mais do que nunca, a lei e o poder instituídos mostravam mais uma vez o seu avesso obscuro, consolidando um *estado de exceção permanente*. O “Bonaparte *sans phrase*” é o que tem numa classe em dissolução a sua “base de apoio incondicional”: uma camarilha de militares e estróinas corruptos de todo tipo, uma “boêmia barulhenta, infame e ávida de saques”²⁶ por dentro dos negócios do Estado, com o Imperador ao topo, escorando-se na fé dos estratos médios e dos camponeses mais conservadores, seduzidos pelo semblante do sobrinho de Napoleão. Este gostaria de aparecer como “benfeitor patriarcal de todas as classes”²⁷, ao mesmo tempo em que decreta medidas impopulares, aumentando impostos, tolhendo a liberdade de imprensa, o acesso dos pobres aos jornais e dissolvendo as organizações operárias preexistentes. A aristocracia financeira e a grande burguesia não deixavam de ganhar com a ordem restabelecida pelo estado de exceção e com a autonomização da máquina estatal. “Só o líder da *Sociedade 10 de Dezembro* ainda pode salvar a sociedade burguesa! Só o roubo a propriedade, o perjúrio à religião, a bastardia à família, a desordem à ordem!”²⁸ A paródia de Napoleão ainda granjearia para si os trabalhadores em geral, mediante a construção de enormes obras públicas (a famosa “haussmannização” de Paris, p. ex.) e da movimentação da economia de guerra imperialista (a abertura de “novos mercados na ponta da baioneta e da pilhagem do

²⁵ MARX, *ibid.*, p. 194; Trad.: p. 273. Cf. também ARANTES, Paulo. *Extinção*, 2007, p. 41, 154-5. Em termos de “economia libidinal”, “seria útil aqui fazer a distinção entre a Lei simbólica pública e seu complemento obscuro: a noção do duplo complemento superegótico obscuro do Poder implica que não há Poder sem violência. O Poder sempre tem de se basear numa mancha obscena de violência.” (ŽIŽEK, Slavoj. *Visão em paralaxe*, 2008, p. 437-40).

²⁶ MARX, *ibid.*, p. 206; Trad. p. 284. Sob o pretexto de criar uma “sociedade beneficente”, a “Sociedade 10 de Dezembro” organizou o lumpen-proletariado numa “facção secreta”, dirigida por agentes e um general bonapartista, comandando “*roués* decadentes, com meios de vida ambíguos e de origem duvidosa, ao lado de rebentos sórdidos e aventureiros da burguesia, vagabundos, soldados desligados do exército, ex-presidiários, escravos foragidos das galés, vigaristas, charlatães, *lazzaroni*, batedores de carteira, trapaceiros, jogadores, *maquereaus* [rufiões], donos de bordéis, carregadores, *literati*, tocadores de realejo, trapeiros, amoladores de tesoura, funileiros ambulantes, mendigos, em suma, toda essa massa indefinida, desintegrada e lançada de lá pra cá, que os franceses chamam *la Bohème*.”, *ibid.*, p. 160-1; trad. p. 243.

²⁷ *Ibid.*, p. 206; Trad. p. 284.

²⁸ *Ibid.*, p. 203, Trad. p. 282.

continente”).²⁹ O que se segue, em escala européia, então, é uma rápida retomada do crescimento econômico, cuja consequência política foi a desmobilização de qualquer oposição: “a alta taxa de emprego e a presteza em conceder aumentos salariais onde fosse necessário apagaram o descontentamento popular (...). A política estava em estado de hibernação.”³⁰ Um novo mundo das mercadorias vai tomando as ruas de Paris e recalando suas barricadas, fechando a superfície da “normalidade” burguesa. Assim, a *lyrique névrosé* de Baudelaire surge nesse complexo contexto de mediações sociais: *malogro revolucionário, estado de exceção, censura e hibernação políticas, conciliação estapafúrdia de contradições, modernização urbana de Paris*. Além disso, uma lírica nadando em meio à ambivalência, à volubilidade e à indecisão boêmias – daí a célebre posição política instável e furta-cor do poeta.³¹

A vida dolorosa de Baudelaire, um homem solitário, misantropo, sifilítico, eternamente endividado, sem casa, dependente e ligado edipianamente à mãe, tutelado pelo curador e pelo padrasto, reforçava ainda mais o sentimento de impotência e alienação, hibernação e desterro.³² A vida de *flâneur* e *dandy* o contrapõe ao trabalho, ao espírito utilitário, à massa. Ao mesmo tempo, para sobreviver, tem de sujeitar-se ao mercado editorial e, portanto, à divisão do trabalho. Daí a sensação íntima de divisão e duplicidade: “O homem quer sempre ser *dois*. O homem de gênio quer ser um, e por isso é um solitário. A glória está em se permanecer *uno*, e prostituir-se de forma individual”. A reação a essa “prostituição” vem tingida ambivalentemente de atração e ódio pela vida, pela natureza, pela mulher, pela massa, pelo outro em geral.³³ Absolutamente crente e franco: “Há em todo indivíduo, à toda hora, duas postulações simultâneas: uma em direção a Deus, outra a Satã”.³⁴ Talvez se possa

²⁹ Ibid., p. 202; Trad. p. 281. Sobre as reformas urbanas de Haussmann, cf. HARVEY, David. *Paris, Capital of Modernity*, 2003.

³⁰ HOBBSAWM, Eric J. *A Era do Capital* (1848-1875), [1962], p. 51.

³¹ Cf. BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire...*, “Paris do Segundo Império” [1939]. Se em 1848, Baudelaire é visto tomar parte nas barricadas, não podemos deixar de notar a ambivalência política do dândi, sem máscara irônica alguma em “Meu coração a nu [1863-66]”: em relação à democracia (p. 530-1) e ao progresso coletivo (p. 528), tal como o seu tenaz misticismo religioso e mesmo seu anti-semitismo episódico (p. 549) e patriarcalismo (p. 525).

³² Sobre esse ponto, o texto de Jean-Paul SARTRE (*Baudelaire*, [1947]), apesar dos grandes equívocos de interpretação crítica, traz contribuições para entender as mediações “existenciais” da neurose do poeta (ele fala em sintomas semelhantes à “psicastenia”, p. 31). Outro texto significativo, nesse sentido: KEHL, Maria Rita. “A melancolia de Baudelaire e a lírica do choque” in: ___. *O tempo e o cão*. (A atualidade das depressões), 2009.

³³ “Desde criança ouço no meu coração dois sentimentos contraditórios: o horror da vida e o êxtase da vida. É bem o fato de um indolente nervoso [*pareseux nerveux*], BAUDELAIRE, “Meu coração a nu”, p. 546. Várias referências acima também nos “Projéteis” (*Fusées*) [1867], p. 507-8, 528, 539, 544 etc. Baudelaire frisou, numa carta a Ancelle (18.Fev.1866), o que havia de *peçoal* no seu grande livro: “Tenho de lhe dizer (...) que nesse livro atroz coloquei todo meu pensamento, todo meu coração, toda minha religião (*travestida*), todo meu ódio. É verdade que escreverei o contrário, que jurarei por Deus que é um livro de pura arte, de macaquice, de malabarismo, e mentirei como um tiradentes” (grifos meus; abrevio: g.m.).

³⁴ BAUDELAIRE, “Meu coração a nu”, p. 529. SARTRE (op. cit., p. 31-3) descreve assim o espírito volúvel do poeta: “...uma sucessão infinita de empreendimentos instantâneos, imediatamente desarmados pelo olhar reflexivo, como um mar de projetos que morrem desde que aparecem, como uma perpétua espera, um perpétuo desejo de ser outro, de estar além. (...) A forma de sua preguiça é às vezes a do torpor, mas mais amiúde uma agitação febril, estéril, que se sabe vã e que uma lucidez impiedosa envenena”, “uma formiga obstinada a subir num muro e que sempre recai e sempre recomeça.”

dizer que sua vida foi, como o contexto de 1830 até o Segundo Império, uma luta de conciliação de impulsos contrários. Porém, há muito *jogo de cena refletido*, dramatizando esta luta.³⁵

A partir disso, teríamos um contexto histórico objetivo mediado por um fracasso particular, pela “neurose” do escritor, que manteria “uma afinidade oculta”, como dirá Dolf Oehler, com uma “experiência histórica recalcada” – como “neurose objetiva” da sociedade francesa. Os grandes escritores desse momento, Flaubert, Heine, Herzen e Baudelaire, segundo ele,

“analisam seu próprio malogro no contexto do fracasso da revolução e conseguem (no que não estão sozinhos) redescobrir, nas formas de conduta de pessoas engajadas de sua geração e classe, elementos essenciais de sua própria neurose, aos quais tornam tendencialmente responsáveis pela catástrofe histórica. Isso quer dizer que descobrem a (relativa) universalidade e representatividade de sua própria estrutura psíquica, bem como sua ressonância política no âmbito dos acontecimentos de 1848 a 1851.”³⁶

Depois de 1848, eles transformam seu “luto pela liberdade perdida”, sua “melancolia da impotência”, em “força literária produtiva”, contra o esquecimento. Nesta chave, *Les Fleurs du Mal* pode ser lida, segundo Oehler, como “história da revolução fracassada”, tanto como a “ressurreição de um mal visivelmente recalcado”, contendo a sua “repulsa” e a sua “transfiguração” em arte negativa.³⁷ É o que talvez nos permita dizer que a morte *potencialmente se inverte em seu contrário: em força desejante do inteiramente outro*.

Essa inversão dialética só é visível talvez no *movimento* da obra como um todo. Eis o problema de leituras esparsas. Esse capítulo se concentra sobretudo no primeiro ciclo, *Spleen et Idéal*, enquanto o segundo tenta uma leitura dos três últimos: *Tableaux Parisiens*, *Révolte* e *La Mort*.

Lírica, neurose e sociedade: a figuração social da morte em “Spleen et Idéal”

“Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l’Inconsolé,
Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule Étoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.”
(Gérard de Nerval, *El desdichado*, 1853)

Sartre relaciona isso ao caráter demoníaco e destrutivo da personagem de “O mau vidraceiro” (in: *Pequenos poemas em prosa – O Spleen* de Paris, [1869]).

³⁵ Num Projeto de prefácio à *FdM* (p. 250 ss.): “Esse livro não foi feito para minhas mulheres, minhas filhas ou minhas irmãs. (...) Tenho desses venturosos caracteres que tiram um gozo do ódio (*jouissance de la haine*) e que se glorificam no desprezo. Meu gosto diabólico do disparate (*bêtise*) me faz encontrar prazeres particulares nos travestimentos da calúnia. Casto como o papel, sóbrio como a água, levado à devoção como um comungante, inofensivo como uma vítima, não me desagradaria passar por um debochado, um ébrio, um ímpio e um assassino”.

³⁶ OEHLER, *Terrenos vulcânicos*, op. cit., p. 40. (“Art-Névrose. Análise sociopsicológica do fracasso da Revolução em Flaubert e Baudelaire”). A noção de “neurose objetiva” é de Sartre.

³⁷ OEHLER, *O velho mundo desce aos infernos*. Auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris, [1988], p. 20-23, 273; *Terrenos vulcânicos*, p. 39. A idéia de “neurose objetiva” é de Sartre.

No ciclo primordial, a “marcha fúnebre” do coração do poeta repercute num cortejo de poemas, em cada subtema (lírica metaestética, amorosa e do destino do poeta), escondendo “Maint joyau dort enseveli/ Dans les ténèbres et l’oubli” (“Muita jóia amortalhada/ nas trevas e no esquecimento”³⁸). Já adiantamos um esquema geral de seu andamento. Aqui não podemos senão pinçar alguns poemas e versos para recuperar traços de estrutura fundamental, para passar a outros ciclos do livro.

Após um início quase em forma de oração em “Benédiction”, luminoso, elegíaco, com tonalidade cristã (“Je sais que la douleur est la noblesse unique”, v.65: “Eu sei que a dor é a nobreza única”) até o poeta exilado de “L’albatros”, o da flutuação na verticalidade transcendental e serena dos campos etéreos de “Elévation”, ou o das mágicas “Correspondances” na “floresta de símbolos”, o das luzes pictóricas de “Les Phares” e o do lamento poético de “La muse malade”, aparece uma figura mais concreta da condição histórica do escritor moderno no soneto “La muse vénale”, principalmente nos dois tercetos:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de chœur, jouer de l’encensoir,
Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu’on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire.³⁹

Saltimbanco ou pseudo-crente que desopila o fígado do povo (*spleen*, originalmente em inglês = baço, bÍlis), na seqüência, o poeta vai se identificar com o ser ascético de um padre, em “Le mauvais moine”; assim nos tercetos:

– Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite, [9]
Depuis l’éternité je parcours et j’habite;
Rien n’embellit les murs de ce cloître odieux.

O moine fainéant! quand saurai-je donc faire [12]
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l’amour de mes yeux?⁴⁰

Um “trabalho” e um “amor” (v.14) que se esvaziam e giram em falso na alienação. Pois se trata duma ruptura com um passado, em que a experiência comum de uma “santa Verdade” (v. 2) ainda habitava os homens, e cujos esforços “venciam” a frieza da morte, na medida em que semeavam a boa nova cristã da ressurreição: “glorificar a morte” (v. 8) era transmitir a

³⁸ “Le guignon” (“O azar”): “Mon cœur, comme un tambour voilé, / Va battant des marches funèbres. // – Maint joyau dort enseveli/ Dans les ténèbres et l’oubli”.

³⁹ “A musa venal”: “Tens que, para ganhar teu pão de cada dia, / Como uma criança do coro, agitar o incensário, / Cantar os *Te Deum* os quais tu já quase não crês, // Ou, saltimbanco em jejum, exhibir teus encantos / E teu riso molhado de prantos que não se vê/ Para fazer rir o vulgo.”

⁴⁰ “O mau monge”: “– Minha alma é um túmulo que, mau cenobita, /Desde a eternidade eu percorro e habito/ Nada embeleza os muros desse claustro odioso.// Oh monge preguiçoso! Quando saberei fazer / Do espetáculo vivo de minha triste miséria / O trabalho de minhas mãos e o amor de meus olhos?”

Verdade da vida eterna. Nada disso, agora: o tema da “perda da experiência” na modernidade, analisado no poeta por Benjamin, ganha toda sua saliência nos tercetos.⁴¹ A identificação com a figura do padre (por onde se divisa, aliás, o pai, real e simbólico⁴²) é manchada pela inação do sujeito solitário e emparedado (vv. 9-14), num espetáculo martirizante: a dívida de filiação simbólica é assumida nas condições de mercantilização social e individualização das “vivências de choque” (incluindo as do trabalho fabril, da imprensa, do anonimato da metrópole, do jogo e da prostituição), e por isso sentida como pesaroso mal-estar. Nenhuma Tradição ou Verdade garante um sentido ao indivíduo isolado. E, não obstante, ele parece ainda atrelado, de modo nostálgico, a uma experiência da totalidade, à consistência do olhar de um grande Outro. Baudelaire pensara em denominar esse poema de “Túmulos vivos”.

O Sujeito-Causa da mortificação individual e social – como vimos concretamente em “La muse vénale”, na lógica do mercado – é, então, identificado ao Tempo, no décimo poema, “L’Ennemi”:

Ma jeunesse ne fut qu’un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu’il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils. [4]

Voilà que j’ai touché l’automne des idées,
Et qu’il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l’eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve [9]
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

– O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie, [12]
Et l’obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!⁴³

As letras maiúsculas – o *Tempo*, o *Inimigo* – dão uma majestade transcendental ao fenômeno secular e socialmente determinado do tempo. Ora, nesse poema publicado em 1º de junho de 1855, junto a outros dezessete, sob o título coletivo de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire parece

⁴¹ Cf. BENJAMIN, *Charles Baudelaire...*, Cap. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, [1939].

⁴² Joseph François Baudelaire, o pai do escritor, cursou filosofia e teologia, tornando-se padre, preceptor de uma casa aristocrática, mais tarde alto funcionário do Senado do Império e pintor amador. Cf. PICHOS e ZIEGLER, *op.cit.*, Cap. I.

⁴³ “O Inimigo”: “Minha juventude não foi mais que uma tenebrosa tempestade,/ Atravessada aqui e ali por sóis brilhantes;/ O trovão e a chuva têm feito uma tal devastação,/ Que em meu jardim restam bem poucos frutos vermelhos.// Eis que atingi o outono das idéias,/ E quando é preciso empregar a pá e os ancinhos/ Para recompor de novo as terras inundadas,/ Onde a água cava grandes buracos como túmulos.// E quem sabe se as flores novas que sonho/ Encontrarão nesse solo lavado como uma praia/ O místico alimento que faria seu vigor?// – Oh dor! Oh dor! O Tempo devora a vida, / E o obscuro Inimigo que nos rói o coração/ Do sangue que perdemos cresce e se fortifica!”

rememorar o aniversário da Revolução.⁴⁴ Nesta chave alegórico-política, tratar-se-á menos de um poema sobre o Tempo em geral do que sobre os Inimigos do tempo histórico. A primeira estrofe desse soneto extraordinário, feito de versos alexandrinos com múltiplas rimas externas, internas e cruzadas, figura a juventude do poeta como uma tempestade tenebrosa, atravessada por sóis esparsos. Seu momento histórico-biográfico remete diretamente, assim, à Monarquia de Julho. A tempestade iniciada nesse período, inundando toda a terra (v.7), devasta o seu jardim, deixando poucos “frutos vermelhos” (v.4): a cor do ideal socialista? É possível. O momento de maturidade, no entanto, é o tempo outonal da colheita de idéias (v. 5), que aparece também como colheita de “flores novas” a partir de sonhos (v. 9). O Ideal parece então resistir, como que deslocado, num duro trabalho de base: pois é preciso recompor o solo encharcado, onde grandes buracos foram cavados pela chuva – “como túmulos” (v. 8), que podem lembrar o morticínio de 48 (e também a morte por vir). As flores imaginárias – as flores do mal – tiram potencialmente o seu vigor desse solo histórico degradado, como um “místico alimento” (v. 11). O “Tempo” (a maiúscula em Baudelaire parece sempre indicar uma alegoria histórico-política) é doloroso porque escoar rápido e destrói o trabalho de Sísifo da memória – tal como dirá “Le guignon”, na sequência: “L’Art est long et le Temps est court”.⁴⁵ Benjamin comenta a luta entre *spleen* e *idéal*: “O *idéal* insufla a força do rememorar; o *spleen* lhe opõe a dispersão dos segundos (...), expõe a vivência em sua nudez (...); o tempo está reificado”.⁴⁶ Esse tempo, então, aparece comendo a vida (v. 12), enquanto o “Inimigo obscuro”, inserido nesse tempo – *obscur* tal como a *tempestade tenebrosa do passado* –, “nos rói o coração” (v. 13). Tempo e Inimigo aqui são paralelos (cf. a conjunção “E”, v. 13) e não pleonásticos, engendrando dois padrões metafóricos *entrelaçados*: um ligado ao tempo enquanto tempo da finitude e tempo meteorológico, devastador das condições materiais do “jardim”; outro ligado ao Inimigo que domina o tempo/espço devastado e rói o *nosso* coração. A idéia pressuposta nesse Inimigo sanguessuga é a do *vampiro*, um significante que Baudelaire utiliza em “Le Vampire”⁴⁷ para

⁴⁴ Publicados na *Revue des Deux Mondes*, tais poemas vinham com uma epígrafe das *Tragiques* de Agrippa d’Aubigné: “On dit qu’il faut couler les exécrables choses/ Dans le puits de l’oubli et au sépulchre encluser./ Et que par les écrits le mal ressuscité/ Infectera les mœurs de la postérité;/ Mais le vice n’a point pour mère la science./ Et la vertu n’est pas fille de l’ignorance” (*FdM*, p. 2). [“Diz-se que é preciso fazer correr as coisas execráveis/ Para os poços do esquecimento e para o sepulcro lacrado, E que pelos escritos o mal ressuscitado/ Infectará os costumes da posteridade; Mas o vício não tem por mãe a ciência,/ E a virtude não é filha da ignorância”]. O sentido dessa epígrafe já foi destacado por OHELER (*O velho mundo desce aos infernos*, p. 275-8): a necessidade de “ressurreição de um mal visivelmente recalado”.

⁴⁵ “Le guignon: “Pour soulever un poids si lourd, / Sisyphe, il faudrait ton courage!/ Bien qu’on ait du cœur à l’ouvrage,/ L’Art est long et le Temps est court.” (“O azar”: “Para soerguer um peso tão pesado,/ Sísifo, é preciso tua coragem!/ Embora se tenha o coração no trabalho, / A Arte é longa e o Tempo é curto”, vv. 1-4).

⁴⁶ BENJAMIN, *Charles Baudelaire...*, p. 135, 137, 136 (respectivamente). Trad. corrigida.

⁴⁷ “Le Vampire: Toi que, comme un coup de couteau,/ Dans mon cœur plantif es entrée,/ Toi qui, forte comme un troupeau,/ De démons, vins, folle et parée.” (“Tu que, como um golpe de navalha,/ Entraste em meu peito queixoso:/ Tu que, forte como um bando/ De demônios, vieste, louco e paramentado.”) Cf. a bela interpretação de OHELER, *Terrenos vulcânicos*, p. 52-6.

aludir disfarçadamente ao Segundo Império (um “golpe de navalha” no “coração queixoso”). Napoleão *le Petit* e o Segundo Império apareceriam, nesta chave, como o grande *Ennemi* – o que vive à custa e se fortifica do sangue *coletivo* derramado (“que *nós* perdemos”, v. 14). O Inimigo é menos o Tempo que as forças obscurantistas que administram esse tempo tenebroso, desde a Monarquia de Julho. Em todo caso, se a alusão pode não ser assim tão direta, pode-se ver nesse Tempo/Inimigo reificado e vampiresco do esquecimento e do não-acontecimento a essência mesma da sociedade do Capital, que nada mais é que acumulação de tempo de trabalho à custa da alienação do tempo social e individual. Isto é o que, no fundo, converte em Baudelaire o tempo da modernidade em cíclico, tal como no Mito, deciptando na imagem do moderno a imagem do arcaico. Desse modo, talvez se possa interpretar outros poemas, que não se reportam diretamente a um contexto preciso, como “Bohémiens en voyage”: a “tribo profética” em Êxodo parece repetir-se no presente, em direção às “trevas” do esquecimento futuro: “Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert L’empire familier des ténèbres futures”.⁴⁸

No início, então, o ideal luta e se firma com certa autonomia, tal como aparece em “L’Homme et la Mer”, no frio e empertigado “Don Juan aux enfers”, ou no sonho de metempsicose em “La vie antérieure”, como rememoração nostálgica de uma vida inteiriça, de um Eu posto como senhor, com suas “volúpias calmas”, supridas por “escravos nus”. Isto se contrapõe à experiência agora perdida e estilhaçada em puras vivências descontínuas, na cidade moderna. O Tempo parece vencer e definitivamente se enfeitiçar em “L’Horloge” (“O Relógio”, de 1860), último poema do ciclo:

Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit: «*Souviens-toi!*»
(.....)

Terminando assim:

Où tout te dira: Meurs, vieux lâche! Il est trop tard!”⁴⁹

Do ideal celeste e luminoso à velhice e à morte. Esse “deus sinistro, apavorante, impassível”, destruindo a Memória, ameaça se tornar finalmente intangível: o senhor absoluto.

**

Vejamos agora alguns poemas da lírica metaestética. O olhar eterno da Beleza aparecerá como “medusante”⁵⁰, em “La Beauté”:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s’est meurtri tour à tour,

⁴⁸ “Boêmios em viagem”: “Diante desses viajantes, para os quais está aberto / O império familiar das trevas futuras”.

⁴⁹ “Relógio! deus sinistro, apavorante, impassível, / Cujo dedo nos ameaça e nos diz: ‘Relembra-te!’ (...) Onde tudo te dirá: Morre, velho frouxo! É muito tarde!”

⁵⁰ Cf. PRAZ, op. cit., Cap. 1, “La beleza medusea”.

Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.⁵¹

Ela tem um “cœur de neige” (“coração de neve”), e, “pedra” impassível (uma estátua de Vênus?), jamais chora ou ri (v. 8). Mas a beleza também terá um olhar ambíguo, como em “Hymne a la Beauté”:

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’abîme,
O Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l’on peut pour cela te comparer au vin.⁵²

Paradoxalmente divino e infernal, tal olhar tem o poder da sedução e da embriaguez, que a tudo confunde. É isso talvez que faça o ideal de beleza construído pelo poeta, no poema “L’Idéal”, oscilar entre a “puissance au crime” (“potência criminosa”) de Lady MacBeth⁵³ e a estátua “A Noite” (de Michelangelo, feita para o túmulo de Giuliano de Médicis), a mãe dos Titãs. Daí ser talvez um “rouge idéal” (v.8) (a cor da república? Do socialismo?).

Já no começo da obra, a plenitude ideal do mundo clássico de “Phoebus” (Apolo) aparecia inexoravelmente perdida em “La muse malade” (A musa doente) e, sobretudo, em “J’aime le souvenir de ces époques nues” (“Amo a lembrança dessas épocas nuas”) – épocas estas em que ainda

Alors l’homme et la femme en leur agilité
Jouissaient sans mensonge et sans anxiété⁵⁴

A época moderna, ao contrário, será a de “nations corumpues”, onde os corpos são mortificados e precisam se esconder sob a casaca preta,

O pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques,
Que le dieu de l’Utile, implacable et serein,
Enfants, emmailota dans ses langes d’airain!⁵⁵

Esse moderno “deus do Útil”, sabemos nós informados por Marx, seria uma das figuras da sociedade burguesa e do Capital. Seu avesso obscuro, contudo, segundo a imagética baudelaireana, é o excesso de gozo fundado alegoricamente no “Mal” (ou em “Satã”, nesse

⁵¹ “A beleza”: “Eu sou bela, oh mortais! como um sonho de pedra, / E meu seio, onde cada um é ferido em intervalos, / é feito para inspirar ao poeta um amor / Eterno e mudo como a matéria”.

⁵² “Hino à Beleza”: “Vens do céu profundo ou saís do abismo, / Oh beleza? Teu olhar, infernal e divino, / Verte confusamente o benefício e o crime, / E pode-se por isso comparar-te ao vinho”.

⁵³ Uma boa leitura psicanalítica da peça de Shakespeare: “Lady Macbeth. Seu laço com o desejo é total. Uma palavra deve atingir o alvo no ato que a inscreve. Seu homem hesita frente ao assassinato, ela quer que ele chegue ao fundo da palavra, que desarraigue a palavra no ato que ela expressa. (...) O amor também, ela o quer *real*, seja ela a sua causa ou seu objeto (...). Ela identificou desejo e ato, palavra e corpo.” (SIBONY, Daniel. *Na companhia de Shakespeare* - Fúria e paixão em doze peças, [1988], p. 222.)

⁵⁴ “Então o homem e a mulher em sua agilidade / Gozavam sem mentira e sem angústia”, vv. 3 e 4.

⁵⁵ “Oh pobres corpos torcidos, magros, ventrudos, flácidos, / Que o deus do Útil, implacável e sereno, / Crianças, enfaixa em seus cueiros de arame!”

sentido, mais além do princípio de prazer). Ao mesmo tempo divino e infernal: tais são os olhos modernos da Beleza. O projeto, contudo, não é se deixar encantar por eles, mas encarar a realidade repugnante nos olhos e extrair a beleza do Mal socialmente produzido.

A forma paradoxal do ideal esplinético

“...não há mais beleza nem consolo algum fora do olhar que se volta para o horrível, a ele resiste e diante dele sustenta, com implacável consciência da negatividade, a possibilidade de algo melhor.” (Adorno, *Minima Moralia*).

Antes de passarmos adiante, analisemos teoricamente a relação estabelecida entre *Spleen* e *Idéal*, no primeiro ciclo. Um problema difícil de resolver; o leitor nos perdoará as linhas um tanto abstratas que seguem. Por um lado, o *Idéal* moderno virá marcado a ferro e fogo pelo *Spleen*, formando com ele uma *síntese difícil*: um “ideal esplinético”, por assim dizer, que só se realiza como *destruição da bela aparência simbólica clássica* – aqui, uma das linhas mestras do programa de *Les Fleurs du Mal*, reconhecidas por Benjamin.⁵⁶ Haverá então correspondência mimética entre negatividade social e o esplim individual, que se volta contra a fachada do ideal. O ideal transfigura-se, por exemplo, no satanismo e na série vertiginosa de ambivalências e reversões de sentido dos significantes. Numa passagem de sua *Teoria Estética*, Adorno comenta:

“O novo aparenta-se à morte. O que em Baudelaire se comporta como satanismo é a identificação, que a si mesma se reflete negativamente, com a negatividade real da situação social. A dor cósmica [*Weltschmerz*] se desloca para o inimigo, o mundo. (...) Assim, a oposição direta, que não se abandona ao que é combatido, seria reacionária na arte: eis por que em Baudelaire a *imago* da natureza está sujeita a um interdito rigoroso. (...) A arte é moderna através da mimese do que está petrificado e alienado. É assim, e não pela recusa de seu mutismo, que ela se torna eloquente. (...) Baudelaire não brada contra a reificação, nem a retrata; protesta contra ela na experiência dos arquétipos e o meio de tal experiência é a forma poética. (...) Desde o início, a abstração estética ainda rudimentar em Baudelaire e alegórica como reação ao mundo tornado abstrato foi antes uma interdição de imagens. (...) O moderno é abstrato em virtude de sua relação com o que existiu; irreconciliável com a magia, é incapaz de dizer o que ainda não existe, e, no entanto, deve querê-lo contra o envilecimento do ‘sempre-igual’ [*es wider die Schmach des Immergleichen wollen*]: eis por que os criptogramas baudelaireanos do modernismo equiparam o novo ao desconhecido, ao *telos* oculto, como também o assemelham, em virtude de sua incomensurabilidade, ao sempre idêntico, ao horrível, ao *goût du néant*.”⁵⁷

No lugar da imagem simbólica redentora Baudelaire põe a imagem alegórica, que avilta o ser vivo e diz o seu outro.⁵⁸ Um poema como “*Alchimie de la douleur*” contém *in*

⁵⁶ “A alegoria de Baudelaire contém traços da violência que era necessária para demolir a fachada harmoniosa do mundo que o cercava.” (...) “A alegoria, precisamente em seu furor destrutivo, visa à aniquilação da aparência baseada na ‘ordem estabelecida’ seja da arte, seja da vida – a aparência de uma totalidade ou de um mundo orgânico que transfigura essa ordem, para torná-la insuportável.” (BENJAMIN, *Passagens*, p. 374 e 377). “A melancolia”, diz Baudelaire, “sempre inseparável do sentimento do belo”, Carta a Jules Janin, apud BENJAMIN, *ibid.*, 331.

⁵⁷ ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, [1969], p. 38-40, trad.: *Teoria estética*, 1993, p. 33-34.

⁵⁸ O texto fundamental sobre a alegoria barroca e moderna é ainda o de Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1923-1925). Para dizer um mínimo, a alegoria é a interpretação e a figuração estética da história como

nuce esta gramática de conversão do mesmo no outro e do ser no não-ser:

“(...) je change l’or en fer
Et le paradis en enfer;
Dans le suaire des nuages

Je découvre un cadavre cher,
Et sur les célestes rivages
Je bâtis de grands sarcophages.⁵⁹

Trata-se, então, de um “ideal” desidealizador, inteiramente híbrido, ambivalente e oscilatório, pulsando vertiginosamente na *zona de fronteira* entre o bem e o mal, o belo e o horrendo, o divino e o infernal, a volúpia e o horror, a história e o mito, o novo e o arcaico. Não é o que surge, como já esboçamos anteriormente, no próprio título? *Flores do Mal* é um paradoxo para quem só espera Flores do Bem. É o que explica, p. ex., por que Satã é ora o representante da ordem estabelecida, seu excesso, sua violência latente, ora o representante das forças insurgentes... O mesmo vale para a Morte, o Abismo, o Inferno: por um lado, significantes da chacina de 48, por outro, os do cultivo histórico da *negação* da ordem existente (e então esta passa a figurar, ao contrário, como Deus, o Céu, o Sol transfigurador etc.). Parece evidente que assim é formalizada a estrutura contraditória e paradoxal da modernidade parisiense, o malogro revolucionário, o estado de exceção; embora, na consciência do próprio poeta, isso apareça como a estrutura de um “*homo duplex*” – radicalmente dividido entre *o ser e o ser-outro*.⁶⁰ Depois, como veremos, na lírica do destino ao final do 1º ciclo, o ideal esplinético parece pulsar na *zona fronteira* entre a vida e a morte, o ser e o não-ser. Desse modo, tais pulsações cristalizam-se em imagens tensas entre

natureza decadente, fragmento, coleção ou montagem espacial de ruínas, fazendo o particular *se expressar* oblíqua e veladamente de modo outro (etimologicamente: “dizer o outro”), arbitrário, enigmático, aberto, sob o molde alargado e polissêmico de idéias ou imagens abstratas, que se sucedem no tempo. Ela é da ordem dos hieróglifos, emblemas, criptogramas. Daí sua relação com a ironia, que sempre diz algo tencionando dizer outra coisa. A estética do símbolo, ao contrário, é a redenção do particular na totalidade orgânica de um sentido claro, radiante, imediato, necessário, pleno, fechado e pouco problemático. No drama barroco, o Soberano é o herói com a face de Janus: tirano e mártir, vítima e encarnação divina. Cito algumas passagens de Benjamin: “Enquanto no símbolo a destruição é idealizada e o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, na alegoria o observador é confrontado com a ‘facies hippocratica’ da história como uma protopaisagem petrificada. Tudo que na história, desde o início, tem sido prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto, ou antes, numa caveira. E apesar de lhe faltar toda liberdade ‘simbólica’ da expressão, toda harmonia clássica da forma, toda humanidade – todavia, essa é a forma na qual a sujeição do homem à natureza é a mais óbvia e significativamente traz à tona não só a questão enigmática da natureza da existência humana em geral, mas a da historicidade biográfica do indivíduo. Eis o cerne da visão alegórica, a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento: ela é significativa só nos episódios do declínio.” (...) “Cada personagem, cada objeto, cada relação pode significar uma outra qualquer. Com essa possibilidade, um veredito devastador, porém justo, é proferido contra o mundo profano: este é caracterizado como um mundo no qual o detalhe tem pouca importância. Mas torna-se claro que, (...) exatamente por apontarem para um outro, essas coisas usadas para significar são investidas de um poder que as faz aparecer como incomensuráveis às coisas profanas, que as eleva a um plano mais alto (...)” (BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*, [1925], p. 166 e 175).

⁵⁹ “Alquimia da dor”: “Ei mudo o ouro em ferro/ E o paraíso em inferno; No sudário de nuvens/ Eu descobro um cadáver precioso,/ E sobre as margens celestes/ Eu construo grandes sarcófagos”, vv. 9-14).

⁶⁰ Uma idéia que o persegue como uma “*idée fixe* (...). Quem dentre nós não é um *homo duplex*? Quero dizer, aqueles cujo espírito foi desde a infância *touched with pensiveness*; sempre duplo, ação e intenção, sonho e realidade; sempre um prejudicando o outro, um usurpando a parte do outro.” (BAUDELAIRE, “*La double vie*, par Charles Asselineau”, [1859], p. 231. Esta visão do duplo retorna no poema “O quarto duplo” in: *Pequenos poemas em prosa*, p. 281-2.)

vida e morte, tempo e espaço etc., em que cada termo perde a sua identidade, passa e se transforma em seu outro, quando não tende a desaparecer no abismo do não-ser.

Esse novo ideal de beleza tem certamente raízes românticas e barrocas.⁶¹ No início de sua obra, no *Salon de 1846*, Baudelaire o denomina através de um conceito de Heinrich Heine – o “*surnaturalisme*” (supranaturalismo) –, cuja operação básica é a decomposição do natural e a reconstrução do real segundo o artifício da “imaginação”, como revelação (nas palavras do alemão) duma “simbólica inata de idéias inatas”.⁶² Daí, aliás, sua “grande, única, primitiva paixão”⁶³ ser o culto da imagem, da pintura, da alegoria. Numa tal imaginação *surnaturaliste* pesará mais a abstração e a tipificação do “modelo íntimo” (“sacrificando sempre o detalhe ao conjunto”), antes “lembrado” que fielmente observado ou copiado do real. Em vez da mímese imediata e ingênua da face viva, calma e prosaica do mundo, buscase a mímese mediada por processos construtivos *universalizantes* e *alegorizantes*, a fim de mirar as “analogias e correspondências”, de encontrar “o infinito no finito” e, tal como na experiência do haxixe, “a profundidade do espaço, alegoria da profundidade do tempo.”⁶⁴ Sem dúvida, trechos difíceis, que precisam ser interpretados. Vejamos um caminho.

Em Baudelaire, a intenção alegórica volta-se ao ruinoso e ao degradado ou, por outra, ao obscuro e ao incerto, como índices do novo, sendo ela o motor de uma obra que se quer resolutamente moderna e não clássica ou parnasiana, apesar do estilo sóbrio, limpo, conciso, num verso áspero, avesso às efusões românticas. Assim, trata-se, segundo Oehler, de “fixar-se temporariamente no mal, na enfermidade (*le Mal*), a fim de mobilizar as forças da fantasia, as únicas capazes de superá-lo. (...) o artista é capaz de criar algo definitivo apenas quando abarca em seu projeto uma realidade sentida como má e feia e marginalizada pelo classicismo.”⁶⁵ Até onde se pode generalizar sobre questões de forma – salvo engano nosso, portanto – trata-se de uma lírica que se apropria “da lógica e do método geral” das formas antigas ou clássicas (o soneto, o alexandrino, as rimas ricas etc.), cuja “unidade” rejeita o “ecletismo” e a “dúvida”, mas as faz trabalhar, numa espécie de “formação de compromisso”, para a expressão de um conteúdo histórico *moderno – traumático e*

⁶¹ Além dos textos de Benjamin já citados, sobre o conjunto negativo de formas e temas do Romantismo (como a ironia, o satanismo, o duplo, a máscara, a temática da noite, do amor e da morte, o *spleen*, o grotesco, as correspondências, as dissonâncias etc.), contrapostas ao classicismo, ver: ROSENFELD, Anatol e GINSBURG, J. “Romantismo e Classicismo” e “Um Encerramento” in: GINSBURG, J. *O Romantismo*, [1978], p. 261-293. Sobre esses tópicos tb.: PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, [1948]; Cf. também HAUSER, Arnold. *O Maneirismo*, [1965], p. 433 e ss.

⁶² BAUDELAIRE, “Salão de 1846”, p. 684. Assim, p. ex., na pintura, enquanto o Sul é “naturalista”, “brutal e positivo como um escultor em suas mais delicadas composições; o Norte sofredor e inquieto se consola com a imaginação e, se fizer escultura, ela será mais freqüentemente pitoresca do que clássica.” (ibid., p. 675).

⁶³ Idem, “Meu coração a nu”, p. 545.

⁶⁴ Idem, “Os paraísos artificiais” [1858], p. 391.

⁶⁵ OEHLER, *Quadros parisienses*, p. 263-4.

abismal.⁶⁶ De um lado, então, o ideal, de outro o esplim, convergindo numa síntese negativa: um “ideal esplinético”. Aqui o motivo de seu *caráter heterogêneo* (a um só tempo sério e cristalino/obscuro, alegórico, grotesco). De fato, não há leitor de Baudelaire que não perceba a longa série de antíteses, oxímoros e paradoxos criados por sua poesia.

Algo dessa combinação paradoxal de unidade clássica e matéria moderna se expressa na apologia de pintores renascentistas como Michelangelo, Rembrandt e Goya, em “Les Phares” (um “farol aceso em mil cidadelas”, v. 39). As “artes do espaço” (Lessing), tais como a pintura e a escultura, surgem então como um modelo para a sua poesia. Dirigir-se ao presente, ao trauma moderno, não implica em dobrar-se ao “empírico”: assim, a paixão pelo *alegórico* parece levar ao privilégio de uma certa noção de *espaço abstrato* sobre o tempo e o espaço vividos, concretos. Tanto quanto a música e o ritmo, a visualidade e o elemento concreto *genérico*, isto é, *suraturaliste* – *abstraído* de atributo particular empírico ou natural –, tornam-se componentes essenciais de sua criação (por isso, muitas têm quadros, gravuras e esculturas como temas). Assim, a cidade comparece *abstraída* no poema – *interiorizada* como experiência e construção estética. Isso faz lembrar a “fantasque escríme” (v. 5 de “Le soleil”) do poeta, levando sua lira “ao faro do acaso”, no dia ensolarado de Paris, aparando e transfigurando os “choques” da cidade puída e vil; ou ainda, no prefácio dos *Pétits poèmes en prose*: “é da freqüentação das grandes cidades, é do cruzamento de suas inúmeras relações, que nasce este ideal obsedante”⁶⁷ de composição. Desse modo, ele não visa nunca à representação direta da cidade, mas internaliza-a em sua linguagem ao mesmo tempo clássica e moderna, desde as situações até as palavras mais típicas do mundo urbano.⁶⁸ Reencontramos aqui o papel da “mímese do petrificado e do alienado” ou da imagem “arquetípica” ou “estereotipada”, referidas por Adorno, Benjamin e outros críticos.⁶⁹

O caso mais extremo dessa regra compositiva pode ser visto no ciclo “Tableaux Parisiens”, em “Les sept vieillards” (“Os sete velhos”): sete mendigos que se sucedem, em versos com molde clássico, como um pesadelo enlouquecedor à vista do poeta, como

⁶⁶ Cf. p. ex.: Idem, “O pintor da vida moderna” [1863], p. 861. Daí sua clássica definição alegórica do moderno como a tentativa de extrair o “poético do histórico”, “o eterno do transitório” (ibid., p. 859). Cf. também “Salão de 1846”, p. 713 ss.; 726-8.

⁶⁷ Idem, *Pequenos poemas em prosa*, p. 277.

⁶⁸ “As Flores do Mal é o primeiro livro a usar na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana. Com isso, não evita expressões que, livres da pátina poética, saltam aos olhos pelo brilho de seu cunho.” BENJAMIN, Charles Baudelaire..., p. 96. Cf. também AUERBACH, Erich. “As flores do mal e o sublime”, 2007.

⁶⁹ Cf. p. ex., “Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles (...) ele aprova toda atuação que exclua a natureza para fundar o reino absoluto do artificial. Porque as massas cúbicas de pedra das cidades são sem natureza, elas pertencem – embora construindo o lugar do mal – à liberdade do espírito, são paisagens inorgânicas do espírito puro (...). transformação e desrealização do real.” (FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, [1956], p. 43 e 53); “Baudelaire, o grande amante de imagens, receberá daí [da identidade de imagem e real em Poe] um encorajamento novo para misturar as imagens da arte a suas visões do mundo, a substituí-las ao real.” (PRÉVOST, Jean. *Baudelaire. Essai sur l’inspiration et la création poétiques*, 1953, p. 98-9).

totalmente idênticos entre si: “Nul trait ne distinguait, du même enfer venu” (“Nenhum traço os distinguia, do mesmo inferno oriundos”, v. 30). Os habitantes da cidade capitalista convertem-se, então, no que são: *número, abstração, diferença negada*. Assim, também, a própria música, a arte cujo núcleo temporal se tornara evidente no mundo moderno, é concebida pelo poeta de modo espacial: “A música transmite-nos a idéia de espaço. Todas as artes o fazem, de uma maneira ou de outra – pois elas são número e o número é uma tradução do espaço”.⁷⁰ No *Tannhäuser* de Wagner, ele sente uma “profundidade do espaço” – cujo modelo é a eternidade alegórica do mito e da lenda sagrada.⁷¹

Voltando às *Fleurs du Mal*, quicá vemos melhor agora a ambigüidade fundamental desses *criptogramas alegórico-políticos*, que sempre correm o risco de parecer, como querem alguns críticos, uma “idealidade vazia”.⁷² Como produto do tempo moderno só resta a *ruína*, o fracasso revolucionário, enquanto que no fragmento abstrato e deslocado das referências concretas, *espacialmente justaposto* a outros e perfazendo “correspondances” (harmonias, contrastes e antíteses *alegóricos*), nasce a *profundidade de uma história de sofrimento social e individual a lembrar*.⁷³ Este um dos sentidos dos famosos versos de “Le Cygne” (29-32), um poema que, segundo a insuperável análise de Oehler⁷⁴, é o “necrológio” das jornadas de junho e da posterior haussmanização de Paris, sendo o *Cygne* o Signo alegórico da Revolução e da parte banida da França (o proletariado militante, Blanqui

⁷⁰ BAUDELAIRE, “Meu coração a nu”, p. 546. Por “espaço” Baudelaire parece compreender a imensidão do céu, do mar, do abismo ou da multidão – daí a idéia multiplicadora do *número*. Não será isso então uma tentativa de captar o “infinito” ou o distante no eixo da simultaneidade, do finito, da imagem presente, já um tanto convencional e desgastada, paralisada, às vezes justapondo elementos díspares no espaço (como em “Le Cygne” ou “Le Crépuscule du soir”)? E não será a partir disso que teríamos então o acesso à memória, ao tempo, à diacronia, ao processual?

⁷¹ Em “Richard Wagner e Tannhäuser em Paris” [1861], Baudelaire elogia “a sensação do espaço estendido até os últimos limites concebíveis” (p. 917), pois “nenhum músico supera Wagner na pintura do espaço e da profundidade, materiais e espirituais” (p.918); e os choques: “a intensidade nervosa, a violência na paixão e na vontade”, a “solenidade de tom superlativo”, “intensidade nervosa, explosão”, que lhe dão uma “natureza moderna”, já que pelos temas e método ele se aproxima da “antiguidade” (p.934). “Para construir o drama ideal”, diz Baudelaire aqui se submetendo a Wagner, “será prudente eliminar todas as dificuldades que poderiam nascer de detalhes técnicos, políticos e positivamente históricos” – talvez sem claramente perceber aí, nesse regresso à mitologia, o índice de um esvaziamento do tempo histórico capitalista. Mas ele mesmo não procede exatamente desta maneira em sua arte. Os “dramas musicais” de Wagner, diz Adorno, “mostram, como cartazes gigantes, os princípios dessa espacialização do decurso temporal, de elementos temporais disparatados lado a lado, que, na seqüência, predomina com os impressionistas e Stravinski e se torna o fantasma da forma. (...) Essa suspensão da consciência do tempo musical corresponde à consciência totalizada da burguesia que, não vendo mais nada diante de si, recusa o próprio processo e se satisfaz com a utopia de uma reversão do tempo no espaço. A *tristesse* sensível do impressionismo é a herdeira do pessimismo filosófico wagneriano. Em nenhuma parte o som vai temporalmente além de si mesmo, mas dissipa-se no espaço.” (ADORNO, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*, [1948], p. 173-4).

⁷² Como quer FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, p. 47.

⁷³ “A alegoria declara-se estar além do belo. (...) Aquilo que jaz em ruínas, o fragmento mais altamente significativo, o resto, é, de fato, a matéria mais nobre da criação barroca. É prática comum destas obras amontoar fragmentos incessantemente, sem nenhuma visão rigorosa de um objetivo e, na expectativa incessante de um milagre, de considerar os estereótipos como uma intensificação. (...) A essência das obras alegóricas está mais próxima da mortificação do que em outras. (...) A função da iconografia barroca não é tanto desvendar objetos materiais, mas desnudá-los”. (...) “Há um afluxo constante de detalhes amorfos, que só podem ser compreendidos alegoricamente. (...) “[tais obras estão] sujeitas à lei da ‘dispersão’ e do ‘recolhimento’. As coisas foram reunidas de acordo com sua significação; a indiferença à sua existência deixa elas se dispersarem novamente. A desordem da cena alegórica é uma antítese do *boudoir* galante”. (BENJAMIN, *The Origin of German Tragic Drama*, p. 178, 182, 185, 188).

⁷⁴ OEHLER, *Terrenos vulcânicos*, p. 99-126. Antoine ADAM vê em sua base os “vencidos de dezembro” (*FdM*, p. 380).

etc.):

Paris change! Mais rien dans ma mélancolie
N'a boué! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.
(...)
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve! (...) ⁷⁵

O poema junta os cacos de Paris, antigo “bric-à-brac confus” (“bricabraque confuso”, v.12) animado pelo “Travail”, o qual desperta em tempestade e liberta o Cisne de sua gaiola. Mas ele se debate no pó de um regato seco – um “absurdo espacial” (Oehler) que mais ou menos se completa nas outras imagens clássicas e modernas, justapostas e aparentemente desconexas do poema: a nova praça do Carrossel, o Louvre, Andrômaca-França, Pirro-Cavaignac, uma negra africana (alegoria da reivindicação democrática da igualdade e da abolição da escravatura), “marujos esquecidos”, “cativos”, “vencidos... e outros ainda”. O duplo processo de espacialização/temporalização na obra valerá, então, como crítica do tempo social cíclico e petrificado. A beleza clássica é assim estilhaçada. Expressando a neurose objetiva de Junho, o ideal esplinético traz à tona a degradação da vida social, da cidade, do amor, do desejo, do corpo. Como ideal negativo, moldado pelo “gosto apaixonado da oposição” (Baudelaire), ele será potencialmente a desidentificação de um certo Ideal narcísico de Eu enquanto agente da autoconservação de uma sociedade automatizada. Nada mais haveria a desejar senão, como Josué, a “interrupção do curso do mundo”.⁷⁶ E é a isso que os ciclos “Révolte” e “La Mort” conduzem *in extremis*.

“Mais si, sans se laisser charmer”: a relação com o leitor

Antes de passarmos adiante, ainda uma nota referente à relação entre leitor e obra. É que esse belo moderno pode se tornar também, pela *mimese* estética de seu objeto, uma espécie de *encantamento mágico pelo horror*, i. é, um desrecalque de fantasias perversas. O hibridismo do ideal esplinético, tornando-se rima e música, “cativa como por encanto e governa à sua vontade o sentimento”.⁷⁷ Esse problema estrutural do texto parece ter sido previsto e dramatizado por Baudelaire em “Épigraphe pour un livre condamné” (de 1861) – a meu ver, um dos poemas-chave da obra (cogitado inclusive como prefácio da 2ª edição):

⁷⁵ “Paris muda! Mas nada em minha melancolia/ Mudou! palácios novos, andaimes, blocos,/ Velhos subúrbios, tudo para mim se torna alegoria,/ E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochas.” (vv. 29-32) (...) “Eu penso em meu grande cisne, com seus gestos enlouquecidos/ Como os exilados, ridículo e sublime,/ E corroído por um desejo sem trégua!” (vv. 34-36)

⁷⁶ BENJAMIN, *Charles Baudelaire...*, p. 160.

⁷⁷ BAUDELAIRE, citando Wagner, “Richard Wagner e *Tanhäuser* em Paris”, p. 922.

Lecteur paisible et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,
Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.

Si tu n'as fait ta rhétorique
Chez Satan, le rusé doyen,
Jette! tu n'y comprendrais rien,
Ou tu me croirais hystérique.

Mais si, sans se laisser charmer,
Ton oeil sait plonger dans les gouffres,
Lis-moi, pour apprendre à m'aimer ;

Âme curieuse qui souffres
Et vas cherchant ton paradis,
Plains-moi!... sinon, je te maudis! ⁷⁸

Trata-se de um “livro saturnino, orgiaco e melancólico” – com algo mesmo de monomaníaco nessa sua oscilação incessante por toda a obra – dedicado a um público “pacífico e bucólico”, que, mesmo sofrendo, ainda procura o “paraíso” na poesia lírica, pouco acostumado a mergulhar o olhar nos abismos do negativo. A esse tipo de leitor “hipócrita” (nomeado em “Au lecteur”), o livro pode parecer “histérico” (v.8), i. é, exagerado, fantasioso. Não que dele não participe uma certa estrutura “neurótica”, como já vimos. Na realidade, porém, parece querer advertir o poeta, tudo no livro é armado *astuciosamente* por uma retórica luciferina, que, *imitando a lógica diabólica de seu objeto*, ao meramente expressá-lo, *arrisca-se a magicamente reduplicá-lo*, podendo levar ela mesma ao engodo ou ao gozo perverso de seu “charme” poético – o sortilégio da repetição compulsiva, que subjaz na perfeição de cada rima da obra. Esse embalar encantatório já aparecia nalguns versos de “Au lecteur”:

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste [9]
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent! [13]
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent. ⁷⁹

⁷⁸ “Epígrafe para um livro condenado”: “Leitor pacífico e bucólico / Sóbrio e ingênuo homem de bem, / Joga fora esse livro saturnino, / Orgiaco e melancólico // Se tu não fizeste tua retórica / Em Satã, o decano astuto, / Joga ! Tu não compreenderás nada, / Ou tu me terias por histérico. // Mas se, sem se deixar encantar, / Teu olho sabe mergulhar nos abismos, / Lê-me, para aprender a me amar; // Alma curiosa que sofre/ E vai procurando teu paraíso, / Lastima-me... Senão eu te amaldiço!”.

⁷⁹ “No travesseiro do mal é Satã Trismegisto / Quem embala longamente nosso espírito encantado, / E o rico metal de nossa vontade / É totalmente vaporizado por esse sábio químico. // É o Diabo quem dirige os fios que nos movem! / Nos objetos repugnantes nós encontramos atrativos; / Cada dia para o Inferno descemos um passo, / Sem horror, através das trevas que fedem.” Muito provavelmente, temos aqui, já de entrada, uma referência ao massacre, após o qual centenas de insurgentes foram encerrados nos porões das Tuileries, “entassés dans l’ordure, pêle-mêle, noirs de poudre et de sang caillé, grelottant la fièvre, criant de rage (...)” (FLAUBERT, Gustave. *L’Éducation sentimentale*, [1869], t. 2, p. 164). Na descrição

O Diabo titereiro (v. 13) é a metáfora do “teatro de marionetes do capitalismo”⁸⁰, ademais a fantasia de um grande Outro que goza e manda gozar, peça da maior relevância para compreender um dos aspectos do satanismo de Baudelaire (que, como veremos, em alguns outros Autores estudados na Tese, se repete como estrutura sócio-literária). Por outro lado, é nele que se funda sua retórica poética: Satã Trismegisto (v. 9, o cognome de *Hermes* entre os gregos) nos embala, nos tolhe o juízo, dobra “nossa vontade” (v.11) e, numa dialética infernal, tende a tudo negar e evaporar, nos levando “ao Inferno” – só que (para alguns) “sem horror” (v.16) – como vítimas da mais “feia” e “imunda” fera, o *Ennui* (v. 37), que representa a mais completa “indiferença”⁸¹ no mal. Desde o poema introdutório “Au lecteur”, conforme Oehler, não se faz diferença entre o “crime real e o fantasiado” pelo leitor, passivamente acomodado em seu dia-a-dia banal e tedioso, por isso mesmo *capaz de compactuar com toda e qualquer atrocidade*. Por isso, o esplim em Baudelaire consiste em ver a “era moderna” como “uma catástrofe em estado permanente”.⁸²

Esse caminho para a catástrofe (prenunciado no início, p. ex., v. 7: “Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux” – “E nós reentramos alegremente no caminho lamacento”) é, porém, a uma só vez *repugnante e fascinante*. Assim, não era estranha ao poeta a idéia da “escrita e da linguagem enquanto operações mágicas, sortilégio encantatório”.⁸³ É comum na obra poemas com versos repetidos (“Harmonie du soir”, “Le balcon”...), e Baudelaire observa em Poe: “repetições do mesmo verso ou de vários versos, retornos obstinados de frases que simulam as obsessões da melancolia ou da idéia fixa”.⁸⁴ Porém, como vimos na “Épigraphe”, o remédio só vem para aqueles que não se deixam “encantar” por elas (“Mas si, sans laisser charmer”, v. 9).

Esse movimento hipnótico (em que o eu lírico se identifica a um “nós” por demais envolvente, que faz do “leitor hipócrita” seu “semelhante” e “irmão”) pode ser também analisado como parte do giro em falso da contradição social. Como vimos, *é a forma social mesma da conciliação despótica e grotesca de contrários, da Monarquia de Julho ao Segundo Império*, misturando “dinheiro, lama e sangue”, a compactuação de todos no “Mal”. A obra mimetiza precisamente esta conciliação, em que *o mesmo passa no outro*, fazendo

flaubertiana dos calabouços, verdadeira visão do Inferno, salienta-se “l’odeur des excréments et des cadavres” (p. 165). A respeito de tal cena, cf. OEHLER, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 332-35.

⁸⁰ OEHLER, *Terrenos vulcânicos*, p. 106.

⁸¹ Como num verso de “Spleen - II” (“L’ennui, fruit de la morne incuriosité”), comentados por BENJAMIN: “O Remorso em Baudelaire é apenas uma lembrança, como o Arrependimento ou a Virtude, a Esperança ou mesmo a Angústia, que foram surpreendidos no momento em que cederam seu lugar à *morna indiferença (incuriosité)*” (*Passagens*, op. cit., p. 334).

⁸² Idem, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 276, 278, 282; BENJAMIN, *Charles Baudelaire...*, p. 154.

⁸³ BAUDELAIRE, *Projéteis [Fusées]*, p. 510.

⁸⁴ Idem, “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, apud BENJAMIN, *Passagens*, p. 363.

desdizer-se e retornar a dizer. Isso promove também a variação entre esplim e ideal, volúpia e horror, um *pathos* eufórico e disfórico, etc.; bem como os sentidos contrários de “elevação” aos céus e queda abismal nos infernos, sentimentos de pecado e remorso, enfim, uma mescla contínua de temas elevados e baixos, figuras clássicas e grotescas, religiosas e profanas, vocabulário nobre e popular etc. No fundo, *a obra não se esquivava desses paradoxos* – mas os sofre e expressa em sua enorme conjunção de contrastes, antíteses, oxímoros justapostos no espaço do poema, pois busca mimetizar uma neurose objetiva social, com o que traria uma cura possível, cabendo ao leitor crítico o esforço do distanciamento.

Lírica, neurose e sociedade: amor e destino em “Spleen et Idéal” – II

“A alegoria barroca vê o cadáver só de fora, Baudelaire representa-o por dentro” (Benjamin, *Passagens*).

Vejamos brevemente alguns versos da *lírica amorosa*. Tal como no ideal de beleza, *o desejo e seu objeto virão mesclados de evitação e afastamento, negação e degradação*. Isso é bastante conhecido da crítica e é o que fará a fama controversa do livro, a um só tempo diabolicamente sensual e endurecido por uma rigidez cadavérica: assim no eu lírico que se reserva, em “Le revenant” (“A alma do outro mundo”), aos “baisers froids comme la lune” (“beijos frios como a lua”, v.6) ou que diz em “Causerie” (“Conversa”): “Ne cherchez plus mon cœur; les bêtes l’ont mangé” (“Não procures mais meu coração; as bestas o comeram”). E assim, ainda, na ambivalência de amor e ódio e separação de amor e prazer sexual: “Je hais la passion e l’esprit me fait mal!” (“Sonnet d’automne” – “Odeio a paixão e o espírito me faz mal”). A mescla de sensualidade, dinheiro, certa animalidade, sujeira e morte, reaparece em muitas peças, tal como nos poemas antigos, dedicados à prostituta judia conhecida como Sarah ou Louchette (“Vesguinha”): “Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle”, ou nesse outro, “Une nuit que j’étais près d’une affreuse Juive” (*FdM*, XXXII),

Comme au long d’un cadavre un cadavre étendu.
Je me pris à songer près de ce corps vendu
A la triste beauté dont mon désir se priva.⁸⁵

A imagem é a do amor entre dois cadáveres: é como se o desejo só pudesse se reanimar quando privado de sua potência, num objeto aviltado, triste, comprado, intercambiável, quase morto. O corpo aparece alegoricamente como é: natureza degradada pelo reino da mercadoria. Uma forma que Benjamin via como a melhor expressão da

⁸⁵ “Uma noite em que estava próximo a uma horrenda judia, / Como ao longo de um cadáver outro cadáver estendido, / Pus-me a pensar perto a esse corpo vendido / na triste beleza que meu desejo se priva.” (vv. 2-4).

ambiguidade do moderno ideal esplinético: “A vida que significa a morte. Essa qualidade convém, incondicionalmente, à puta. (...) A mercadoria procura olhar-se a si mesma na face, ver a si própria no rosto. Celebra sua humanização na puta”.⁸⁶ Algo assim, ainda, em todas as figuras de bestialização ou desfiguração (“Le serpent qui danse”, “Le vampire” etc.) do objeto, em que Prévost vê um “petrificação da volúpia”, numa estratégia mais geral de “conjuração do desejo”⁸⁷, marcando-o com imagens ameaçadoras, estranhas ou mesmo cômicas. Mulher metamórfica que ganha ameaçadoramente símbolos fálicos (serpente, tromba de elefante, vampirismo) e ao mesmo tempo algo de “indolência”, “preguiça” e “moleza” da natureza: um Outro atraente e perigoso, que o moderno *ethos* patriarcal do valor e do trabalho não costuma tolerar. Isso então ameaça a posição masculina e qualquer identidade sexual fixa. O sujeito fica posto na iminência de desintegração do eu, pela descontinuidade difusa do desejo, e reage com a misoginia e o sadismo.⁸⁸ O amor masoquista se inverte, então, em ideal sádico em “A une Madone”, que termina com o amante enterrando sete punhais no peito de sua amada ou ainda em “A celle qui est trop gaie” (“Àquela que é muito alegre”), no castigo da sensualidade natural e jubilosa da mulher. Algo que Oehler prefere ver como parte do *surnaturalisme*, como “protesto contra a natureza”.⁸⁹ Estaremos longe de nosso referente histórico? Não seriam a evitação do desejo e do objeto do desejo, bem como o sadismo destrutivo, *índices inconscientes da impotência social*, sinais *do fracasso da revolução social transformadora*? Não teria isso o mesmo sentido dado por Oehler ao masoquismo em “Le vampire”: a alegoria do “amor-ódio de uma sociedade masoquista em relação a seu tirano [Napoleão III]”?⁹⁰ Já em “Lesbos” e “Femmes damnées” (ciclo “Fleurs du Mal”), temos o oposto: no lesbianismo Baudelaire vê a possibilidade de um amor dedicado, delicado e voluptuoso, em tudo contrário à degradação dos *croque-morts* burgueses.⁹¹

Talvez o ponto mais belo da lírica amorosa seja “Madrigal triste” (nas *Nouvelles Fleurs du Mal*). O ideal de um amor não capturado no espelho do narcisismo, não fechado em circuitos de amor-ódio, mas aquele que se volta *solidária e criticamente* para o exterior, à “Le nuage affreux du passé” (“nuvem horrenda do passado”), resgatando a história *comum*

⁸⁶ BENJAMIN, Charles *Baudelaire...*, p. 160 e 163.

⁸⁷ PRÉVOST, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Cap. 27, aqui, p. 252.

⁸⁸ “A misoginia de Baudelaire”, segundo Leo Bersani, poderia ser “compreendida, em parte, em termos de um esforço cheio de pânico no sentido de rejeitar o lado feminino de sua própria identidade sexual e, de um modo mais generalizado, para colocar um ponto final às explosões psíquicas ou auto-disseminações do desejo. O sadismo baudelaireano é uma tentativa de impedir a mulher de se movimentar, de vez que seus movimentos excitam o desejo, que tanto pode pô-lo em perigo, como reduzir a identidade do poeta a uma espécie de fragmentação móvel. O silêncio da amante é um dos pontos principais da empresa baudelaireana: o bloqueio do desejo” (BERSANI, Leo. *Baudelaire e Freud*, 1979, p. 54-5.)

⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 184.

⁹⁰ Idem, *Terrenos vulcânicos*, p. 54.

⁹¹ Cf. OEHLER, *Quadros parisienses*, p. 248-50.

recalcada, sendo capaz de refletir “l’Enfer” com um “irrésistible Dégoût” (“irresistível Asco”). O sujeito então pode sustentar o desejo. Os versos falam por si:

Mais tant, ma chère, que tes rêves
N’auront pas reflété l’Enfer,
Et qu’en un cauchemar sans trêves,
Songeant de poisons et de glaives,
Éprise de poudre et de fer,
N’ouvrant à chacun qu’avec crainte,
Déchiffrant le malheur partout,
Te convulsant quand l’heure tinte,
Tu n’auras pas senti l’étreinte
De l’irrésistible Dégoût,

Tu ne pourras, esclave reine
Qui ne m’aimes qu’avec effroi,
Dans l’horreur de la nuit malsaine
Me dire, l’âme de cris pleine:
«Je suis ton égale, ô mon Roi!»⁹²

Para fechar esse ciclo, vejamos poemas da *lírica do destino*. Esse final é precedido de alguns poemas filosóficos (“Tristesses de la lune”, “Les chats”, “Les Hiboux”, “La musique”, “La pipe”). “Les chats” são uma passagem para o sentimento esmagador do *Spleen*, que ativa uma vontade negativa, que passa pelo sono, o amorfo e a morte. Esse sono é revoltoso, porém. Transgressivo, fiel ao desejo puro, o que não encontra objeto para amar nesse mundo, como em “Horreur sympathique”:

– Insatiatement avide
De l’obscur et de l’incertain,
Je ne geindrai pas comme Ovide
Chassé du paradis latin.⁹³

– o ideal espinético se inscreve no “ciel bizarre e livide” (“céu bizarro e lívido” v.1) e se reflete só no abismo: no “Inferno em que meu coração se apraz” (v.14). Uma posição negativa semelhante a “Madrigal triste”.

Uma alma, então, que se converte num “sino rachado” (em “La cloche fêlée”), dando sinal de uma luta sangrenta e de uma paisagem destruída (mais uma vez, repercutindo os massacres de 1848⁹⁴), as quais ecoam de sua “alma fendida”, com o som de uma “voix affaiblie” (“voz debilitada”) que:

⁹² “Mas enquanto teus sonhos, minha querida,/ Não tenham refletido o Inferno,/ E que em um pesadelo sem tréguas/ Sonhando com venenos e gládios, / Tomada pela pólvora e o ferro, // Abrindo a cada um senão com medo/ Decifrando a infelicidade em toda parte/ Convulsando-te quando a hora toca,/ Não houverses sentido o aperto/ do irresistível Desgosto, // Tu não poderás, escrava rainha/ Que só me amas com pavor,/ No horror da noite malsã/ Me dizer, a alma plena de prantos/ “Sou teu igual, oh meu Rei!” (vv. 10 e 26-40).

⁹³ “Horror simpático: “– Insaciavelmente ávido / Pelo obscuro e pelo incerto / Não lamentarei como Ovídio / Expulso do paraíso latino.” (vv. 5-8)

⁹⁴ Cf. OHELER, *O Velho Mundo desce aos infernos*, p. 60; BURTON, Richard. *Baudelaire and the Second Republic. Writing and Revolution*, 1991, p. 321-2.

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
 Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts
 Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.⁹⁵

Nesses versos longos e arrastados, uma imagem fundamental dessa poesia: o grito de agonia mortal sem resposta (“qu'on oublie”), um imenso esforço paralisado pela vida⁹⁶, afim à história interrompida.

Em tais poemas, Baudelaire encena uma dialética simbólica da morte, como em “Obsession”:

Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles [9]
 Dont la lumière parle un langage connu!
 Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles [12]
 Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers,
 Des êtres disparus aux regards familiers.⁹⁷

Se no início o eu lírico aparece atormentado por fantasmas, eternos lutos e insultos (os grandes bosques uivantes como catedrais = cidades?; o tumulto do mar balouçante = multidão?, vv. 1-8), ao fim, ele procura um céu *sem* estrelas (“vazio”, “negro”, “nu”, vv. 9-11): uma *vontade de apagamento e de ruptura* de todas as referências imaginárias e simbólicas pregressas (uma “morte simbólica” ou “segunda morte”), movida pelo caráter desligante da pulsão de morte⁹⁸. Mas isso não se realiza: ao final, reaparecem, na *tela* noturna vazia do céu (v.12), fantasmas de seres familiares desaparecidos, ainda vivos na memória⁹⁹, remetendo metonimicamente talvez ao *pai*, o pintor, i.é, aos velhos senhores pintores de suas demandas e de seus deveres, projetados (jorrando aos milhares) no céu a partir de seu próprio olhar (v.14). Algo semelhante ao retorno espectral, com “ar eterno”, da figura do velho pai humilhado, como já vimos, em “Les sept vieillards” (uma “Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même”; “Repugnante Fênix, o filho e o pai de si mesmo”, v. 43).

Salvo engano, esse conteúdo pode ser lido ainda na duplicação do eu lírico como

⁹⁵ “Parece o estertor intenso de um ferido que se esquece, / Junto a um lago de sangue, sob uma grande pilha de mortos, / E que morre, sem se mover, em imensos esforços”.

⁹⁶ “A inquietude petrificada é, aliás, a fórmula para a história de vida de Baudelaire, a qual não conhece desenvolvimento algum.” (BENJAMIN, *Passagens*, p. 374.)

⁹⁷ “Obsessão”: “Como tu me agradarias, oh noite! sem suas estrelas / Cuja luz fala uma linguagem conhecida! / Pois eu busco o vazio, e o negro, e o nu! // Mas as trevas são elas mesmas telas/ Onde vivem, jorrando de meu olho aos milhares, seres desaparecidos aos olhares familiares.”

⁹⁸ Do ponto de vista da psicanálise lacaniana, “trata-se de compreender a pulsão de morte para além da repetição compulsiva do instinto de destruição” e “satisfazer a pulsão por meio de uma ‘morte simbólica’ ou ‘segunda morte’”, que equivale a “uma ‘autodestruição da pessoa’, (...) uma suspensão do regime simbólico e fantasmático de produção de identidades. Ela marca a dissolução do poder organizador do Simbólico que, no limite, nos leva à ruptura do *eu* como formação imaginária.” (SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo*: Lacan e a dialética, 2006, p. 275-77.)

⁹⁹ “Mesmo se as estrelas estão ausentes, ele projeta nas sombras a memória viva de entes queridos que morreram. Seu coração maldito, seu espírito amargo, não encontra o consolo do esquecimento, mas, novamente, imagens obsessivas da memória...”, LAWLER, op. cit., p. 110.

“vítima e algoz”, em “L’Héautontimorouménos” (“O Carrasco de si mesmo”), que em meu entender pouco tem de lírica amorosa (como é comumente lido). Ao contrário, trata-se de um impassível carrasco, “sem cólera” (v.1), como o pai “Moisés” (v.3), metamorfoseado em uma “divine symphonie” de martírios, e que

(...) est dans mas voix, la criarde!
C’est tout mon sang, ce poison noir!
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

Esse Outro familiar duplicado no interior da voz do Eu lírico aparece então como um *vampiro* – o já conhecido significante do Segundo Império de “L’Ennemi” e “Le Vampire” – de seu próprio coração:

Je suis de mon cœur le vampire,
– Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire! ¹⁰⁰

Vale indagar qual seria a figura *social* inconsciente pressuposta nesse poema. Em escala social, não se dava uma *repetição* ou uma homologia desse Superego gozoso e obsceno na figura da autoridade napoleônica? Nesse sentido, pode-se lê-lo como nova alegoria do Inimigo/Vampiro do Segundo Império: no momento em que a Lei e a autoridade perdem consistência e são sacudidas pela revolução, a sociedade burguesa clama pela ressurreição da velha Ordem (“a divina sinfonia”) – mergulhando em seu avesso violento, caindo no abismo do estado de sítio e da carnificina, primeiramente pelas mãos do General Cavaignac. É também nesse plano histórico-social *nevrosé* e auto-sacrificial (Baudelaire leitor de Joseph De Maistre) que Luís Napoleão torna-se (lembre-se que eleito por grande maioria de votos), nas palavras de Marx, uma “idéia fixa”: o semblante do “benfeitor *patriarcal* de todas as classes”, especialmente dos camponeses.¹⁰¹ Nessa chave, o poema parece criptografar *a dominação social adormecida no inconsciente de todos os dominados*.¹⁰² O povo francês

¹⁰⁰ “Está na minha voz, a ralhadora! / É todo meu sangue, esse negro veneno! / Eu sou o sinistro espelho / Onde a megera se olha.” (...) “Eu sou o vampiro de meu próprio coração /- Um desses grandes abandonados / Ao riso eterno condenados, / E que não podem mais sorrir!”. Segundo os comentadores, a dedicatória a J.G.F. poderia remeter a J. Duval (“Jeanne Grande Femme ou Féline”). Fica a sugestão de ela ser dirigida ao pai, JF (“Joseph Grand François talvez?”), o que também explicaria a enigmática dedicatória dos “Paraísos Artificiais”: “eu de bom grado escreveria apenas para os mortos” (p. 367). Numa versão inicial ele portava: “à M... J...”

¹⁰¹ “A idéia fixa do sobrinho realizou-se porque coincidia com a idéia fixa da classe mais numerosa do povo francês”, MARX, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, p. 199; Trad. p.278, g.m. Cf. ASSOUN, Paul-Laurent. *Marx e a repetição histórica*, 1978.

¹⁰² Cf. também “Le Voyage”: “Le borreau que jouit, le martyr qui sanglote/ (...) E le peuple amoureux du fouet abrutissant.” (“O algoz que goza, o mártir que soluça/ (...) E o povo amante do chicote embrutecedor”, vv. 93 e 96). Baudelaire anota em seu diário: “A grande glória de Napoleão III terá sido a de, em suma, diante da história e do povo francês, ter demonstrado que basta ao primeiro arrivista apoderar-se do telégrafo e da Imprensa nacional para se assenhorear de uma grande nação. *Imbecis são aqueles que julgam que estas coisas podem se suceder sem a permissão do povo* – ou que ainda acreditam que a glória só pode apoiar-se na virtude.” (BAUDELAIRE, Charles. “Meu coração a nu”, p. 537 e 527, g.m.).

afinal se comportara como o “carrasco de si mesmo”.

O *flâneur* derrotado, então, tende a cair do pedestal que ainda ocupava em “Don Juan aux Enfers” e passa ao estado de “atonía” melancólica semelhante a uma “mímese da morte”¹⁰³, completamente ambígua. Como diz Sartre, subjetivando a análise: o poeta que aspira à imutabilidade da pedra e da estátua “escolheu considerar sua vida *do ponto de vista da morte*, como se um fim prematuro de súbito tivesse o congelado. Ele finge estar morto (...) a cada instante ele se põe na posição de escrever *Memórias de minha vida morta*.”¹⁰⁴ O que prevalece como resultado nos poemas finais do ciclo não é mais uma tensa oposição entre o esplim e o ideal, mas uma espécie de ideal despedaçado ou suprimido. O ser passa no não-ser, “unidade morta”, diria Hegel, “que se desintegra em extremos mortos, não opostos, e meramente existentes”, pois absolutamente não reconhecido na “luta de vida e morte.”¹⁰⁵ O último passo então é identificar-se, de modo “alegre”, imaginariamente ao *espaço* e à *matéria morta*: como em “Le mort joyeux”, em que o eu se dirige aos vermes:

A travers ma ruine allez donc sans remords,
Et dites-moi s’il est encor quelque torture
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts! ¹⁰⁶

Ou de forma mais crítica e desesperada nos poemas da série “Spleen”, como no IIº:

J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans.
(...)
– Je suis un cimetière abhorré de la lune
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s’acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
(...)
– Désormais tu n’est plus, ô matière vivante!
Qu’un granit entouré d’une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d’un Saharah brumeux (...) ¹⁰⁷

A destacar nesse poema, junto à *impossibilidade de esquecer a promessa revolucionária* (latente em todos da série), o acúmulo de várias imagens estáticas, petrificadas e espacializantes da alma (cômada, pirâmide, porão, cemitério, alcova, gravura desbotada, granito, deserto, esfinge perdida no mapa), que servem também como *reserva* do tempo e da memória. Note-se o *emparelhamento de coisas díspares no espaço*. Mas aqui Baudelaire dá também a esse estado de espírito o nome que destinara ao “monstro delicado” que sonhava

¹⁰³ BENJAMIN, Charles Baudelaire..., p. 82.

¹⁰⁴ SARTRE, Baudelaire, p. 149-50, grifo meu. Será casual a semelhança com o *Brás Cubas*?

¹⁰⁵ HEGEL, *Phänomenologie des Geists* [1807], p. 202-3. Trad. *Fenomenologia do Espírito*, 1999, vol. I, p. 129.

¹⁰⁶ “O morto alegre”: “Através de minha ruína vinde sem remorso, / E dizei-me se há ainda qualquer tortura / Para esse velho corpo sem alma e morto entre os mortos”.

¹⁰⁷ “Spleen, II: “Eu tenho mais lembranças que se tivesse mil anos./ (...) / - Eu sou um cemitério abominado pela lua/ Onde, como remorsos, arrastam-se grandes vermes, /Que se animam sempre sobre meus mortos mais queridos. / Eu sou uma velha alcova cheia de rosas fanadas/ (...) – Doravante tu não é mais, oh matéria viva! / Que um granito cercado por uma vaga pavorosa, / Adormecido no fundo de um Saara brumoso / (...)”

com cadafalsos, no poema de abertura: “L’ennui, fruit de la morne incuriosité,/ Prend les proportions de l’immortalité”. A série *Spleen* contém talvez os poemas mais complexos, ambíguos e paradoxais da obra – os mais irredutíveis ao conceito. No IV^o da série, o poeta recorda, *na hora do despertar dos sinos* (v.13), os exilados de 48.¹⁰⁸

Na vazão regressiva da pulsão de morte, o eu lírico dividido atinge “Le goût du néant” (“O gosto do nada”), querendo se fundir à coisa fria lá fora:

Résigne-toi, mon cœur; dors ton sommeil de brute.
Esprit vaincu, fourbu! Pour toi, vieux maraudeur,
L’amour n’a plus de goût, non plus que la dispute;
Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte!
Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur!
(...) //
Avalanche, veux-tu m’emporter dans ta chute?¹⁰⁹

E no entanto, nesse sucumbir dramático do sujeito histórico *limitado*, há como que uma conquista da *consciência do negativo* – vale dizer, do regime de duplicidade normativa da sociedade civil-burguesa, estruturalmente dividida entre o cidadão cordato e o burguês concorrente e assassino (virtual e real). Seguem-se então alguns poemas por que já passamos, certamente os mais tensos da obra: “Alchimie de la douleur”, “Horreur sympathique”, L’Héautontimorouménos”, nos quais, como indicado, o satanismo se intensifica como ácido revelador do fundo histórico recalcado. Restam os dois últimos poemas do ciclo.

Antes da derrota histórica inexorável sentenciada por “L’Horloge” – que, na verdade, como vimos, trata da luta da Memória contra o Tempo (“Le guignon”: “L’Art est long et le Temps est court”) –, esse movimento negativo de luta e conquista da consciência negativa se confirma na floresta de “emblemas” alegóricos de “L’irrémediable”, uma verdadeira síntese do primeiro ciclo. Nele vemos surgir “Une Idée, une Forme, um Être” (v. 1) caídos do céu azul no meio do Estige (o rio do inferno). Segue-se o combate do eu lírico contra “répteis” e “monstros viscosos”, “buscando a luz e a chave” (v.15-6 e 21) da saída da “prisão” (v. 28) histórica armada pelo “Diabo” (v. 31), etc. No fundo, um acúmulo de imagens desgastadas e aparentemente desconexas, que revivem apenas com o sentido histórico da alegoria.

¹⁰⁸ “O repentino e furibundo dobrar dos sinos tira momentaneamente o poeta do estado esplinético no qual se encontra, e o choque provocado pelo som estridente (...) o faz recordar o desfile mórbido dos espíritos sem lar, errantes, a gemer em vão com voz recalcitrante. Ora, tendo em vista o fato dos poemas que integram a série “Spleen” terem sido compostos entre 1850 e 1852, difícil não enxergar nos espíritos apátridas do poema os milhares de prisioneiros exilados após as batalhas de junho.” (ALVARENGA, Raphael F. “Sentimento da revolução – Baudelaire e os abismos da miséria moderna”, 2009, p. 103.)

¹⁰⁹ “O gosto do nada”: “Resigna-te meu coração, dorme teu sono de bruto.// Espírito vencido, fatigado! Para ti, velho saqueador, / O amor não tem mais gosto, não mais que a disputa; / Adeus pois, cantos de cobre e suspiros da flauta! Prazeres, não atentais mais um coração sombrio e amuado! (...) Avalanche, tu queres me levar em sua queda?”

Suas duas últimas estrofes valem como uma condensação desses motivos dialetizados, formadas pela unificação de contrários quase em cada verso:

Tête-à-tête sombre et limpide
 Qu'un cœur devenu son miroir!
 Puits de Vérité, clair et noir
 Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
 Flambeau des grâces sataniques,
 Soulagement et gloire uniques
 – La conscience dans le Mal!¹¹⁰

É esse farol ao mesmo tempo irônico e infernal – o signo da *consciência histórica negativa* que reflete o Mal recalcado, sem nele se comprazer¹¹¹, e por isso mesmo um mero “alívio” –, que passará à *ação negadora* nos ciclos “Révolte” e “La Mort”, como veremos em seguida.

¹¹⁰ “Colóquio sombrio e límpido/ De um coração tornado seu espelho!/ Poço da Verdade, clara e negra!/ Onde treme uma estrela lívida,// Um farol irônico, infernal,/ Tocha de graças satânicas,/ Alívio e glória únicas/ – A consciência no Mal!” (vv. 33-40).

¹¹¹ OEHLER, *O Velho Mundo desce aos infernos*, p. 293.

I / 2

O *SPLEEN* DA CIDADE SITIADA

Esquema de “Tableaux Parisiens”, “Révolte” e “La Mort”

“Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui!”
(Baudelaire, *Le voyage*)

Quadros parisienses

Em que medida o espaço urbano capitalista é uma das condições sociais internalizadas pela lírica de Baudelaire? A Paris dos “Tableaux Parisiens” parece prenunciar literariamente as tendências reais do moderno “espaço abstrato”¹: reunião do diverso sob a forma homogeneizadora da mercadoria, hegemonia do tempo do trabalho abstrato, fragmentação e hierarquização sócio-espacial, reificação e deterioração das relações sociais, acumulação simultânea de riqueza e miséria, vivência do não-lugar, ameaça da perda da identidade, eterno retorno do mesmo. Seria possível mostrar como esses temas gerais se entrelaçam à história francesa, no ciclo “Tableaux Parisiens”.

O ciclo cria um movimento de apresentação circular da cidade em vinte quatro horas (do dia à noite e ao amanhecer de um novo dia). O poema inicial, “Paysage” (publicado em novembro de 1857), é a construção de uma “égloga” (v.1) ou de um “Idílio”, aliás, dito “enfantin” (v. 20). De início, Paris aparece como a *eterna ordem* do trabalho abstrato: as oficinas que cantam e tagarelam, as chaminés, os campanários (torres com sinos):

Je verrai l’atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d’éternité.²

O sujeito burguês se fecha em casa para construir, na noite, seus “féeriques palais” (“feéricos palácios”, v. 16), que, aliás, retornarão mais adiante em “Rêve parisien”. O interior privado aparece como um véu estendido entre o corpo e os choques da cidade – ou

¹ No sentido da conceituação de Henri LÉFEBVRE, *La production de l’espace*, 1974.

² “Paisagem”: “Eu verei a oficina que canta e que tagarela; / As chaminés, os campanários, esses mastros da cidade./ E os grandes céus que fazem sonhar a eternidade.” (vv. 6-8). Para as citações: BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. (Édition critique, Jacques Crépét/Georges Blin), 1950. Doravante abreviado como *FdM*, seguido eventualmente do número da página. As traduções sempre literais são minhas.

melhor, as suas *rebeliões*. Assim, a Paris real prorrompe a fachada como: “L’Émeute, tempêtant vainement à ma vitre/ Ne fera pas lever mon front de mon pupitre” (“O Motim, golpeando em vão minha vidraça/ Não fará erguer minha cabeça de minha mesa, vv. 21-2). Como apontou Benjamin, as maiúsculas em Baudelaire indicam alegorias, e como mostrou Oehler, aqui se trata da história política recalcada da cidade depois dos eventos de 1848. Algo que é aventado pelo comentário instrutivo de Crépet e Blin: “pode-se admitir que esses versos fazem alusão seja às desordens de 1848, seja ao *Coup d’État* de 2 de dezembro” (*FdM*, 443)... mas eles preferem dar razão a A. Ferran que vê nos Tumultos que batem na vidraça “as tempestades do Inverno”, às quais o poeta sonhador fechou “as portas e as janelas” (v. 15)! Dessa maneira, o poema é arrancado da pólis, literalmente despolitizado, passando a ser uma mera peça idílica, justamente o que era para ser criticado. Ademais, isso num poeta *surnaturaliste*, engajado no “protesto contra a natureza”.

Baudelaire joga ironicamente, assim, com a tradição poética clássica e romântica do Idílio natural. O lar burguês conjugado à natureza aparece como engodo, falsa autonomia do sujeito e do pensamento, fechado em uma “*tiède atmosphère*” (“*tépida atmosfera*”, v. 26), em meio ao inverno que chegou trazendo o *tédio* de suas “*neiges monotones*” (“*neves monótonas*”, v. 14). Logo no início do poema, nomeia-se o lugar da perspectiva: ela nasce do *alto* (ou da *distância* em relação ao inferno) – a partir do céu e das estrelas. É a perspectiva fria e natural dos “astrologues” (v. 2).

Já no segundo poema da série, “Le soleil”, apenas o sol *transfigura* as coisas mais vis: “Il ennoblit le sort des choses les plus viles/ Et s’introduit en roi, sans bruit et sans valets,/ Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais” (“Ele enobrece a sorte das coisas as mais vis/ E se introduz como rei, sem ruído e sem serviais,/ Em todos os hospitais e em todos os palácios”, vv. 18 e 20). A sutileza aqui é dizer que as coisas mais “viles” (vis) estão situadas na “ville” (cidade), tanto no alto (palácios) como entre os doentes e os feridos (nos hospitais). Veremos melhor adiante qual o significado velado desses palácios e desses hospitais.

Doravante, são os *subterrâneos* da cidade que vêm à tona no ciclo: a beleza raquítica e simpática da mulher excluída (“A une mendiante rousse”); a lembrança do Cisne revolucionário (“Le Cygne”), segundo a análise impecável de Oehler; a fantasmagoria dos sete velhos que se sucedem num eterno retorno do mesmo, como índice do reino abstrato da mercadoria e da história decaída no mito infernal (“Les sept vieillards”); as velhinhas frágeis, heróicas, esquecidas em meio ao “caos” urbano (“Les petites vieilles”). Já “Les aveugles”, outro poema complexo desse ciclo, pode ser lido como uma reflexão sobre “a capitulação

geral pós-1851”³: o poeta iguala-se aos cegos cidadãos, companheiros de miséria – porém, mais bestificado que eles, pergunta-se o que procuram no “Céu” (= Poder?). Assim, seus olhares “(...) restent levés/ Au ciel; on ne les voit jamais vers *les pavés*” (“permanecem erguidos/ Ao céu; não se os vê jamais dirigidos aos paralelepípedos”) – outra referência velada aos “magiques pavés” das barricadas de 48 (tal como lembrados num verso do epílogo esboçado para a segunda edição, *FdM*, 216). Depois que a revolução passa (“A une passante”, novamente segundo a decifração de Oehler), resta a *maldição do trabalho eterno* de “Le Squelette Laboureur” (1859); poema que, lido por seu contexto, parece ecoar a recuperação econômica do período e a reprodução das relações de dominação e exploração.⁴

Chegamos então a “Le Crépuscule du Soir” (publicado em 01 de fevereiro de 1852), poema central nesse ciclo, que vale a pena estudar em detalhe.

LE CRÉPUSCULE DU SOIR

Voici le soir charmant, ami du criminel;
Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l’homme impatient se change en bête fauve. [4]
O soir, aimable soir, désiré par celui
Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: Aujourd’hui
Nous avons travaillé! – C’est le soir qui soulage
Les esprits que dévore une douleur sauvage,
Le savant obstiné dont le front s’alourdit,
Et l’ouvrier courbé qui regagne son lit.

Cependant des démons malsains dans l’atmosphère
S’éveillent lourdement, comme des gens d’affaire,
Et cognent en volant les volets et l’auvent. [13]
A travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s’allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l’ennemi qui tente un coup de main;
Elle remue au sein de la cité de fange

Comme un ver qui dérobe à l’Homme ce qu’il mange.
On entend çà et là les cuisines siffler, [21]
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler;
Les tables d’hôte, dont le jeu fait les délices,
S’emplissent de catins et d’escrocs, leurs complices,
Et les voleurs, qui n’ont ni trêve ni merci,
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,
Et forcer doucement les portes et les caisses [27]
Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.

Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,
Et ferme ton oreille à ce rugissement.
C’est l’heure où les douleurs des malades s’aigrissent!
La sombre Nuit les prend à la gorge; ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
L’hôpital se remplit de leurs soupirs. – Plus d’un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du feu, le soir, auprès d’une âme aimée.

Encore la plupart n’ont-ils jamais connu [37]
La douceur du foyer et n’ont jamais vécu!

³ Conforme uma interpretação de Dolf Oehler, muito bem desenvolvida por: ALVARENGA, Raphael F. “Sentimento da revolução”, 2009, p. 95.

⁴ “Dites, quelle moisson étrange,/ Forçats arrachés au charnier/ Tirez-vous, et de quel fermier/ Avez-vous à remplir la grange?”; “O Esqueleto Lavrador”: “Dizei-me, que colheita estranha/ Miseráveis arrancados do ossuário/ Vós tirais, e de qual fazendeiro/ Deveis deixar o celeiro cheio?”

O que logo salta à vista aqui, nas duas primeiras estrofes formadas por rimas emparelhadas, é a contraposição trabalho x crime.¹ Ao mesmo tempo, esses termos refletem-se e se unificam quando “o homem impaciente torna-se besta feroz” (v. 4) ou quando os “demônios malsãos da atmosfera” despertam como graves “homens de negócio” (v. 12). Na sequência da segunda estrofe, a contraposição amplia-se para Homem x Prostituição (bloqueando a interversão dos contrários). As maiúsculas em Baudelaire, como já dito, são a indicação da alegoria histórica: certamente não se trata de uma mera descrição de putas e escroques na noite parisiense, contrapostos moralmente ao Homem honesto, tema, aliás, que Balzac e os romancistas do período haviam amiúde trabalhado. Apesar do tema da prostituição ser um dos nós da questão social e feminina francesa no período², o conteúdo do poema remete a algo mais particular e essencial. Em uma carta à mãe (27.03.1852) sobre os “Dois Crepúsculos”, Baudelaire diz duvidar se ela conseguiria compreender esses versos inteiramente: “não há qualquer impertinência neles. Mas eles são muito *especialmente parisienses*, e duvido que eles possam ser compreendidos fora dos *meios* pelos quais e sobre os quais eles foram escritos” (*FdM*, p. 463).

A chave apontada pelo próprio poeta parece inequívoca: trata-se da representação *de la Bohème* – das composições, dos conluíus e das metamorfoses de classe pelas quais ela tem passado. O operador social dessas metamorfoses é o poder abstrato do equivalente geral e da ditadura política. *La Prostitution* é a metáfora do empobrecimento, da degradação e da mercantilização total da vida francesa³ e, mais do que isso, das trevas que caem e trazem consigo Luís Napoleão à França – a segunda grande estrofe do poema engolfa tudo! (vv. 11-28) – transformada do dia para a noite em uma “grande alcova” (v.3), instalada num enorme

¹ “O Crepúsculo Vespertino”: “Eis a noite encantadora, amiga do criminoso/ Ela vem como um cúmplice, a passo de lobo; o céu:/ Se fecha lentamente como uma grande alcova. / E o homem impaciente torna-se besta feroz.// Oh noite, amável noite, desejada por aquele/ Cujos braços, sem mentir, podem dizer: Hoje/ Ganhamos nosso pão! – É a noite que alivia/ Os espíritos aos quais devora uma dor selvagem./ O sábio obstinado cuja fronte se entorpece./ E o trabalhador curvado que regressa a seu leito./ Entretanto, demônios malsãos na atmosfera/ Despertam gravemente, como homens de negócio./ E batem a voar pelo alpendre e as janelas./ Através dos clarões que o vendaval flagela / A Prostituição se acende nas ruas/ Como um formigueiro ela abre suas saídas; / Por toda parte abre um oculto caminho./ Tal como o inimigo que tenta um assalto [*coup de main*]; / Ela move-se no seio da cidade de lama/ Como um verme que rouba ao Homem aquilo que come./ Escutam-se aqui e ali as cozinhas a silvar. / Os teatros a ganir, as orquestras a roncá-lo./ As mesas de hotel em que o jogo faz as delícias/ Enchem-se de putas e escroques, seus cúmplices, / E os ladrões, que não têm trégua nem perdão/ Cedo vão começar seu trabalho, eles também./ E forçar docemente as portas e os cofres/ Para viver alguns dias e vestir suas amantes.// Recolhe-te, minha alma, nesse grave momento, /E tapa teus ouvidos a esse rugido./ Essa é a hora em que as dores dos doentes exasperam-se!/ A sombria Noite os toma pela garganta; eles concluem/ Seu destino e vão para o abismo comum;/ O hospital se enche de seus suspiros. – Mais de um/ Não virá mais buscar a sopa perfumada, / Junto ao fogo, ao entardecer, ao pé de uma alma amada. // Ainda a maior parte jamais conheceu / A doçura do lar e jamais viveu!”

² No bom resumo de David HARVEY: “Legalmente considerada uma menor sob o Código Napoleônico, era difícil, senão impossível, para uma mulher criar seu próprio modo de vida, econômica ou socialmente, sem algum tipo de proteção do pai, marido, família, amante, cáften, instituições (como conventos e escolas) ou empregador. Que essa ‘proteção’ estava aberta a toda espécie de abuso (social, econômico, sexual) era muito evidente (...). A prostituição era extremamente difundida – 34 mil mulheres eram estimadas exercer tal atividade em Paris em 1850 – e tratada com a total hipocrisia costumeira da burguesia” (*Paris, Capital of Modernity*, 2003, p. 179-82).

³ Cf. a leitura pontual desse poema por HARVEY, op. cit., p. 259-60.

bordel de interesses privados – os das bestas-feras empresariais, com financistas e especuladores urbanos à ponta. Numa carta a Proudhon, em agosto de 1848, Baudelaire aconselha-o a ficar atento “às bestas ferozes da propriedade”.⁴ Desde a Monarquia de Julho, “a passo de lobo”, como nos diz Marx, “reproduzia-se em todas as esferas, da Corte ao botequim, a *mesma prostituição*, a mesma fraude desavergonhada, a mesma sede de riqueza, não pela produção, mas pela escamoteação da riqueza alheia já existente”.⁵

Rua das Virtudes, famoso centro de prostituição; ruas estreitas e insalubres da Paris pré-haussmanniana - Fotos de Marville da década de 1850 (in: HARVEY, 2003, p. 41 e 92).

É por isso que a Prostituição desce como um clarão ou um vendaval que, num só golpe, toma as ruas como um formigueiro e abre acessos ocultos (vv. 14-15), também “tal qual o inimigo que tenta um *coup de main*” (v. 18) – os termos não poderiam ser talvez mais claros para indicar o Golpe de 02 de Dezembro e a camarilha-lúmpen de Luís Napoleão. (Ressalte-se inclusive a precisão do registro, que confirma nossa leitura anterior de “L’Héautontimourouménos”: os trabalhadores *desejam* “le soir *charmant*” (“a noite encantadora”, vv. 5 e 1, g.m.).

O fato é que o *coup de main* de Fevereiro de 48 se convertera, segundo Marx, no *coup de tête* de Dezembro de 1851⁶ – por isso talvez os “demônios malsãos na atmosfera” (Demônios que vinham em maiúscula na versão de 1855) saem batendo em revoada pelas janelas e os telhados (v.13) – os do Estado. São parte do zoológico de “Au lecteur”: “(...) un million d’helminthes/ Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons” (vv. 21-2), que,

⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance, 1832-1860*. (Ed. Claude Pichois). Paris: Gallimard, 1973, vol. I, p. 152 *apud* OEHLER, D. *O velho mundo desce aos infernos*, [1988], p. 33. Napoleão III é também “um homem que decide durante o dia para executar à noite” (MARX, *Der achtzente Brumaire des Louis Bonaparte*, *apud* BENJAMIN, *Passagens*, 2007, p. 404).

⁵ MARX, Karl. *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848-1850*, p. 14-5.

⁶ MARX, Karl. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, [1852], p. 118.

como mostrou Oehler, traduz a luta de classes na linguagem cifrada da bestialização, invertendo a retórica burguesa hegemônica que demonizava e bestializava o proletariado e as “classes perigosas”. Assim temos: as forças malsãs do alto x baixo, i.é, na base, o “trabalhador *curvado*” na noite, em sua cama, enquanto o sábio obstinado adormece (vv. 9-10). A Prostituição domina o centro da “cidade de lama” (v. 19), o que relembra o solo encharcado de “L’Ennemi” (*FdM*, 15-6). Tal como neste, o verme inimigo rói, ou melhor, *rouba* o alimento das entranhas dos Homens. (Verme também com letra maiúscula na versão de 55). Impõe-se aqui o sentido materialista da metáfora da dominação e da exploração de classe. Se lido simplesmente como poema sobre a prostituição ele não perderia a sua coerência? (Afinal, devemos nos perguntar: que prostituição é essa que *rouba* o que os homens comem, tal como os vermes?).

O que se segue na segunda estrofe é a descrição da vida noturna de jogo e prostituição. Porém, os seus lugares não são tipicamente burgueses (cozinhas/restaurantes, teatros, orquestras)?⁷ Tudo aí paradoxalmente silva, gane, ronca ferozmente (o que nos reporta de novo aos versos de “Au lecteur”: “Mais parmi les chacals, les panthères, les lices/ (...) Dans la ménagerie infâme de nos vices”, vv. 29 e 32). Aqui, aliás, temos um padrão formal subentendido: alguns desses dísticos, apesar da rima emparelhada, agora se tornam algo dissonantes ao unificarem oposições. Assim, p. ex.: demônios malsãos/homens de negócio (vv. 11-2), mesas de jogo e delícias/prostitutas e escroques (vv. 23-4), ladrões/trabalho (vv. 25-6). Aqui, o poema parece destacar e diferenciar os ladrões – que não têm trégua nem perdão (da polícia? ou são eles que não os dão?): eles também “trabalham”, mas “para viver alguns dias e vestir suas amantes.” (v. 28). Napoleão III também teve a sua amante, mas ficou dezoito anos no poder.

Ao fim, a alma do poeta toma distância desse “rugissement”. Rugido de quem? Certamente o das feras voadoras – oposto aos “suspiros” (v. 34) dos doentes hospitalizados ou daqueles que nada têm na cidade (e que, portanto, se diferenciam daquela “*Bohème* barulhenta, infame e ávida de saques”, nomeada por Marx). O momento é “grave”. A “sombria Noite” ressurge e os “toma pela garganta” (v.32). Conta-se que a justiça procurava os insurrectos de 1848 até mesmo entre os feridos nos hospitais, para entregá-los aos tribunais de guerra.⁸ Além disso, pegar alguém pela garganta é *silenciar, censurar, torturar* – eis a Noite figurando o estado de sítio! – desde o início, aliás: “voici le soir charmant, ami

⁷ “A prostituição se matizava em uma ampla gama de atividades, dos salões de baile das classes baixas às operas e teatros da classe superior, e fundia-se na profissão de ‘amante.’” (HARVEY, op. cit., p. 183.)

⁸ Cf. OEHLER, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 392. Algo lembrado pelo poeta em “A Senhorita Bisturi”: “Olha, este agora é K., o que denunciava ao governo os insurrectos a quem tratava em seu hospital. Era o tempo das rebeliões” (“Pequenos poemas em prosa” in: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*, 2006, p. 335).

du criminel” (v.1). Será mesmo disso que se trata aqui? Com efeito, hospitalizados e homens sem lar estão numa condição simbólica muito similar ao do *expatriamento em massa* promovido pelo estado de exceção. São os que nunca mais voltarão para casa (a sopa, a esposa), após o dia de trabalho. Em todo caso, estamos diante da mesma metáfora básica do fracasso histórico: “eles concluem/ Seu destino e vão para o abismo comum” (vv. 32-3). A mesma dor (“selvagem” ou “exasperante”) atinge os trabalhadores e os hospitalizados. O final desolador (vv. 37-8) parece lembrar da maioria expropriada/maioria assassinada: nem ter conhecido um lar nem mesmo ter (sobre)vivido para isso (ou seja, uma “vida nua”, exterminada impunemente).⁹

Uma leitura do poema em prosa homônimo reforça tais leituras: o crepúsculo é tanto “indício de um sabá”, “imitação das harmonias do inferno”, contendo um “sinistro ulular do negro hospício empoleirado na montanha” (possível referência ao Estado ditatorial com seu apoio de classe), quanto repouso dos “pobres espíritos extenuados do labor do dia”. Aparentemente “refrescante”, “doce e terno” ou contendo as estrelas como “fogo de artifício da deusa Liberdade!” (somente se for a do Comércio ilimitado!), trata-se também de ver aí a face da “opressão vitoriosa da noite”. Por isso, aqui também, o crepúsculo é uma “gaze transparente e sombria”, um “negro presente” ou um “luto fechado” *sob o qual* se rememora um momento perdido, em que “transparece o delicioso passado”.¹⁰ Que passado enigmático é esse?

Na sequência do ciclo, temos “Le jeu”, que, de certo modo, adentra na “funèbre gaieté” (v.18) do vício, do dinheiro e do meretrício do poema anterior. “Danse macabre” conclui a trinca com a imagética da Morte – ao mesmo tempo coquete, bailarina, meretriz (“gouge”) e esqueleto (vv. 4, 41, 45). A dança macabra, misturando horror e volúpia, se apodera da cidade e do mundo burguês – que cheira à “la mort”, com seus “Antinoüs flétris, dandys à face glabre/ Cadavres vernissés, lovelaces chenus” (“Antínoos fenecidos, dândis de face glabra/Cadáveres envernizados, dom-juans encanecidos”, vv. 48-50). Numa carta ao editor, Baudelaire indica o sentido alegórico da dança, que reforça a conexão entre a ordem (o exército e a igreja) e a prostituição, como antes fizemos:

“Primitivamente uma bela *Gouge* [goiva, meretriz] é apenas uma bela mulher; posteriormente, a goiva é a cortesã que segue o exército, na época em que o soldado, não menos que o padre, não marcha sem uma retaguarda de cortesãs. Havia mesmo regulamentos que autorizavam essa volúpia ambulante. Ora, a Morte não é a Meretriz que segue em todos os lugares o *Grande Exército universal*, e ela não é uma cortesã cujos abraços são positivamente *irresistíveis*?” (FdM, 468).

⁹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua, I [1995], passim.

¹⁰ BAUDELAIRE, “Crepúsculo vespertino”. *Pequenos poemas em prosa*, op. cit., p. 303-4, trad. modif. No poema projetado para Epílogo dessa obra, Baudelaire retoma Paris como “Hospital, lupanar, purgatório, inferno, prisão” e “enorme meretriz” (ibid., vv. 3 e 8).

A seguir, “L’amour du mensonge” (“O amor à mentira”) trata do fascínio pela beleza da dama parisiense (provavelmente Marie Daubrun) – o amor à aparência ainda nesse mesmo mundo noturno traiçoeiro, com suas orquestras (o “chant des instruments”, v. 2) e espetáculos teatrais (a “masque ou décor”, “máscara ou adorno/cenário”, no v.24), que os olhos *melancólicos* do poeta (v. 17) se permitem contemplar. Os poemas que seguem (XCIX e C) são também pessoais e relembram a casa da infância, a mãe, a ama Mariette. Em “Brumes e pluies” (“Brumas e chuvas”), temos uma imagem dissonante contraposta à *segurança* do lar burguês de “Paysage”. O lugar precário do poeta é, como nos poemas da série “Spleen”, o inverno, a neve, a escuridão, que atíça o “cœur plein de choses funèbres” (v. 9), apenas atenuado pela companheira(o) no leito, que faz adormecer “la douleur sur un lit hasardeaux” (“a dor sobre uma *cama qualquer/ao acaso*”, v. 14). Passemos agora ao final do ciclo.

Em “Rêve parisien”, a paisagem se *supranaturaliza* através do sonho. Na primeira parte, reencontraremos o traço feérico de “Paysage” e “Le soleil”. Não se trata de positivá-lo, como geralmente se faz, mas de vê-lo da perspectiva do ideal esplinético construído pela obra. A paisagem tem a “enivrante monotonie” (v. 11) do factício, do material duro e inorgânico, cercado e ensopado pelas águas. Assim se sucedem nos versos: metal, mármore, ouro, uma Babel de colunatas e arcadas, fontes, cascatas, cataratas, muralhas, tanques, pedras, fontes e espelhos de água, abismos de diamante, túnel de pedrarias, oceano domesticado... Tal paisagem exclui a luz do sol, o orgânico e a vida (o vegetal, o animal, o próprio homem), em uma arquitetura que perdeu a escala humana (“C’était un palais infini”, v.14). Mundo opaco e sombrio em que as coisas brilham com “un feu personnel” (“um fogo próprio”, v. 48). No sonho “de ce terrible paysage” (v. 1), afirma-se o espetáculo (v. 7) final:

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté!)
Tout pour l’œil, rien pour les oreilles!
Un silence d’éternité.¹¹

Esse poema parece destoar do ciclo, pois sempre é lido por seu valor de face, como pura fantasia positiva. Ora, lido por seu contexto, estamos diante dos predicados contraditórios da *riqueza social sob a forma alienada da mercadoria*: sedução terrível, novidade arcaica, brilho ofuscante, espetáculo emudecedor, tudo sob a tela de fundo sombria do capital. É uma paisagem (pelo contexto: Paris), ou como disse Benjamin, uma “força produtiva”, paralisada no tempo; ou, antes, caída no sono eterno. Nenhum poema de

¹¹ “E sobre essas maravilhas moventes/Pairava (terrível novidade!)/ Tudo para o olho, nada para os ouvidos!/ Um silêncio de eternidade”, vv. 50-2).

Baudelaire parece se aproximar tanto (talvez de modo inconsciente) da experiência das *Passagens e das Exposições Universais*. Um mundo invertido em que o “tesouro” cai das “urnas” do “firmamento”, vertendo em “gouffres de diamant” (“abismos de diamantes”, vv. 33-6).

Architecte de mes féeries,
Je faisais, à ma volonté
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté¹²

Esse “oceano domesticado” (ou “domado”) que passa por um “túnel de pedrarias” parece a *multidão embasbacada* diante de fascinantes vitrines. Parece se encenar aqui também o que Benjamin denominou “empatia com o inorgânico” na obra de Baudelaire. “As exposições universais foram a escola superior onde as massas, afastadas do consumo, aprenderam a sentir empatia pelo valor de troca. ‘Olhar tudo, não tocar nada’”.¹³ O poema é sintomaticamente dedicado a C. Guys, o pintor da “moda”, “da multidão”, do “fausto das cenas oficiais, das pompas e solenidades nacionais”, “apaixonado pelo espaço”, tal como o *flâneur* capaz de “fixar residência no *numeroso*, no *ondulante* (...)”.¹⁴ Nesse sonho “pastoral” da modernidade (Berman) esta aparece como sonho enfeitiçado e pesadelo. O *flâneur* embriagado pela massa/oceano, segundo Benjamin, “identifica-se com a mercadoria” e assume seu ponto de vista.¹⁵ Contudo, no fim do poema, o sonho é desnudado como pesadelo redobrado. A segunda parte apresenta o despertar do poeta em seu horroroso casebre – mas ironicamente não menos terrível que o seu sonho. Lá fora, de maneira similar ao sonho, o sol do meio-dia “versait des ténèbres/ Sur le triste monde engourdi” (“vertia trevas/ sobre o triste mundo entorpecido”, vv. 59-60).

O último poema do ciclo, “Le Crépuscule du Matin” (1843/52), confirma o *topos* da caducidade da metrópole, que comparece quase a cada verso (rameiras, mendigos, mulheres em parto = proletárias; moribundos nos hospícios; libertinos). Nenhum sinal do idílio burguês de “Paysage” ou do sol transfigurador de “Le soleil”. Benjamin¹⁶ nota que ele inicia lembrando as casernas que ocupavam o centro da cidade sitiada por Napoleão III –

La diane chantait dans les cours des casernes
Et le vent du matin soufflait sur les lanternes.

¹² “Arquiteto de meus feitiços, / Eu fazia, ao meu capricho/ Sob um túnel de pedrarias,/Passar um oceano domesticado” (vv. 37-40).

¹³ BENJAMIN, *Passagens*, p. 844. Desenvolvo aqui alguns esboços desse autor: “Em ‘Rêve parisien’, as forças produtivas parecem paralisadas” (...); “A fantasmagoria de ‘Rêve parisien’ lembra a das exposições universais onde a burguesia grita ao sistema da propriedade e da produção: ‘Oh! Pára enfim, és tão formoso’”; “O *flâneur* e a massa: o ‘Rêve parisien’ de Baudelaire poderia ser muito instrutivo a esse respeito”, *ibid.*, p. 400-1 e 471.

¹⁴ BAUDELAIRE, “O pintor da vida moderna” in: ___. *Poesia e Prosa*, p. 866-8, 857, g.m.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, 1991, p. 51-56, 82.

¹⁶ BENJAMIN, *Passagens*, p. 400.

– e que, ao fim, o vento matinal dissolve a bruma mítica. A vista do poeta desce ao chão social. São os esqueletos mobilizados de sempre que representam Paris, sob o estranho fundo da aurora em traje rosa e *verde* – a cor da *exceção* de Dezembro de 1851:

L'aurore grelottante en robe rose et verte
S'avancait lentement sur la Seine déserte,
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.¹⁷

A virada dialética nos ciclos *Revolta* e *A Morte*

“Elle rit à la Mort et nargue la Débauche”
(Baudelaire, *Allégorie*)

Para concluir, abstraindo-nos dos ciclos “Le Vin” e “Fleurs du Mal” (este, a meu ver o mais complexo da obra), algumas notas sobre os dois ciclos finais. É aqui, mais precisamente, que o “poeta maldito, marcado pela Revolução e seu fracasso”, “apodera-se da dualidade e do dilaceramento e toma partido” contra a burguesia e o mundo burguês.¹⁸ A “estética antiburguesa” torna-se potencialmente anticapitalista, levando a pensar a morte não mais do corpo e do desejo, mas a do sistema social. A verdadeira viagem é uma experiência crítica do abismo, com “força desagregadora”, “não restauradora”, para onde “todas as formas de vida” “deslizam” e “desaparecem”.¹⁹ É o que surge, especialmente, como lembraram Benjamin e Oehler, na segunda parte de “Abel et Caïn”:

Ah! race d'Abel, ta charogne
Engraissera le sol fumant!

Race de Caïn, ta besogne
N'est pas faite suffisamment;

Race d'Abel, voici ta honte:
Le fer est vaincu par l'épieu!

Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieu!²⁰

A raça proletária, descendente de Caim, não tem que se orgulhar de seu suplício

Race de Caïn, ton supplice
Aura-t-il jamais une fin?

¹⁷ “Crepúsculo da manhã”: “O toque de alvorada cantava pelos pátios das casernas/ E o vento matinal soprava nas lanternas” (...) / A aurora tiritante em traje rosa e verde/Avançava lentamente sobre o Sena deserto, / E a sombria Paris, esfregando os olhos,/ Empunhava suas ferramentas, velha laboriosa.”

¹⁸ LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*, [1962], p. 203.

¹⁹ A dialética da experiência da profundidade e do novo foi percebida numa visada formalista por: POULET, Georges. *La poésie éclatée: Baudelaire / Rimbaud*, 1980, p. 22-28.

²⁰ “Abel e Caim”: “Ah! Raça de Abel, tua carcaça / Adubará o solo fumegante! / Raça de Caim, tua tarefa / Não terminou ainda; / Raça de Abel, eis aqui tua vergonha:/ A espada é vencida pelo chuço! / Raça de Caim, sobe ao céu / E joga Deus por terra!”

O suplício por certo é o *trabalho*: “Nunca ele terá um fim?” (v.8). Aqui a roda do suplício histórico potencialmente se quebra. Para isso, ele tem de recusar, como em “Le reniement de Saint Pierre”, o mundo “où l’action n’est pas la soeur du rêve” e só pode esperar que: “Puissé-je user du glaive et périr par le glaive!” (Possa eu usar a espada e perecer pela espada!), vv. 31-32). É assim ainda que em “Les Litanies de Satan” a morte é dialetizada (cumprindo o anunciado em poemas como “Obsession” e “L’irrémissible”):

O toi que de la Mort, ta vieille et forte amante,
Engendras l’Espérance, – une folle charmante! ²¹

Para aqueles que com a guerra de extermínio foram mandados para o inferno, Deus torna-se “Le Dieu jaloux” que esconde “les pierres précieuses” (v. 20), e Satã torna-se o “Bâton des exilés, lampe des inventeurs, Confesseur des pendus et des conspirateurs” (“Bastão dos exilados, luz dos inventores,/ Confessor dos enforcados e dos conspiradores”, vv. 40-41). É assim que, segundo Oehler, a morte se torna um nervo dialético para certa geração de artistas pós-48:

“As obras da última fase de Heine, a lírica de Baudelaire, inclusive seus poemas em prosa (...) e, num certo sentido, também os romances de Flaubert podem todos ser lidos como ‘apoteoses da morte’ (Herzen). Neles a morte aparece como refúgio diante de uma realidade que se tornou insuportável, como sua negação, como aquilo que a destruirá definitivamente, mas também como sua própria essência, que se manifesta inconfundivelmente no sentimento do tédio”.²²

Se a morte então é uma cifra da luta anticapitalista (tornada “luta de morte” contra o estado de exceção sistêmico), poder-se-ia ler talvez “La mort des pauvres” com olhos ateus e não-conformistas:

C’est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
C’est le but de la vie, et c’est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu’au soir;

À travers la tempête, et la neige, et le givre,
C’est la clarté vibrante à notre horizon noir
C’est l’auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l’on pourra manger, et dormir, et s’asseoir ²³

O mesmo valeria para “La mort des artistes”, em que o artista usa “sua alma em sutis complôs” (v. 5) e “a Morte” também aparece como “uma esperança, estranho e sombrio Capitólio!”, que, “planant comme un soleil nouveau,/ Fera s’épanouir les fleurs de leur

²¹ “Litanias de Satã”: “Oh tu que da Morte, tua velha e fiel amante,/ Engendraste a Esperança, – uma louca fascinante!”, vv.13-4.

²² OEHLER, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 95.

²³ “É a morte que consola, ai! E que faz viver; / É a meta da vida, e é a única esperança/ Que, como um elixir, nos sustenta e nos embriaga,/ e nos dá o coração para marchar até a noite; // Em meio à tempestade, à neve e à geada,/ É a claridade vibrante em nosso horizonte negro;/ É o albergue famoso inscrito sobre o livro, /Onde se poderá comer e dormir e se sentar”.

cerveau!” (“pairando como um sol novo/ Fará desabrochar as flores de seu cérebro!”, v.14). Nessa chave, o texto é um misto de ambigüidade e precisão: sob um novo sol, as *novas* flores da esperança serão extraídas da morte.

Por fim, é isso que retorna nas estrofes finais, em tudo ambíguas, de “Le voyage”, depois da passagem pelo ritmo cíclico de desejo e fastio do cotidiano do Segundo Império (Oehler): “um oásis de horror num deserto de tédio!” (v. 112). A dominação parece surgir cifrada nesses versos finais como o “céu” (o poder) e o “mar” (o oceano-multidão ou o balanço pendular odioso dos seres, o mesmo de “Obsession” e “Rêve parisien”) – ambos equiparados a uma “tinta negra” e opostos à *luz* e ao *fogo* que pulsam no *coração* e no *cérebro* de um sujeito *coletivo* enraizado no *país do tédio*:

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre! [137]
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!²⁴

Se em Baudelaire “o novo aparenta-se à morte”, à “negatividade real da situação social” moderna, como nos diz Adorno, por outro lado, a morte como *pulsão* (“Zarpemos!”) aqui se contrapõe ao “envilecimento do sempre-igual”.²⁵ “Inferno ou Céu?” – falsa questão: “que importa?” A metáfora do mergulho no abismo ganha então o sentido *ateu* enfático do inteiramente *outro*.

²⁴ “Oh morte, velha capitã, já é tempo! Levantemos âncora/ Esse país nos entendia, oh Morte! Zarpemos!/ Se o céu e o mar são negros como a tinta/ Nossos corações que tu conheces são plenos de raios!// Verte-nos teu veneno para que nos reconforte!/ Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,/ Mergulhar no fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?/ Ao fundo do Desconhecido para encontrar o *novo*!” (vv. 137-44)

²⁵ ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, [1969], p. 40, trad.: *Teoria estética*, 1993, p. 34.

II

MACHADO DE ASSIS, “GEÓGRAFO”

Seria possível pensar numa espécie de Machado de Assis “geógrafo”, conectado a questões espaciais – da paisagem ao território social –, na mesma medida em que veio se falando, p. ex., em um “Machado, romancista do Segundo Reinado” (A. Pereira), “Machado de Assis, paisagista” (R. Bastide), “Machado, um mestre na periferia do capitalismo” (R. Schwarz), “Machado de Assis, historiador” (Chalhoub, mas também Faoro, Gledson e outros)? Em que medida a sua prosa reflete sobre questões sociais e políticas de seu tempo entrelaçando-as ao território social, como matéria objetiva de sua elaboração estética? Entre a “pouca cousa” do passado e a “cousa nenhuma” do futuro de seus personagens (sejam eles subordinados como Estela ou proprietários como Brás Cubas), parece-me que existem mediações sociais e territoriais específicas do país capitalista-escravista a serem analisadas em sua obra.

Este capítulo está subdividido em seis subcapítulos. O primeiro deles busca compreender o pano de fundo histórico mais amplo do qual a obra de Machado tira o seu material e imprime-lhe sentido. Em grande medida, serve para evitar repetições de alguns argumentos de base. O segundo analisa o conto *O espelho*, que remete à Guarda Nacional e aparentemente ao período regencial. O terceiro faz um retorno à primeira fase para buscar os gérmenes do entrelaçamento complexo entre história, geografia e sociedade na forma e na trama de *Iaiá Garcia* (1878), romance de transição em que vem à tona pela primeira vez com força, na Obra, a intuição da crise do paternalismo e do Império, a partir da Guerra do Paraguai (1865-1870) e da Lei do Ventre Livre (1871). Em seguida, passamos aos seus desdobramentos em algumas obras da segunda e grande fase do autor. Assim, temos um exame das “filosofias” do Delírio e do Humanitismo em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, completado pelo estudo mais detido deste último romance. Por fim, segue-se um ensaio de leitura, a bem dizer algumas notas esquemáticas, sobre *Dom Casmurro*. Nestes dois últimos romances, o centro é também a crise de 1871. A modernização abala as estruturas ideológicas e sociais, de modo a produzir um grande choque entre presente e passado capitalistas, uma luta entre a inércia de relações patriarcais

fortemente territorializadas, vigentes desde a Colônia, e a história cega que se impõe como modernização contínua do menos moderno, que vai ficando para trás, mas ainda persiste, enquanto o mais moderno, como movimento autonomizado do capital, vai empilhando ruínas sobre ruínas, numa sociedade violenta e iníqua.

II / 1

O PARADIGMA CASA VELHA / CASA VERDE

“Mas é sestro antigo da sandice criar amor às casas alheias”
(*Brás Cubas*, “Razão contra sandice”)

Território, acumulação literária, síntese negativa

Machado de Assis (1839-1908) é o ponto culminante das letras nacionais no século XIX. Segundo a clássica análise de Antonio Candido, o esforço coletivo foi construindo, desde pelo menos o Arcadismo, um sistema literário auto-sustentado, constituído por um conjunto de escritores, obras e público, conforme avançava o processo de modernização do país.¹ Uma das linhas de continuidade desse sistema, segundo Candido, é a da “literatura empenhada”: o esforço dos escritores brasileiros na “pesquisa e descoberta do país”, tencionando representá-lo artisticamente a fim de auxiliar na tarefa de “civilização” e “construção nacional”. No fundo, a literatura brasileira, em especial após o Romantismo, fez parte do papel cognitivo das modernas ciências humanas, através de uma ficção de talhe fortemente descritivo e documentário, em que a reflexão sobre o espaço e o território nacionais, as identidades morais e costumes regionais se erigiam em momento fundamental da escrita literária.² Assim, dirá Candido, a partir da consideração de nosso melhor romancista da época, José de Alencar:

“... é esse caráter de exploração e levantamento – não apenas em sua obra, mas nas dos outros – que dá à ficção romântica importância capital como tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte; verdadeira consecução do ideal de nacionalismo literário (...). Por isso mesmo, nosso romance tem *fome de espaço* e uma *ânsia topográfica de apalpar todo o país*. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em *certas regiões tornadas literárias*, a sequência narrativa inserindo-se no *ambiente, quase se escravizando a ele*. Esta *vocação ecológica* se manifesta por uma conquista progressiva de território.”³

¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos), 1959, vol. 1, sobretudo a Introdução, p. 17-31.

² Um processo que irá comprometer “a universalidade da obra, fixando-a no pitoresco e no material bruto da experiência (...). Se não decorreu daí realismo no alto sentido, decorreu certo imediatismo que confunde não raro as letras com o padrão jornalístico; uma bateria de fogo rasante, cortando baixo as flores mais espigadas da imaginação.” (Idem, *ibidem*, vol. 1, p. 21.)

³ Idem, *ibidem*, vol. 2, p. 113-4, grifos meus (g. m.).

À primeira vista, com Machado de Assis parece que muito nos distanciamos desse ponto de vista que busca “fixar literariamente a paisagem, os costumes, os tipos humanos”, já que o escritor superou os traços de localismo, que eram um verdadeiro limite da literatura em formação. Ao cabo, diz Candido, as coordenadas do “grande romancista” não eram mais as do “espaço geográfico ou social, mas simplesmente humano, que os engloba e os transcende”.⁴ Assim, no Arcadismo e no Romantismo às vezes é quase como se tivéssemos um certo espaço ou elemento territorial concreto como o cerne da ficção em vez de personagens, enredo ou motivo lírico-poético. “Romance descritivo e de costumes”, diz Candido, em que “riqueza e variedade foram buscadas pelo deslocamento da imaginação no espaço, procurando uma espécie de exotismo que estimula a observação do escritor e a curiosidade do leitor”.⁵ No outro prato da balança, colocava-se a peripécia e o descomedimento românticos, formando uma síntese esquisita:

“Esse nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na *coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio*, na obra de um mesmo autor, como José de Alencar.”⁶

Contudo, a melhor experiência literária dessa época foi a que, subordinando-se à realidade local, exprimiu os modos de reprodução da vida e do poder oligárquico, *deformando o molde romântico e realista europeu*. É por isso que ela lega a Machado um conjunto significativo de temas e formas, que é profundamente reelaborado pelo “romantismo tardio” de sua primeira fase (1873-1878), bem como pelo realismo *sui generis* da segunda.⁷ E não será mais ou menos também uma síntese peculiar de “realismo e fantasia” que fará efeito na segunda fase? Além de negativamente “filosófica”, essa fase ganha aqui um elemento “cômico-fantástico”⁸, que depende do diálogo crítico com o país em processo de modernização. É quando o autor descobre *o núcleo de fantasia e alienação* inerente a essa realidade social contraditória.

De fato, Machado conhecia bem o campo com o qual lidava. Num ensaio de 1873⁹, o crítico nele observa (e em certa medida critica) o primado da “cor local”, o “amor à

⁴ Idem, ibidem, vol. 2, p. 115.

⁵ Idem, ibidem, vol. 2, p. 114.

⁶ CANDIDO, ibidem, vol. 1, p. 20.

⁷ Ibidem, vol. 2, p. 117; 213-4; 230 etc. Veja-se também a análise de José de Alencar feita por SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. (Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro), [1977], Parte II.

⁸ Cf. MERQUIOR, José G. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira, 1977, p. 167. Isso suscita o que alguns intérpretes, seguindo Merquior, chamam de “romance carnavalesco” machadiano, conforme a tradição da “sátira menipéia” (D. Côrtes Riedel, E. Sá Rego), sem atentarem para o contexto social e estético negativos do uso dessas formas.

⁹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade” in: __. *Obra Completa*, 1959, 3 v. (Doravante citado como *OC* no corpo do texto, seguido do volume e da página). Uma versão razoável da obra completa do autor (baseada numa edição de 1994 da editora Nova Aguilar) está disponível em <http://machado.mec.gov.br/>

descrição”, os “toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes”, a escassez de “análise de paixões e caracteres”, além de um peculiar “desinteresse” ou “isenção” em relação às “tendências políticas” e “questões sociais”. Uma literatura pouco analítica, enfim, que se conserva “no puro domínio de imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas” (*OC*, III, 818-9). Mas desinteressada só até certo ponto, pois ela tem, por outro lado, “como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade”: “poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país”. Nelas se reconhece “um amor às coisas pátrias” (*ib.*, 815 e 819). Sem querer “fazer elogio, nem ainda censura” a este viés “desinteressado”, Machado nesse momento pedia ao artista brasileiro um “certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (*ib.*, 819 e 817). Mais tarde, após a “viravolta” das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1880, o escritor retoma esse “sentimento íntimo” – só que agora em chave negativa, subtraindo-se às convenções românticas e nacionalistas. Tal como demonstrou Roberto Schwarz, o universalismo é alcançado por meio de um mergulho mais fundo na matéria local¹⁰; porém, universalismo e localismo passam a se contradizer e demolir reciprocamente. Para nós interessa puxar aqui um fio específico: como, em Machado, a *ideologia de construção e integração nacional e territorial* começa a ser quebrada por dentro. Este, aliás, um dos agulhões fundamentais da segunda fase, que se torna uma espécie de fisionomia social e psíquica do país, de cunho propriamente histórico-estrutural, num amplo esforço de formalização artística, que conectava o nacional ao desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo em plano mundial. No início do século XIX, como observa Candido,

“numa sociedade pouco urbanizada, caracterizada por uma rede pouco vária de relações sociais, o romance não poderia realmente jogar-se desde logo ao estudo das complicações psicológicas (...). Nos grupos pouco numerosos e de estrutura estável [patriarcal], os padrões são universalmente aceitos, tornando pouco freqüentes os conflitos entre o ato e a norma. Na sociedade brasileira, até o começo do séc. XIX, a estratificação simples dos grupos familiares, superpostos à escravidão e aos desclassificados, não propiciava, no interior da classe dominante, a multiplicidade das dúvidas e opções morais”.¹¹

O indianismo, o regionalismo etc. portavam a *ideologia* de um território socialmente “harmonizado” ou organicamente capaz de compor uma “unidade” nacional não

¹⁰ “Machado superava o pitoresquismo dos antecessores através da *interiorização*, mas não lhes jogava fora a linhagem, e talvez se possa dizer que a sublimasse, ou quase se especializava no pitoresco de nossas questões de consciência.” SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*, 1990, p. 183; e também: “A viravolta machadiana”, 2004, p. 15-34.

¹¹ CANDIDO, op. cit., vol. 2, p. 112.

problemática.¹² Acompanhando de perto o “nacionalismo literário”, o Romantismo, segundo Candido, atendia às “necessidades e aspirações” da burguesia urbana ascendente.¹³ Ou, na opinião um pouco diversa de Nelson W. Sodré, ele expressava, basicamente, uma “tácita aliança entre a burguesia e a classe territorial, copiando aquela os hábitos, costumes, traços e exteriorizações desta, com a qual procurava identificar-se por todas as formas”. Assim, o romantismo brasileiro, para o autor, “não será a expressão burguesa por excelência, mas a expressão da classe territorial, na sua fase de urbanização (...). Daí a falsidade dos quadros urbanos que ele oferece e a exuberância dos quadros rurais (...)”.¹⁴ Contudo, um conflito agudo permaneceu sempre latente numa sociedade, afinal, estruturalmente cindida pelo progresso do mercado, pelo escravismo e pela lógica do favor e da dependência. O Romantismo foi aqui, então, uma espécie de “formação de compromisso”, atendendo às aspirações burguesas e aos horizontes de sua aliança de classes, diferentemente da luta que travava na Europa *contra* o “Ancien Régime”. Entre nós, na prática, ele quase coincidiu com a celebração dessa dominação, através do *happy end* heróico e açucarado, mítico e patriótico. Daí, segundo Machado, a sua ótica “desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas”. Seu interesse edificante comprometia o impulso crítico-negativo do movimento europeu original.¹⁵

Por certo, a paisagem e a natureza em Machado raramente vêm a primeiro plano.¹⁶ No fundo, a urbanização colocava outras questões, rompendo fortemente o isolamento colonial das casas-grandes. Por isso, a arte machadiana concentra-se, desde o primeiro romance, na análise do contraste de caracteres, em vez do romance de costumes habitual. Porém, como mostrou Roger Bastide, a paisagem urbana é como que *internalizada* nos

¹² Da obra de Joaquim M. de Macedo, p. ex., o escritor preferido das famílias, segundo Candido, salta aos olhos “o conformismo em face do quotidiano”, “que não enxerga além das aparências banais”; obra em que se exprime a “vulgaridade do meio (...) estabilizado pelo período regencial”, em geral pela veia “pequeno-realista” e “cômica” (ibid., vol. 2, p. 141-2). Os combates que se travam, nota o crítico ainda, são em torno da mulher, do casamento, da transmissão da propriedade, mas sempre sob uma ótica maniqueísta. Se há conflito social aberto, como no indianismo alencariano, este é deslocado para os confins da fronteira espacial e temporal entre índios e colonizadores. Ou ainda, ele fica mais ou menos latente e dissimulado, observável somente no *miúdo* do melhor de M. A. de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias*, 1853), de Alencar (*Lucíola*, 1862; *Senhora*, 1875) e de Bernardo Guimarães (*O seminarista*, 1872). Cf. também: SODRÉ, Nelson W. *História da literatura brasileira*, 1964, p. 223-4, 227-30.

¹³ CANDIDO, op. cit., vol. 2, p. 113.

¹⁴ Deste ponto de vista, o indianismo torna-se a “manifestação de uma sociedade de senhores territoriais, de trabalho servil, em que apenas se esboça [a] ascensão d[ei]a classe intermediária” (SODRÉ, ibid., p. 201-2 e 269. Machado ainda o alentou, a seu modo, em sua lírica (*Americanas*, 1875).

¹⁵ “O romantismo ocidental foi um movimento de crítica da civilização, de protesto cultural; ao passo que os nossos românticos, vivendo numa sociedade culturalmente periférica, de estruturas nada idênticas e muito pouco análogas às da Europa da Revolução Industrial, dificilmente poderiam explorar as potencialidades da poética romântica num sentido de aprofundamento da visão crítica do homem e da comunidade.” (MERQUIOR, op. cit., p. 56). Antonio CANDIDO (op. cit., vol. 2, p. 52) ressalta o espírito de *Conciliação* de toda a geração de Gonçalves Dias, que se expressaria na política do gabinete Marquês de Paraná (1853), e cujo lema poderia ser tomado da Sociedade Filomática: “Ação, Reação, Transação”. O período da “Conciliação” (num largo sentido) será justamente a matéria crítica de várias obras de Machado.

¹⁶ MONTEIRO, Carlos Augusto F. *O mapa e a trama*, 2002, p. 129 e 142.

gestos, na sensibilidade e no caráter de suas personagens, e menos um quadro exterior descritivo.¹⁷ A meu ver, mais que a paisagem, o que emerge aqui é a questão do poder sobre o espaço, o corpo e a vida de escravos e dependentes, um *poder territorial* estendido da casa à região e à “nação” como um todo.¹⁸ Por isso, também, muitas de suas personagens alegorizam situações sociais e políticas nacionais no período de crise do Império. É por aí que se dá uma parte de sua crítica imanente à construção nacional, uma idéia que depende da crítica das mediações sócio-territoriais concretas, que, desde o Romantismo, se tornaram onipresentes e persistiram no tempo. É até mesmo de se considerar seriamente, como propôs Astrojildo Pereira, se a idéia/ideologia da “unidade nacional” não se torna uma verdadeira “idéia fixa” da obra machadiana.¹⁹ Não por uma “visão de mundo nacionalista” ou questão de gosto e estilo, mas por fidelidade crítica às questões locais e aos seus processos formadores.

Interessante lembrar aqui o raciocínio de Antônio Carlos R. Moraes sobre essa formação sócio-territorial: “O Brasil não será concebido como um povo e sim como uma *porção do espaço terrestre*, não uma comunidade de indivíduos mas como um *âmbito espacial* (...), o povo sendo visto como *instrumento* na construção do país.”²⁰ Numa formulação mais enfática, o geógrafo observa ainda que

“o país colonial, fruto de uma expansão que lhe é externa, nasce no bojo de uma concepção de *território a conquistar*, isto é, *sob o signo da violência*. Tal pecado de origem perpetua-se ao longo de nossa formação histórica. A imagem da terra a ocupar é bastante cara às classes dominantes, a população sendo vista como um *instrumento* desse processo. A visão do ‘espaço a se ganhar’ é recorrente, do colonizador lusitano ao fazendeiro paulista que ‘conquista’ as terras do Oeste. Para o primeiro, as populações nativas eram parte dessa natureza, dádivas do solo a serem exploradas (...). Para o segundo, o homem é apenas um instrumento a serviço da realização do produto local, o boi, ou a planta, ou o minério. (...) Assim vai sedimentando-se uma ótica, ao nível das classes dominantes, de claro conteúdo anti-humano, onde *o país é identificado com o seu espaço, sendo a população um atributo dos lugares*”.²¹

¹⁷ “(...) a natureza, nele, não é ausente, mas ele soube suprimir o intervalo que a separava das personagens, misturando-a com estas, fazendo-a colar-se-lhes à carne e à sensibilidade, integrando-a na massa com que constrói os heróis de seus romances”. Assim, diz Bastide sobre *Quincas Borba*: “conheço poucos livros em que o ritmo do mar, a música das noites cariocas, a natureza brasileira, enfim, vivam de modo tão intenso, imponham a sua presença alucinatória, façam de tal modo corpo com a narrativa que esta se torne um drama noturno e marinho.” (BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”, [1940], p. 423 e 425). Também Miécio TATI mostrou uma verdadeira geografia histórica latente na obra do autor (*O mundo de Machado de Assis - O Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis*, [1961]).

¹⁸ Para o desenvolvimento do conceito de território, numa perspectiva foucaultiana de poder: RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*, [1980], p. 143-163; para o autor, o *território* seria o meio e o resultado de produção/apropriação social de um espaço, “revelando relações marcadas pelo poder”, i.é, marcadas pela *interação estratégica* entre agentes sociais, o que se expressa materialmente em pontos, zonas, redes, malhas, limites etc. A *territorialidade* se relacionaria à “multidimensionalidade do ‘vivido’ territorial dos membros de uma coletividade”, ou seja, à consciência e ao comportamento dos agentes sociais em relação histórica a outros agentes instalados num território organizado: relações simétricas ou dissimétricas, de inclusão ou exclusão, aproximação ou distanciamento, conflito ou coexistência, com criação instável de margens, cercas, cesuras, acessos, cantos, áreas de vigilância...

¹⁹ PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis, ensaios e apontamentos avulsos*, [1959], p. 67-70.

²⁰ MORAES, Antônio Carlos R. *Território e história no Brasil*, 2005, p. 93-4, g. m.

²¹ Idem, *Ideologias geográficas*. (Espaço, cultura e política no Brasil), 1988, p. 97-8, g. m. Outros geógrafos apontam o mesmo processo: “A construção do Estado e do território à frente da construção da nação é marca da via autoritária para a modernidade.” (BECKER, Bertha K. e EGLER, Cláudio. “A ambivalência de uma potência emergente”, [1992], p. 35.

Não seria uma tal concepção de sociedade como “território a conquistar” subjacente a certas obras canônicas do Romantismo²² e do Regionalismo pós-romântico²³? Tudo leva a crer que uma camada profunda da obra machadiana dialoga com tais representações sociais naturalizadas. Se, no início, há ingenuidade e reprodução dessa mesma ideologia, mais tarde, na virada para a segunda fase, ele percebe que o padrão territorial-escravista de dominação implicava e explicava o padrão geral da relação paternalista entre senhores e dependentes, bem como sua crise fundamental, a partir do final dos anos 1860.²⁴

As relações sociais violentas, os métodos de acumulação primitiva de capital, o poder territorializado e militarizado oriundos da colônia, que se estendem no tempo e no espaço do país independente, espalharam miséria por todo lado e alguns poucos nichos de opulência. Eis a matriz territorial de *separação* entre o pensamento da elite liberal ilustrada e a condição calamitosa produzida pela dominação escravista. É nesse sentido preciso que Machado recupera criticamente estas representações ideológicas como formas de “representação *do espaço*” nacional.²⁵ Assim, um dos pontos menos considerados pela crítica machadiana até o momento parece-me ser esse aspecto *espacial e territorial* das relações e das representações da dominação, refigurada pela obra um pouco por todos os cantos, embora na maioria das vezes sem grande alarde. Assim, digamos que o autor, em vez de contornar a “fome de espaço” do romance brasileiro, mata essa fome alimentando sua prosa com a penetração artística nas relações sociais fortemente territorializadas, desde suas raízes coloniais.²⁶ Nesse sentido, um paradigma parece-me ser a forma espacial de base das

²² Veja-se, entre vários outros exemplos da integração mítica e naturalizante do ser ao espaço natural, um trecho de *Iracema* (1865), de José de Alencar (“Lenda cearense”, não por acaso, é seu subtítulo): o momento em que o guerreiro branco Martim arrebatava a “virgem dos lábios de mel”. “Agora podia viver com Iracema, e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, *como o fruto na corola da flor*. Podia amá-la, e sugar desse amor o *mel* e o *perfume*, sem deixar veneno no seio da virgem. (...) Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada *qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto*” (Cap. 15). Os itálicos identificam metaforicamente a índia à natureza mítica e ao espaço selvagem, finalmente “dominados” pelo branco; quadro que se completa com o sacrifício de Iracema (um anagrama de América), para o bem da colonização e da fundação nacionais. A respeito do tema, cf.: CAMILO, Vagner. “Mito e história em *Iracema*”, 2007.

²³ Antonio Candido, sempre muito instigante, nota que no regionalismo pós-romântico (Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Coelho Neto, Monteiro Lobato) essa tendência espacializante acentua-se ao máximo: “O regionalismo pós-romântico tende a anular o aspecto humano, em benefício de um pitoresco que se estende também à fala e ao gesto, tratando o homem como *peça da paisagem*, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo. É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância espiritual, até pô-lo no mesmo pé que as árvores e os cavalos, para deleite estético do homem da cidade” (op. cit., v. 2, p. 212, g. m.).

²⁴ Vide, p. ex., a sua resenha apologetica de *Iracema* em 1866 (OC, III, 859-64) comparada ao prefácio de 1887 do Alencar de *O Guarani* (1856), que vem em forma de crítica mais ou menos *velada*: Machado enfatiza, de saída, o contexto de sua produção – o *ancien regime*, agora decadente –, e, no livro, o abuso da imaginação romântica; ao fim, ele recorda o relativo malogro da carreira política e literária de Alencar, a partir dos anos 70 (OC, III, 932-5). Como veremos, em *Iaiá Garcia* (1878), a personagem de Estela é, entre outras coisas, uma espécie de releitura crítica de Iracema.

²⁵ No sentido lefebviano de representações abstratas, destacadas da práxis social e espacial, e que se convertem em poder político, social e ideológico sobre essa práxis. Cf. LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*, 1974, passim.

²⁶ MERQUIOR, p. ex., problematiza o fato assim: “sem prejuízo da riqueza histórico-social de todos esses livros, Machado recusou-se até o fim ao simples romance de costumes. No simbolismo de *Esau e Jacó*, a agitação histórica é um efeito de superfície. Involuntariamente, a visão ‘a-histórica’ de Machado ironiza a magnificação grandiloquente de evoluções importantes, porém apenas graduais e relativas, como a Abolição e a República. É com efeito difícil conceber um ciclo romanesco à Balzac num espaço sociológico tão estável (por menos imóvel que fosse) quanto o Brasil patriarcal do

relações coloniais, tal como apareceriam nas obras de G. Freyre: a casa-grande ou o sobrado patriarcal e seu entorno. Em Machado, tratar-se-á do relato da casa patriarcal como *espaço formativo opressor*. No limite, isso se dá num nível “quase antropológico”, como diz John Gledson, que “compara a família ampliada a uma tribo primitiva, em seu reduto autoprotetor”²⁷ – tal como o que surge na novela *Casa Velha* (publicada em 1885-6). Vale a pena citar o trecho em que ela é “geograficamente” analisada:

“A casa, cujo lugar e direção não é preciso dizer, tinha entre o povo o nome de Casa Velha, e era-o realmente. Datava dos fins do outro século. Era uma edificação sólida e vasta, gosto severo, nua de adornos. Eu desde criança conhecia-lhe a parte exterior, a grande varanda de frente, os dous portões enormes, um especial às pessoas da família e às visitas, e outro destinado ao serviço, às cargas que iam e vinham, às seges, ao gado que saía a pastar. Além dessas duas entradas, havia, do lado oposto, onde ficava a capela, um caminho que dava acesso às pessoas da vizinhança que ali iam ouvir missas aos domingos, ou rezar a ladainha aos sábados. (...) A verdade é que me sentia tolhido [diz o narrador]. Casa, hábitos, pessoas davam-me ares de outro tempo, exalavam um cheiro de vida clássica. Não era raro o uso de capela particular; o que me pareceu único foi a disposição daquela, a tribuna da família, a sepultura do chefe, ali mesmo, ao pé dos seus, fazendo lembrar as primitivas sociedades em que florescia a religião doméstica e o culto privado dos mortos. (...) Pretas e moleques espiavam-me, curiosos, e creio que sem espanto porque naturalmente a minha visita era desde alguns dias a preocupação de todos. Com efeito, a casa era uma espécie de vila ou fazenda, onde os dias, ao contrário de um rifão peregrino, pareciam-se uns com os outros; as pessoas eram as mesmas, nada quebrava a uniformidade das cousas, tudo quieto e patriarcal” (OC, II, 967-8).

Isolada como “um pequeno mundo” nos arredores do Rio de Janeiro em 1839 – “uma espécie de vila ou fazenda”, quase fechada em si e fora da história – a Casa Velha prescreve o ritmo estático da vida, em que o mercado e as relações mais modernas ficam *aparentemente* subsumidos ao poder da autoridade patriarcal, representada por Dona Antônia, viúva de um ex-Ministro de D. Pedro I. O texto, como mostrou Gledson, é uma alegoria política do Primeiro Reinado. Como em *Iaiá Garcia* (1878), temos uma proprietária que se interpõe na vida do filho (Félix), apaixonado por uma moça agregada (Lalau). Lisonjeada por um padre como sendo “a imperatriz da Casa Velha”, D. Antônia, com seus “costumes fidalgos” (ib. 969), “estava tão acostumada a governar ali, naquele mundo insulado, *sem contraste nem advertência*, que não podia crer em seus ouvidos” (ib. 988, g. m.) – no caso, a notícia das complicações amorosas de seu filho. Perante acontecimentos políticos gerais representativos da frágil *unidade nacional* (relacionados à Guerra dos Farrapos), D. Antônia só quer saber de resolver, no plano privado, a manutenção da *unidade de sua família e de sua posição de classe*: “tinha outra rebelião em casa, e, para ela, a crise doméstica valia mais que a pública” (ib. 997). Como veremos, essa reflexão entre plano global/plano privado retorna em *Iaiá Garcia*. Para afastar Félix de Lalau, D. Antônia

Oitocentos” (op. cit., p.183). A “estabilidade social” tem a ver com a manutenção das relações escravistas, o poder da propriedade territorial.

²⁷ GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*, 1986, p. 46.

simplesmente inventa um incesto em família (Lalau seria irmã de Félix). A novela parodia ainda, como em *Dom Casmurro*, a Sagrada Família, com D. Antônia como virgem Maria. Com o auxílio do padre-narrador, ela sacrifica a vida de “seu único filho para salvar, não a humanidade, mas os estreitos interesses de uma classe”²⁸, o esteio mais conservador do Império. Analisemos melhor agora esse contexto social em modernização retardatária.

Processo social, série literária: história, geografia, estruturas subjetivas

“Não há dúvida que os relógios, depois da morte de López, andam muito mais depressa. (...) A velhice é uma idéia recente. (...) antes do ministério Rio Branco – tudo era juvenil no mundo, não juvenil de passagem, mas perpetuamente juvenil. As exceções, que eram raras, vinham confirmar a regra.” (Machado de Assis, *A Semana*, 25 de março de 1894.)

A base de dominação das elites brasileiras no séc. XIX reiterou dois de nossos traços coloniais mais fundamentais: o trabalho escravo e a apropriação oligopolista da terra, seja pela mediação da concessão política (sesmarias), da violência, da fraude ou do dinheiro. Para além da terra e dos escravos, o poder monetário escravista ainda subordinava a si, pela mediação do favor, os homens livres pobres, como agregados e dependentes. Nesse contexto, segundo o bom resumo de Arantes,

“o senhor não só definia a natureza dos laços que o uniam a seus dependentes como podia transgredi-los impunemente segundo a sua conveniência, agindo ora como patriarca, ora como homem de negócios – segundo exatamente as duas componentes antagônicas que lhe balizam a propriedade, auto-consumo e produção mercantil”.²⁹

Assim, no Brasil, a dominação capitalista, posta fundamentalmente pela *forma da mercadoria*, regida pelo metro *abstrato e impessoal* da concorrência, é aqui mediada pela dominação escravista e clientelista, cujo lastro é fortemente pessoal e local: relações de *dominação direta* sobre o outro, relações de favor e compadrio para com os subordinados, sob a cobertura de valores católicos e familistas; relações condicionadas culturalmente ainda pela força do privilégio e do prestígio sociais, pelo domínio geral da opinião, do discurso retórico e da visibilidade do poder imediato, da força simbólica e imaginária, um poder que é, então, fortemente personalizado e corporificado pelos proprietários. Isso tudo constitui uma “tecnologia de poder” paternalista, que também é, em parte, “uma autodescrição da ideologia senhorial”, que supõe imaginariamente a completa “inviolabilidade da vontade senhorial”.³⁰ Na base, como dito antes, essas relações são concretizadas em âmbito rural e urbano a partir de algumas *matrizes territoriais* fundamentais da família patriarcal: a casa-

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 50.

²⁹ ARANTES, Paulo E. *O sentimento da dialética* (na experiência intelectual brasileira), 1992, p. 73.

³⁰ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, 2003, p. 19, 47 e 58-65.

grande e o sobrado patriarcais (Freyre), os quais pressupõem relações de poder assimétricas com a vizinhança, com a rua e com a cidade, no interior de uma esfera pública bastante diminuída e um tanto rarefeita, sendo os números baixíssimos de alfabetização, mobilidade social e participação política efetiva alguns índices da atrofia geral da formação social e cultural – em última instância, índices da malformação de sujeitos ou indivíduos “autônomos”. Além disso, no nível mais amplo, esse elemento territorial-escravista se reforça com a figura tomada pelo Estado Monárquico, comprometido com a manutenção e a expansão de um enorme território nacional, fragmentado em regiões mais ou menos isoladas. A base social dilacerada e antagônica do escravismo era reproduzida por uma integração nacional forçada e algo instável, que esmagava todo tipo de fragmentação e rebelião social, garantindo politicamente os negócios, a reprodução do pacto oligárquico com os potentados regionais (p. ex., mediante o coronelismo e a Guarda Nacional) e, até onde foi possível, as relações escravistas de produção de mercadorias. Assim, em resumo ultra-esquemático, temos na base da pirâmide social o escravo, o homem coisificado e reduzido a meio de produção; na parte superior, temos a oligarquia territorial, a grande burguesia e o “estamento” político, militar e burocrático, cujo topo é ocupado pelo Imperador; ao lado ou pouco abaixo, temos a Igreja e seus vários quadros; na parte inferior, ligados fortemente pelo clientelismo, temos agregados e dependentes do campo e da cidade; acima deles, as camadas médias de pequenos burgueses e profissionais liberais. Nesse contexto, a mobilidade social torna-se difícil ou mesmo impossível, até a Abolição. O conjunto, basicamente uma sociedade agrário-exportadora ainda com fortes traços da empresa colonial, gravitará obviamente na periferia do sistema capitalista internacional, recebendo seus influxos, sempre conectado ao tempo social dominante. Vejamos agora, de forma também bastante esquemática, a crise do paternalismo e do Império, algo que para Machado de Assis teve seu ponto crucial em 1871.

A crise e as ilusões de 1871

Durante longo tempo, como resume Faoro, “os partidos acompanham a flutuação governamental, assumindo, tanto o conservador como o liberal, a partir de 1837, a ideologia conservadora. Por muitos anos, as duas hostes farão uma só política, até que a crise de 1868, com a queda de Zacarias, reabra o contendente dissídio”.³¹ É nesse gabinete liberal que surge a Fala do Trono, em 1867, a respeito da emancipação do “elemento servil”,

³¹ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*, [1973], v. 1, p. 430.

“respeitada a propriedade atual”.³² Não por acaso essa Fala marca o início dos eventos de *Quincas Borba*. D. Pedro II respondia a pressões internacionais e encarregou, no final de 1865, os liberais de criarem um projeto de emancipação. Contudo, o país em guerra com o Paraguai fez o Imperador retroceder. É quando se deu a virada conservadora aludida por Faoro (e tida como um “golpe de estado” pelos liberais, que tinham maioria na Câmara). Terminada a guerra em março de 1870, a questão retorna com força, a rebeldia escrava e a campanha abolicionista recrudesce. O gabinete conservador do visconde do Rio Branco toma a dianteira na questão e aprova, estrategicamente, não sem muita disputa interna entre liberais e conservadores, a “Lei Rio Branco”, em 28 de setembro de 1871, também conhecida como “Lei do Ventre Livre”. A lei determinava a liberdade para os nascituros, que deveriam ficar sob tutela das mães escravas e dos proprietários até os 8 anos. Os proprietários teriam a obrigação de “criá-los e tratá-los” até essa idade, quando poderiam então optar por entregá-los ao Estado mediante uma indenização ou utilizarem-se dos serviços dos menores até que completassem 21 anos. É claro que a maioria preferiu utilizar o seu trabalho até o fim. A lei previa também a formalização do direito dos escravos de constituir pecúlio (com o *consentimento* do senhor), para a compra da alforria, e a instituição de um fundo público destinado a promover anualmente a manumissão de escravos. É claro que isso teve impacto reduzido, já que poucos conseguiam formar pecúlio e até 1883, segundo Nabuco, foram registradas apenas 87 mil manumissões e 70 mil alforrias para um total estimado em mais de 1,2 milhão de escravos. Nesse ritmo, a escravidão poderia durar até duas gerações, adentrando décadas no séc. XX. É o que fez recrudescer ainda mais o movimento abolicionista, o qual se tornou o fator decisivo no processo de Abolição nos anos 80, em seus diversos níveis de luta.

Como avaliar a Lei? Como Machado de Assis a tratou? Por um lado, a Lei foi uma forma de intervenção do poder público no domínio territorial antes exclusivo dos proprietários. Ficava comprometida “a imagem do poder absoluto do senhor de terras e de pessoas” (Chalhoub). Por um lado, houve resistência tenaz à sua aprovação e à sua execução (enormes fraudes nas matrículas de escravos, venda de “ingênuos” como escravos, manumissões indenizadas de escravos já velhos e inválidos para o trabalho etc.). Numa crônica, Machado dizia que “esta lei foi um grande passo na nossa vida”, ao mesmo tempo ironizava suas limitações, já que até outubro de 1876 tinham ocorrido apenas 230 manumissões (!) (Cf. *OC*, III, 385). Como veremos, é essa posição de crítica imanente que

³² Usei aqui referências diversificadas e um tanto contrastantes: CHALHOUB, op. cit., Cap. 4: “Escravidão e cidadania: a experiência histórica de 1871”; GLEDSON, op. cit.; NABUCO, *O abolicionismo*, [1883] e GORENDER, Jacob. *A escravidão reabilitada*, 1991, Cap. 9: “A revolução abolicionista”.

predomina em seus romances, a partir de *Iaiá Garcia*. Chalhoub mostrou em detalhes como o autor, enquanto funcionário do Ministério da Agricultura, se empenhou em sua aplicação contra os proprietários.

Assim, por um lado, a Lei foi uma *concessão* dos proprietários, por outro, uma perda histórica relativa para eles, pois anunciava o fim do cativo, previsto para uma data indeterminada (médio prazo). Como ressalta Nabuco, apesar de incompleta e imperfeita, a Lei foi “o bloqueio moral da escravidão”. Gledson e Chalhoub também acentuam a crise no plano das mentalidades e das práticas paternalistas, já que escravos e dependentes adquiriam consciência da crise do velho padrão de dominação. No entanto, como já indicava o próprio Nabuco, a Lei que fora considerada “a princípio como uma espoliação pela aristocracia territorial, aquele ato que não lhe restringiu de modo algum os direitos adquiridos, tornou-se com o tempo o seu melhor baluarte”. Como interpreta Gorender, “o objetivo estratégico consistiu na máxima sobrevivência possível do regime do trabalho escravo”. Além disso, os “ingênuos” ficavam obrigados ao trabalho *compulsório* nas propriedades; enquanto os proprietários recebiam ainda *indenizações* pelas emancipações forçadas pela Lei. Para esse autor, “a Lei Rio Branco alcançou o objetivo de neutralizar o movimento abolicionista”, recompondo a “hegemonia de classe” dos proprietários sobre este movimento, conduzindo uma “extinção gradualista” do cativo. Machado devia compartilhar dessa desilusão, ao fim dos anos 70. Outra questão importante para ele era a educação e a integração social desses “ingênuos” ou “libertos” no mercado assalariado, bem como a persistência dos padrões escravistas e clientelistas na sociabilidade e nas formas de subjetivação contemporâneas.³³ É o que veremos melhor em *Iaiá Garcia*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*.

Dois regimes de sociabilidade e subjetivação

Como parte essencial do argumento, notemos nesse conjunto os dois regimes de *sociabilidade* e de *subjetivação* (diferentes e em parte opostos) que se formam a partir do *entrelaçamento* da dominação especificamente capitalista (ou civil-burguesa) com a dominação patriarcal e clientelista, fundada no escravismo e no latifúndio, garantidos pelo poder estatal.³⁴ A primeira forma pressupõe o sujeito burguês clássico, livre e suposto

³³ Na crônica de 19/05/1888 da série *Bons Dias!*, Machado de Assis celebrou ironicamente o fictício escravo Pancrácio, moleque de 18 anos alforriado dias antes da Abolição pelo seu senhor, que continuava trabalhando para ele por um salário miserável, bem como recebendo os seus petelecos e sendo mantido sem educação formal (OC, III, 519-21).

³⁴ Resumo aqui algumas reflexões feitas a partir de SCHWARZ, op. cit.; ARANTES, op. cit.; FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, 1974; e sobretudo de PASTA, José Antonio. “Volubilidade e idéia fixa (O outro no romance brasileiro)”, [1999]; também do mesmo autor: “Le point de vue de la mort. (Une structure récurrente de la culture brésilienne)”, 2007; “O romance de Rosa (Temas do Grande Sertão e do Brasil)”, 1999.

idêntico a si, com consciência autônoma e esclarecida, o homem abstrato do mercado, politicamente erigido em cidadão, que *distingue* o mesmo e o outro, o privado e o público, o moderno e a tradição natural, a razão e a religião, a história e o mito, o presente e o passado, que autonomizou seu interesse do clã familiar, comunitário etc.; tal forma de sociabilidade implica a constituição do indivíduo isolado moderno, vinculado socialmente pela mediação abstrata e coisificada do dinheiro e dos direitos sociais, através da participação nas instituições publicamente reconhecidas. A segunda forma, por outro lado, pressupõe regimes sociais herdados do passado colonial brasileiro, e, assim, três categorias de sujeito que se poderia denominar “semi-colonial” ou “proto-burguês”, pois não-especificamente burguês (embora determinado, contraditoriamente, pelo Capital, i.é, pela *colonização moderna*): o “sujeito” senhorial, o dependente e o escravo. Como sublinha Pasta, regimes que implicam uma certa *indistinação* entre o mesmo e o outro, o público e o privado, a história e o mito, e assim por diante.

Na época colonial, segundo F. Novais, “o colono, possuidor de escravos, assume uma feição senhorial, e, ao mesmo tempo, tem de permanentemente se defrontar com o mercado. (...) tinha as duas faces: senhor e empresário”.³⁵ Desde a origem, portanto, os dois regimes constituem não uma dualidade, mas um amálgama. Nos termos de Marx, digamos que a “dominação sem sujeito” do Capital não pode prescindir de agentes “portadores” dessa relação, inclusive da dominação de classe; e mais, ainda, esta se desenvolvia como coerção direta, redefinindo os termos da alienação moderna, na medida em que ela pressupõe a venda de si como mercadoria por um *tempo determinado*, baseado num *livre contrato*. Joaquim Nabuco sublinhava o caráter de “leis de exceção”³⁶ do escravismo nas fazendas, que incluíam não só o castigo corporal como a pena de morte. No Brasil, o próprio trabalhador *é* mercadoria (escravo), apêndice do território, por todo tempo de sua vida útil. Isso valeria no limite, *mutatis mutandis*, para o “agregado”, cujo nome por si só lembra essa condição de apêndice. Assim, por um lado, o subordinado é parcialmente reconhecido como homem ou ser semelhante, por outro, cai na *indiferença* em relação ao animal, à coisa, ao espaço natural. Como diz Maria Sylvia C. Franco, “a admissão do dependente como pessoa é essencial para a sua integração a uma ordem social que aniquila seus predicados de ser humano. (...) esse tipo de dominação pode exterminar a vontade do homem a ele submetido e reduzi-lo à inércia”.³⁷ Por isso, entre os homens livres e pobres na fazenda cafeeira, a dominação pessoal tende a desaparecer da consciência, numa *identificação* com o senhor

³⁵ NOVAIS, Fernando. *Aproximações: estudos de história e historiografia*, 2005, p. 147.

³⁶ NABUCO, op. cit., p. 91-2.

³⁷ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*, [1969], p. 88.

enquanto pai e protetor benevolente. Cordialidade e brutalidade se conjugam. O dependente transforma-se, nas palavras precisas de Franco, em “*criatura domesticada*”, vivendo “em troca de fidelidade e serviços reflexos”.³⁸ Eis o resultado de uma existência dependente e ambígua que transcorre “presa e confinada a um *ambiente unitário* e em convivência estreita e íntima”³⁹ dos senhores.

Nessas condições, os homens pobres e livres, nem proprietários nem proletários, eram forçados a viver “um tipo particular de privação e de semi-exclusão. (...) Forçando a nota, digamos que na falta da propriedade só a proteção salvava alguém de *ser ninguém*, mas sem torná-lo um igual”, já que se ficava “*aquém das garantias gerais do direito*”.⁴⁰ A forma de sociabilidade e subjetivação dita “semi-colonial” ou “proto-burguesa”, enquanto forma concreta de realização do capital na periferia, revela assim o *fundo incivil*, obsceno, subjacente à primeira forma plenamente burguesa, dominante na Europa, fundo que ali aparecia só em momentos excepcionais de ruptura social (como vimos no 1848/1851 em Baudelaire). Um fundo tenebroso que aqui na periferia era visível quase a olho nu.

Por isso, aqui, na ausência de base material para sustentar a *aparência* de igualdade e liberdade, i.é, na presença escorchante do mercado com a ausência de sociedade civil-burguesa plenamente constituída, a nação e os ideários liberais se tornavam “idéias fora do lugar” ou “ideologias de segundo grau”, como nomeou Schwarz. Desse modo, as molas ideológicas do liberalismo e do individualismo – a matéria objetiva do romance europeu – estavam emperradas e deslocadas de seu funcionamento “orgânico” ou “adequado” (diferentemente das sociedades do centro do sistema).

Assim, segundo o raciocínio fundamental de José A. Pasta, teremos aqui uma lógica de formação do sujeito bastante característica: “*O outro é o mesmo* ou, simplesmente invertendo, *o mesmo é o outro*” – eis a chave da volubilidade do universo machadiano. As personagens, aqui, “são elas mesmas sendo igualmente o outro que lhes faz face, de modo que se pode dizer que elas se formam passando no seu outro: elas vêm a ser tornando-se o outro”. Mas, nesse caso, temos uma “formação supressiva”, pois, segundo o autor, “*se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser*”.⁴¹ Daí então, a partir do princípio da volubilidade e da reversibilidade geral dos opostos, a “decomposição” geral das personagens e do enredo, tal como observados pelo autor, desenvolvendo observações de Schwarz, Gledson, entre outros. Nada disso se faz sem violência e, em certo sentido, sem passagens abruptas da norma em

³⁸ Idem, ibidem, p. 88-9.

³⁹ Idem, ibidem, p. 184.

⁴⁰ SCHWARZ, “A viravolta machadiana”, p. 22, g.m.

⁴¹ PASTA, “Volubilidade e idéia fixa”, p. 19-20.

infração, da ordem em desordem, da razão em sandice etc. No fundo, o território colonial foi um gigantesco *laboratório do estado de exceção*, que hoje se torna a regra e toma de assalto o mundo inteiro. Para finalizar, vejamos mais algumas consequências gerais disso para a configuração estética.

Casas Velhas / Casas Verdes

A mimese dessa lógica social altera o ponto de vista realista convencional. Schwarz aponta aqui um terreno incógnito, descoberto por Machado:

“Para dar uma idéia, vejam-se a parte da autoridade na definição e na dissolução da pessoa, própria ou alheia; as relações entre desagregação pessoal e experiência do tempo, entre mando e loucura, muitas vezes do mandante ele mesmo; as dimensões extracientíficas da ciência, com suas funções autoritárias e sádicas; a diferença total que faz o ponto de vista etc. Por esse lado, a ficção machadiana converge com a literatura avançada de seu tempo, que também se aplicava a desobstruir outras realidades sob a realidade burguesa.”⁴²

As “Casas Velhas” do mundo machadiano assim se revelarão como réplicas ou gérmenes da “Casa Verde” de Simão Bacamarte (de *O alienista*, 1882), constituindo a sua conhecida “galeria de loucos”. Também Gledson apontou como as “tramas concebidas dentro desse sistema [oligárquico] acabam em incesto, em destruição, loucura, esterilidade e morte”.⁴³ Observe-se que, não por acaso, temos aqui sempre pressuposto o conceito de território: é ele que está na base da representação enlouquecida dos habitantes de Itaguaí como “instrumento” ou “território a conquistar” (Moraes). Assim pode se dar o encarceramento geral da população “de todas as vilas e arraiais vizinhos” no hospício da Casa Verde, a funcionar “como uma espécie de mundo” (*OC*, II, 259) novo e fechado em si (nesse ponto, similar ao de *Casa Velha*), aparecendo como um tipo de “metáfora espacial” reveladora *ad absurdum* do poder dos proprietários, do Estado e de suas práticas discursivas, na Colônia e para além dela. Em tais condições, a prosa tende a uma certa disposição não-convencional e fragmentária – através do manejo técnico do capítulo curto, de descontinuidades do entrecho, da frase “obscura e angulosa”⁴⁴, de seqüências de imagens

⁴² SCHWARZ, “A viravolta machadiana”, p. 33.

⁴³ GLEDSON, *Machado de Assis, ficção e história*, p. 57.

⁴⁴ Como diz Hécio MARTINS: “esse estilo de guinadas à direita e à esquerda, de longos contornos à volta de um ponto, serve-se necessariamente de procedimentos lingüísticos especiais, adequados a sua expressão mais cabal. Se a composição do romance é tortuosa, entremeada sempre a narração de extensos parênteses especulativos ou de narração secundária, também a frase machadiana é perifrástica, jamais direta e contínua, não cabendo dizer-se dela, como é vezo constante, que é uma frase clara e precisa, sóbria e coisas tais; muito ao contrário, a frase de M. de Assis é de seu uso obscura e angulosa, na sua constituição estrutural, rebuscada e até afetada na medida em que se põe a serviço da expressão de um espírito igualmente rebuscado e imoderado na ânsia de captar a significação multifacial das coisas.” (apud: SOARES, Maria Nazaré. *Machado de Assis e a análise da expressão*, 1968, p. 80.)

enigmáticas e alegóricas, da ironia e do humor entremeado ao assunto sério (e amiúde funesto), ou da carga violenta de inverossimilhança, arbitrariedade e “despropósito”.⁴⁵

Nesse sentido, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880) são uma espécie de “revolução copernicana” na literatura nacional. Num primeiro lance, arquitetado desde os romances da primeira fase, Machado supera o localismo pitoresco dos românticos, dissolvendo-o na dinâmica temporal analítica da narrativa: numa espécie de “virada para o sujeito”, ela centra-se cada vez mais nas formas de relação interpessoal, na inspeção interna dos tipos sociais e nos modos de racionalização psicológica e ideológica da dominação. Mas, como já dito, a sociedade e sua territorialidade, longe de sumirem do mapa, estarão *mediando* tais aspectos psíquicos. Num segundo lance de mestre, então, o autor inverte a perspectiva do narrador realista tradicional, ainda liberal e conformista na primeira fase (crente na possibilidade de civilizar moralmente o paternalismo brasileiro, segundo Schwarz), e passa-o para a perspectiva da classe dominante, que, de seu alto posto de observação, a despeito de seu *caráter reificado*, passa a narrar sem travas morais uma certa gravitação geral do conjunto de proprietários e subordinados e certos traços fundamentais da formação brasileira, por meio da alegoria histórico-política.⁴⁶

Mesmo que distante da representação da violência direta da escravidão, os narradores machadianos trazem à luz a permanência e a infiltração histórica dessas relações no modo de vida urbano.⁴⁷ Assim, a metáfora mais célebre para o processo de luta social, que Pasta denomina “luta de morte”⁴⁸ entre o mesmo e o outro, aparece em *Quincas Borba*: a luta de duas tribos por um “campo de batatas” – uma luta material e simbólica visando à *supressão do outro* para a autoconservação de si. No mundo rural, tal fundo violento é algo evidente, embora disfarçado pela lógica do favor. Na cidade, ele se torna mais abafado, daí o ácido irônico de Machado, a rigor só compreensível para quem o lê sob o fundo dessas relações violentas. As lutas sociais entre senhores, dependentes e escravos resultam de cálculos de interesse, estratégias e manobras táticas astuciosas, silentes, abafadas – algo que o escritor apresenta de modo cômico-fantástico e muito estridente em *Memórias póstumas*, para em seguida reduzir novamente o volume, sem nunca perder a ironia e o humor ou a

⁴⁵ “O despropósito é formal, está no modo de conduzir a narrativa, introduzindo-lhe ingredientes contrários à natureza específica do romance, às vezes, com absoluto desprezo pela realidade convencional ou simplesmente provável” (GOMES, Eugênio. “Machado de Assis e o despropósito”, 1949, p. 95).

⁴⁶ SCHWARZ, op. cit., passim.; GLEDSON, op. cit., passim.

⁴⁷ A violência no modo de viver de fazendeiros e homens livres e pobres no campo no séc. XIX era uma realidade estrutural. Assim, p. ex.: “Postos em dúvida atributos pessoais, não há outro recurso socialmente aceito, senão o revide hábil para restabelecer a integridade do agravado. Este objetivo, nessa sociedade onde inexistem canais institucionalizados para o estabelecimento de compensações formais, determina-se regularmente mediante a tentativa de destruição do opositor. A violência se erige, assim, em uma conduta legítima” (FRANCO, op. cit., p. 48. Cf. Cap. I- “O código do sertão” e II- “A dominação pessoal”).

⁴⁸ PASTA (op. cit.) vem desdobrando este e outros conceitos, criando uma “pequena lógica machadiana”.

possibilidade de reversão da história no mito e na metafísica (como em *Quincas Borba* e *Esau e Jacó*). Se tais cálculos e estratégias, que entrelaçam interesse burguês e reprodução da vida na ordem patriarcal, buscam a ascensão e/ou reprodução do poder, pendendo muitas vezes para o prazer imediato, em compensações imaginárias – o gozo de uma “supremacia qualquer” (como diz Brás sobre Quincas) –, por outro lado, dissimulam os sofrimentos e alienações a que todos estão sujeitos, em todas as classes e âmbitos sociais. Donde um espaço vivido sempre antagônico, minado e demarcado pelo poder. Um território de exclusão inclusiva, onde a “pobreza já é meia morte” (*OC*, II, 46, “Luís Soares”). Aquilo que escapa a essa lógica é irredutivelmente individual e negativo, sem grande desenvolvimento, mas permite visualizar e apontar as contradições vividas no sistema.⁴⁹ Na medida em que o mercado de trabalho não está ainda plenamente constituído, dá-se o malogro do reconhecimento social e simbólico dos sujeitos. O íntimo convívio no *espaço doméstico urbano* impõe à trama muitas vezes, ainda, os seus ritmos e coordenadas de desenvolvimento. Dá-se então uma espécie de “guerra” de baixa intensidade entre senhores e dependentes, com alguns picos, pontos de crise e de transformação. Como vimos, no plano macro-social, as rupturas vêm marcadas pela Cessação do Tráfico Negro, a Guerra do Paraguai, a Lei do Ventre Livre, a Abolição e a República, apesar da inércia social estrutural dominante. De modo imanente aos romances, esses momentos decisivos de virada balizam e aparecem concentrados na idéia fixa do emplasto, no delírio e na morte de Brás Cubas (*Memórias póstumas*); no Humanitismo e na loucura e morte de Rubião (*Quincas Borba*); na morte de Escobar e no ciúme delirante de Bento Santiago (*Dom Casmurro*); na estéril “luta de morte” entre Pedro e Paulo e na morte de Flora (*Esau e Jacó*); na liquidação da fazenda Santa-Pia e na emigração de Tristão e Fidélia para Portugal (*Memorial de Aires*).⁵⁰

Mas o momento estático parece, amiúde, predominar sobre o dinâmico. É claro que isso guarda correspondência com a dinâmica social real.⁵¹ Em termos mais especulativos, se

⁴⁹ Sidney CHALHOUB insiste nessa direção (op. cit.). A negatividade de Machado, porém, é transclassista: mesmo entre escravos e dependentes o esquema de resistência é amiúde moral ou de sobrevivencialismo, incluindo a emulação de modos arrivistas e selvagens de reprodução. Vide, p. ex., os contos *Pai contra mãe* e *O enfermeiro*. Neste último, Procópio José Gomes Valongo (nome significativo de sua condição) cuida de um doente, o Coronel Felisberto, tanto quanto dele sofre injúrias e agressões, até a ocasião em que as revida e o mata. Ele resta atordado e assombrado por vultos e vozes do outro. Mais tarde, porém, Valongo fica sabendo que se tornara “herdeiro universal” do Coronel. O resto do conto é a longa justificação “racional” do crime, com direito até ao uso paródico do Sermão da Montanha (“Bem-aventurados os *que possuem*, porque eles serão consolados”, *OC*, II, 519, g.m.), já que ele toma agora a *mesma* posição do coronel assassinado.

⁵⁰ Cf. SCHWARZ, [1977], 1990, 2004; GLEDSON, 1986; PASTA, “Variação machadiana sobre o tema da formação”, 2008, p. 260-1.

⁵¹ Como diz Emília Viotti da COSTA: “O conflito entre as oligarquias rurais e os funcionários da Coroa eram raros. Na maioria das vezes o que havia era uma conciliação. Os senhores rurais gozavam de independência absoluta em seus domínios, estendendo, como no passado, o seu poder às aglomerações urbanas, cuja população passava a integrar sua clientela. A política na cidade não diferia da política da zona rural. Continuava até os anos setenta a ser uma luta entre famílias, lutas de patrões e suas clientelas contra outros patrões e suas clientelas. (...) Não se reproduziria no Brasil o antagonismo que se registrou em outras áreas entre burguesia empresarial e aristocracia agrária.” (*Da Monarquia à*

é que eles podem ter algum interesse, digamos que nestas condições sociais teríamos aqui uma dialética temporal (entre o capital, as forças produtivas e a sociedade) que se concretiza em uma estranha forma de “dialética do espaço”⁵²: a valorização do capital se realiza num espaço social que oblitera a plena mobilidade social e histórica. Noutros termos, temos aqui uma “história lenta”, em que as “modernizações conservadoras” se desenvolvem sob determinada organização sócio-territorial das forças produtivas, uma *aliança duradoura* entre o Capital, o Estado e a propriedade fundiária rentista.⁵³ Digamos que nesse regime combinado de dominação sócio-territorial, o poder de conservação da ordem patriarcal-escravista, integrada à lógica do mercado e do poder monetário autônomo, funciona de modo *esmagador*, tentando *suprimir* a possibilidade da diferença, da oposição e da mudança – do próprio *tempo histórico* afinal –, e reduzir o outro à vontade senhorial (ou às injunções dos mais fortes da ocasião), segundo a normatividade capitalista e patriarcal. A *territorialidade desse espaço, então, predomina sobre a temporalidade, a ação e a constituição da subjetividade*. É evidente, porém, que as contradições da produção de mercadorias continuam a empurrar a sociedade adiante e que o espaço/território continua a se dar como conflito social. Há muito a “literatura empenhada” lidava com tais mediações sócio-territoriais, que objetivamente cimentavam diversos *laços locais e identidades provincianas*, bem como formas de *disputa encarniçada* entre os agentes sociais. Daí o sentimento difuso, nessa ficção, de um campo de identidades instáveis, ambivalentes e oscilatórias, em que não só convivem diferenças e contrastes de todo tipo (sociais, culturais, psicológicos etc.), mas oposições e antagonismos que se sucedem *sem resolução temporal* numa síntese superior. No plano macro-social, trata-se da simultaneidade de tempos sociais desiguais, tanto globais como locais, internos à modernização retardatária. Além disso, o elemento mais moderno, mais especificamente capitalista, cresce e se alimenta do elemento mais atrasado, isto é, do elemento colonial *moderno*, produzido pelo capitalismo numa etapa

República: momentos decisivos, 1985, p. 209 e 218). O tema da luta política encarniçada e infértil retoma em Machado de Assis muitas vezes. Em *Memorial de Aires*, ele é metaforizado assim: “Aqui a oposição dos rebentos continua a das raízes, e cada árvore brota de si mesma, sem lançar galhos a outra, e esterilizando-lhe o terreno, se pode.” (OC, I, 1032).

⁵² Inspiro-me no conceito de “contradição do espaço” de LEFEBVRE (op. cit., p. 29-33, 64, 382, 421, 427 etc.). Esse curto-circuito histórico que alinha o território da “modernização conservadora” brasileira ao “espaço abstrato” da modernização tardia estatista não é tão gratuito. Com efeito, o autor indaga: “A ‘modernização conservadora’ mais ou menos bem sucedida em numerosos países não supõe o espaço instrumental?” (p. 404). Se aqui não temos plenamente ainda o espaço *homogêneo e fragmentado*, temos um espaço altamente *hierarquizado* (centro-periferia, metrópole-colônia, corte-província, centro-subúrbio, casa-grande e senzala, sobrados e mucambos) organizado para a produção de mercadorias. Seria possível lembrar também, nesse sentido, uma reflexão de Foucault sobre os conflitos mediados pelo espaço, desde o séc. XVII: “É efetivamente de guerra, de administração, de implantação, de gestão de um saber que se trata (...). Seria necessário fazer uma crítica dessa desqualificação do espaço que vem reinando há várias gerações (...). O espaço é o que era morto, fixo, não-dialético, imóvel. (...) Na demarcação das implantações, das delimitações, dos recortes dos objetos, das classificações, das organizações de domínios, o que se fazia aflorar eram processos – históricos certamente – de poder. A descrição espacializante dos fatos discursivos desemboca na análise dos efeitos de poder que lhe estão ligados.” (FOUCAULT, Michel. “Sobre a geografia” [1976] in: __. *Microfísica do poder*, 2000, p. 159).

⁵³ Nos termos de: MARTINS, José de Souza. *O poder do atraso* (Ensaio de sociologia da história lenta), 1994.

anterior de acumulação primitiva, em que os pressupostos internos do sistema do capital ainda não estavam plenamente postos e constituídos. Tal seria então a “dialética inconclusa” periférica, feita de “dualidade sem dualismo”.⁵⁴

Assim, multiplicam-se nessa ficção os efeitos ilusórios mas bem reais da autonomia fetichista do poder monetário e de classe, agravados pela disposição direta do senhor sobre a vida de seus subordinados. Daqui Machado tira efeitos cômicos que articulam, por exemplo, especulação financeira e filosófica, mentalidade liberal-mercantil e escravista/rentista, fantasias de poder econômico e de nobreza, alucinações de potência através de títulos e patentes, que levam às raias da loucura, etc. Assim, convivem racionalidade mercantil, crente na solidez da fachada social burguesa, e uma cultura patriarcal e personalista, mais presa aos laços imediatos de comando, mediada por visões mágico-religiosas do processo histórico. Até a “civilizada” Fidélia, filha rica do Barão de Santa Pia em *Memorial de Aires*, num momento de raiva e amargura, “não podia tolher que falasse em si o sangue do fazendeiro. Tudo era Santa-Pia [nome da fazenda do pai]” (OC, I, 1056).

Em sua vontade de gozo de uma dominação sem contraste, Brás Cubas entra em êxtase quando se fecha em seu micro-território “excepcional” (na casa afastada no bairro da Gamboa):

“Convencionamos que iria morar ali uma mulher [D. Plácida], conhecida de Virgília, em cuja casa fora costureira e agregada. Virgília exercia sobre ela verdadeira fascinação. Não se lhe diria tudo; ela aceitaria facilmente o resto./ Para mim era aquilo uma situação nova do nosso amor, uma aparência de posse exclusiva, de *domínio absoluto*, alguma coisa que me faria adormecer a consciência e resguardar o decoro. (...)A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta; – dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesas, sem olheiros, sem escutas, — um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, — a unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias.” (OC, I, 485, g. m.)

– eis a encenação duma unidade total entre o mesmo e o outro, incluindo a própria D. Plácida. Uma fantasia de “gozo sem freio”, como diria talvez Calligaris, que permite “esquecer a procura de um pai [uma lei simbólica] e experimentar as delícias de quem poderia tentar dispor do corpo da terra e, por que não, de seus semelhantes sem interdito nenhum”.⁵⁵ Não se trata aqui de simples adultério, coisa banal, pois na fala perversa de Brás sempre há algo mais em jogo. Não por acaso o narrador coloca D. Plácida também em cena nessa fantasia, mais ou menos “no mesmo espaço de chão que sofreu um casal de pecados”

⁵⁴ ARANTES, op. cit., p. 38. “Desprovida de desenvolvimento e síntese, e tomada em acepção puramente negativa, seria o caso de se voltar a falar em ‘dialética’, agora uma dialética da instabilidade, de mesma linhagem dos movimentos sem progresso da consciência nacional dividida” (ib., p. 33). Ou ainda: “o regime da volubilidade é dual. Mais uma vez vemos dualidade e dialética convergirem no mesmo princípio formal.; uma dialética de ritmo binário, sem síntese, uma espécie de reino do *renversement du pour au contre*, e vice-versa.” (ib., p. 62).

⁵⁵ CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil!*, 1991, p. 39.

(ibid., 487, cap. 70). A agregada reage primeiro com “nojo de si mesma” (pelo papel de alcoviteira), depois, ainda segundo Brás, com aceitação, benevolência e “lágrimas nos olhos”, após receber “um pecúlio de cinco contos” (os mesmos cinco contos achados por ele na rua em Botafogo). “Ao cabo de seis meses”, diz ele, “quem nos visse todos três à janela diria que D. Plácida era minha sogra” (ib.). Novamente, a busca da mistura sacrílega e do domínio imaginário do outro, como modo perverso de gozo. Na hora do lanche, o casal tinha gosto de convidar a agregada para “sentar-se conosco à mesa; mas D. Plácida não aceitava nunca” (ib., 489, cap. 73). No fundo, como apontou Chalhoub, a criada resiste a se tornar mero instrumento e reage com a indiferença ou a simulação de gratidão, que lhe ajuda a arrancar de Brás o pecúlio.⁵⁶

Além disso, não por acaso também, nesses capítulos “românticos” sobre a casa da Gamboa e Dona Plácida (cujo ponto máximo em crueldade será o relato de sua miséria e sofrimento no cap. 74, afora o comentário maldoso no cap. 75), Brás entremeia gozosamente dois capítulos sobre o destino terrível de escravos da terra: “O vergalho” (Prudêncio) e “Um grão de sandice” (Romualdo). Em todos esses casos temos *interversões* de sujeito em objeto: trata-se de reconhecer a lei, a moral, os costumes, para desautorizá-los e transgredi-los, rebaixando o outro a objeto.⁵⁷ Histórias em que o narrador acha um “miolo gaiato, fino, e até profundo” (ib., 486, cap. 68), embora com a mesma razão do leitor, comenta ele: “eu não lhe acho graça nenhuma” (ib., cap. 69). Voltaremos às *Memórias* adiante.

⁵⁶ CHALHOUB, op. cit., p. 78-83.

⁵⁷ “O gozo sádico pressupõe que o outro apresente o desejo angustiante e conflitual de se ver reduzindo-se à condição de objeto. O sádico goza desse processo temporal, desse *movimento de passagem* do sujeito no objeto, e não apenas do outro totalmente reduzido à condição de objeto” (SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo: colonizar o outro*, 2010, p. 80). Para traços indicativos da análise da perversão em *Brás Cubas*: AB’SÁBER, Tales. “Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis”, 2007.

II / 2

O BRASIL N' *O ESPELHO* DE MACHADO DE ASSIS

Fisionomia da dominação social e territorial brasileira

As vicissitudes brasileiras de um *conte philosophique*

O conto “O espelho – Esboço de uma nova teoria da alma humana” foi publicado por Machado de Assis em *Papéis Avulsos* (1882).¹ Eis um dos contos mais célebres e comentados pela crítica machadiana, a ponto de parecer difícil, em princípio, encontrar algo novo a dizer. Ocorre, entretanto, que a maior parte das interpretações costuma deslizar facilmente por seus detalhes, precipitando-se em generalidades a respeito da “natureza humana” ou da psicologia da máscara, da vaidade, do egoísmo etc. De modo que essa obra-prima do conto brasileiro (e justamente por isso, irredutível) encerra ainda camadas de sentido a serem decifradas.

Não que tudo isso não esteja nele em grande medida e não pareça parte de sua essência. Na verdade, elementos gerais de filosofia ou psicologia comparecem no texto desde o seu subtítulo, que lhe confere um ar de *conte philosophique*, inserindo-o na longa tradição francesa do moralismo e do iluminismo.² Na sua continuidade, adiantando-se à psicanálise, protagonistas como os de *O espelho* (Jacobina) aparecem de fato como forças cegas em luta, como “criaturas sem unidade interior, várias e complexas”.³ Assim, não será difícil, por exemplo, traduzir a significação central do conto em sentenças de Montaigne ou La Bruyère.⁴ Ou ainda, mais ou menos igualar seu sentido ao de outros contos “de uma só família” em

¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “O espelho” in: __. *Obra Completa*, 1959, v. II, p. 341-46. (Doravante citado como *OC* no corpo do texto, seguido do volume e da página).

² Como apontaram, em mais de um conto, aliás: CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis” [1968] in: __. *Vários escritos*, 1970, p. 22-4; FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, 1974, p. 495 e ss.; MERQUIOR, José G. *De Anchieta a Euclides*, 1977, p. 162 e ss.; BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*, 1999, p. 83 e ss.

³ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*, [1950], p. 90.

⁴ “Quase todas as opiniões que temos nos são impostas por autoridade e crença. (...) nosso mundo é feito só de ostentação; os homens incham-se de vento; e andam aos saltos, como os balões” (MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios* [1595], Livro III, Cap. XII: “Da fisionomia”). Ou ainda: “Um homem que vem a se estabelecer num cargo não se serve mais de sua razão e de seu espírito para regular sua conduta e sua aparência exterior ao olhar dos outros; assume como regra aquela de seu posto e de sua posição: disso decorrem o esquecimento, a altivez, a arrogância, a dureza, a ingratidão” (LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères*, [1688], “De la Cour”, §51, p. 144). Cf. também o livro de BOSI (op. cit., p. 171 e ss.).

Papéis Avulsos, como “Teoria do medalhão” e “O segredo do Bonzo”, que parecem abranger a mesma “moral da história”: a submissão do eu ao reino alienado da opinião, a adaptação ao curso do mundo etc.

Tudo isso é obviamente válido, mas leva a uma leitura que tende a deslocar o escritor do combate com a matéria local. Forçando o texto, Machado de Assis torna-se quase uma espécie de *moraliste* do “tamanho fluminense”; nalguns casos ainda, por azar, da família de Brás Cubas.⁵

Para buscar remediar o problema, ou pelo menos para contrabalançá-lo, creio ser necessário lê-lo bastante próximo ao *contexto* aludido um tanto vagamente pelo conto, mas de modo suficiente para redefinir a função do traço universal nele pressuposto. Também é preciso ter em mente as notas anteriores (Cap. II/1) sobre o caráter da dominação capitalista mediada por processos de intensa *territorialização do poder* no país. Um traço específico, derivado desse contexto, será, a meu ver, a sua reflexão numa estrutura de *subjetividade altamente mimética e especular*, que, por sua vez, tem força plasmadora radical sobre a sociabilidade.

Atravessando a superfície d’O espelho

Para sair do aparente esgotamento interpretativo do conto, é necessário mobilizar, sobretudo, o conjunto de suas partes, sem desprezar os detalhes de sua composição. Uma questão de fidelidade à *forma*. Na lição clássica de Adorno, a forma artística “é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo, e enquanto plena configuração dos detalhes”.⁶ Nada é gratuito no conto, cada pormenor fala através do todo. Prescindindo-se da mediação de sua forma altamente concisa – a “sedimentação” de um determinado conteúdo histórico (para dizer ainda com Adorno) – perde-se o melhor da obra, o enigma social nela contido.

Iniciemos por uma visão geral do conto. Joãozinho, moço pobre, com 25 anos, é nomeado alferes da Guarda Nacional. Anos mais tarde, quando conta sua história a quatro cavalheiros que debatiam assuntos filosóficos numa casa no morro de Santa Teresa, ele é apresentado pelo primeiro narrador (em terceira pessoa) com um outro nome: Jacobina (“assim se chamava ele”), um homem “provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução”, “astuto e cáustico”, que tem agora meia-idade (“entre quarenta e cinquenta anos”,

⁵ Assim, p. ex.: “O alferes Jacobina (...) é o próprio ser humano *in genere*; Jacobina somos todos nós” (MERQUIOR, op. cit., p. 165). Ou: “Para Machado, o que se atribui fundamentalmente à lógica interna do capitalismo em avanço e à sua moral da competição seria, antes, um modo de agir entre defensivo e ofensivo, *segundo a Natureza*, aquela mesma Natureza egoísta e darwiniana, amoral e inocente, que assoma no delírio de Brás Cubas.” (BOSI, op. cit., p. 111).

⁶ ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, [1969], p. 216.

OC, II, 341). Assim, o conto se dividirá em dois narradores e dois tempos/espços: um referente ao presente imediato da personagem no morro de Santa Teresa (contado pelo primeiro narrador), outro ao seu passado, no sítio da tia (contado por Jacobina).

Na conversa na pequena sala noturna, “alumiada a velas”, em ar sombrio e metafísico (“grotesque and arabesque” a la Poe), Jacobina expõe a sua teoria sobre as duas almas do homem: a alma interior e a alma exterior, “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” (ib.). A exterior pode ser qualquer coisa, “um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação” ou um “simples botão de camisa”, a “polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor etc.” (ib., 342). E, assim, “as duas metades completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja” (ib.). Mas “quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência” e há casos que implicam “a da existência inteira” (ib.). Como se intui, este será o caso de Jacobina, que perde uma das metades da alma (senão ela toda), enterrando seu nome antigo, bem como seu passado de pobreza. “Os fatos são tudo”, diz Jacobina ecoando a ideologia positivista, contando o seu caso para ilustrar a teoria.

Quando ele foi nomeado alferes, os ânimos se ressaltaram na vila. Parentes e amigos o glorificaram, enquanto outros mostraram despeito e desgosto. Houve “choro e ranger de dentes, como na Escritura” (ib.). “Vai então uma das tias, D. Marcolina, viúva do capitão Peçanha, que morava a muitas léguas da vila, num sítio escuso e solitário, desejou ver-me, e pediu que fosse ter com ela e levasse a farda.” (ib., 343). Contudo, como relata Jacobina, com o prestígio do posto, a contínua confirmação de sua “alma exterior” pelos amigos e familiares, a consequência foi que “o alferes eliminou o homem” (ib.). O eu coisificou-se na farda espetacular, no “exercício da patente” (ib.).

Observe-se, aqui, a base sócio-cultural para a *fetichização do poder e do dinheiro no país*: sua matriz é *territorial* – o poder militar e patriarcal direto sobre homens e coisas no espaço – e é *espetacular*, mediada pelo *imaginário* desse poder. “O espetáculo não é um conjunto de imagens”, diz Debord, “mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”.⁷ Além disso, no conto, isso ainda parece deitar raiz num fluxo geral dos desejos e das fantasias. Assim, “a tia Marcolina”, diz o narrador,

“abraçava-me! Chamava-me também o seu alferes. Achava-me um rapagão bonito. Como era um tanto patusca, chegou a confessar que tinha inveja da moça que houvesse de ser minha mulher. Jurava que em toda a província não havia outro que me pusesse o pé adiante” (ib.).

⁷ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, [1967], § 4.

Consolida-se então um novo “eu ideal”, investido em posição narcísica e fálica, desejada libidinalmente de forma individual e coletiva (como um substituto de “ideal de eu”).⁸ Com efeito, na mesa, o alferes tinha “o melhor lugar, e era o primeiro servido” (como o velho Capitão Peçanha, talvez?); em seu quarto foi posto “um grande espelho, obra rica e magnífica”, embora já “muito velho” e “comido pelo tempo”, “comprado de fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI” (ib.). Porém, quando fica sozinho no sítio da tia (que sai para acudir uma filha à beira da morte), sem os escravos, que fogem a noite, e sem sua farda, i.é, desprovido de seu *status* espetacular e fantasístico, sem “carinhos, atenções, obséquios” e sem a “cortesia e os rapapés” da opinião alheia, que funcionavam exatamente *como um espelho* que lhe conferiam identidade e poder, Jacobina começa a ter a sensação de ser “um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico” (ib., 345). Ele sente o receio de achar-se “um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária” (ib., 345-6) do “sítio escuso e solitário”, e efetivamente aparecerá ao final, diante do espelho gasto, como ser desfigurado: “O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (ib., 346). Por fim, Jacobina lembra-se de algo fundamental, que há muito porém havia se tornado a *superfície*: ele veste novamente a farda diante do espelho, ato que o faz retornar à aparência de “figura integral” e de “ente animado”.

A “chave inglesa” do conto

Esse conto foi lido diversas vezes pela crítica brasileira, mas curiosamente foi um crítico inglês, John Gledson, o primeiro a apontar sua chave de decifração mais poderosa, num detalhe capital: a data e a proveniência do espelho no quarto de Jacobina. A partir disso, segundo Gledson, o conto seria uma *alegoria da nação brasileira*, que em 1808 começa a se “olhar no espelho”. Mas a “identidade nacional é tão imperceptível como o rosto de Jacobina no espelho”, i.é, “o país não tem existência real”.⁹ Assim, diz o autor, “também Jacobina é um espaço vazio rodeado por uma moldura decorativa – o uniforme que ele veste para o impedir de desaparecer”. Além disso, arremata Gledson, “o espelho com a sua moldura é a perfeita imagem da cultura portuguesa no século XVIII (...) – apodrecida, oca e puramente ornamental. Era essa a cultura que os brasileiros herdaram, o mundo em que viam a si próprios.”¹⁰

⁸ Para a trama conceitual psicanalítica pressuposta, cf. LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J. *Vocabulário de Psicanálise*, [1967]; *Psicología de las masas y análisis del yo*, [1921]; Idem, *Introducción al narcisismo*, [1914]; LACAN, Jacques. “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je” in: __. *Écrits*, 1966.

⁹ GLEDSON, John. “A história do Brasil em *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis” [1995], p. 74-5.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 74.

Nessa formulação, a questão da formação social nacional e territorial vem devidamente costurada à questão da formação da cultura e do sujeito. Vejamos, contudo, alguns pontos não explicitados por Gledson, embutidos precisamente em tal costura. Será esse uniforme realmente “meramente decorativo”? Será a cultura portuguesa no conto mais importante que a referência ao próprio contexto brasileiro, à propriedade escravista e à Guarda Nacional, em particular?

Um narrador que suprime a dimensão da alteridade

O primeiro narrador, que introduz o relato em terceira pessoa, sai rapidamente de cena. Jacobina toma então a palavra, mas só começa a falar aos quatro cavalheiros após exigir que eles o ouçam “calados” (ib., 341). “Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica” (ib., 342). Eis aqui outro detalhe estrutural pouco estudado e pouco compreendido pela crítica. Em verdade, ele só os aceita como seus pares quando estes apenas o *confirmam especularmente*, quando praticamente os interlocutores e a possível “controvérsia” são *eliminados*. Como no caso de Brás Cubas e de Bento Santiago, temos aqui uma espécie de “luta de morte” entre o narrador e seu outro (os ouvintes e leitores), com a conseqüente *supressão do lugar autônomo do outro*.¹¹ Em nosso caso, há a supressão dos *interlocutores* da conversa, que poderiam “dar lugar a dissentimento” (ib., 341), e mesmo do *primeiro narrador* – aliás *irônico* em relação aos “quatro ou cinco cavalheiros” metafísicos da sala. A desculpa “paradoxal” de Jacobina (segundo o primeiro narrador) é que a “discussão” e o “dissentimento” seriam...

“a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; e acrescentava que os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna” (ib., 341).

Note-se o detalhe da forma: Jacobina defende o seu procedimento autoritário por uma espécie de “argumento” religioso e militar, que lhe permite destruir o lugar do outro, exatamente como um espírito “batalhador e bestial”. Um argumento que é tanto argumento *ad hominem* (dirigido contra as pessoas na sala: uma desqualificação prévia de qualquer debatedor) como *reductio ad absurdum* (sua premissa é uma crença falsa e ridícula).

Quando a discussão na sala recaiu sobre “a natureza da alma”, isso “dividiu”, tal como numa *reunião política*, “radicalmente os quatro amigos”: assim, segundo o primeiro narrador, surgiu em “cada cabeça” uma “sentença”, uma “multiplicidade de questões” e uma “inconsistência dos pareceres” (ib.). Então, “um dos argumentadores pediu ao Jacobina

¹¹ Cf. as idéias fundamentais desenvolvidas por: PASTA, José Antônio. “Volubilidade e idéia fixa”, [1999].

alguma opinião”. “Sucedeu que este casmurro” – aqui Jacobina ganha a mesma alcunha de Bentinho – “usou da palavra, e não dous ou três minutos, mas trinta ou quarenta” (ib.). Claro, ele recusa *dar opinião*, não discute, mas em troca *lhes impõe a sua teoria e o seu caso*, “a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata” (ib.). Para ele, aliás, só há “fatos” positivos e “leis físicas” (ib., 343 e 346). Assim, o primeiro narrador, de terceira pessoa, que criava uma certa distância irônica em relação aos personagens e ao conteúdo da narrativa, é como que chutado para fora e desaparece de cena. Ele retorna apenas na linha final do conto, quando Jacobina desce pelas escadas abaixo. Com todos os ouvintes absorvidos por seu discurso (“espetacular”¹²), Jacobina doravante se torna o “pomo da concórdia” (ib., 342), e, a sala calada, um “mar morto” (ib.).

A atmosfera bruxuleante, o silêncio dos presentes e os signos religiosos que se multiplicam no conto parecem indicar a proximidade ritual de uma *missa* ou *culto religioso*, em que Jacobina expõe a sua metafísica da dupla alma... A “vida humana em geral” é então *violentamente subsumida* por essa doutrina a-histórica de explicação do processo social. Se a alegoria de Gledson é verdadeira, lidamos então com a figura de uma personagem/nação “difusa” (e mesmo “mutilada”, ib., 346), que mantém sua *aparente unidade somente à força*, com a *exclusão violenta da alteridade: contra as outras vozes* pressupostas no conto, que ficam caladas e quase hipnotizadas por seu discurso, e *contra si mesma* (“Era outro, totalmente outro (...) *exclusivamente* alferes”, ib., 344, g.m.), na medida em que se reifica em máscara de caráter de uma função militar ligada à reprodução da ordem capitalista. Na raiz de tudo, a *forma do conto* implica a *forma fetichista da mercadoria* e suas *derivações históricas nacionais*. Por isso, também no plano da recepção, a mistificação social, mesmo *representada negativamente* pela forma artística, tende a gerar uma espécie de *fascinação do leitor*, que pode com facilidade cair nas armadilhas de uma interpretação universalista e formalista do conto, seja tomando-o como “teoria positiva” sobre a alma humana, como “visão moral de mundo” do próprio autor, ou como uma “pura forma autoritária de ser” do conto filosófico machadiano em geral, abstraído de suas relações com a história social.¹³ O

¹² “O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível.” “É o contrário do diálogo”. “A vida concreta de todos se degradou em universo *especulativo*”. “O espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa.” “O espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo elogioso. É o auto-retrato do poder na época de sua gestão totalitária das condições de existência” (DEBORD, op. cit., §§ 12, 18-20, 23-4).

¹³ Para um crítico português, Jacobina não admite réplica pois “a ‘anedota’ (...) exige decifração, e esta obrigaria o decifrador ao que ele recusa, a discussão”. Tudo derivaria de uma necessidade formal dos contos machadianos: “Toda a teoria da forma breve se decide nisto: requer o narrador autoritário, que afirme, sem réplica possível, o princípio que delimita a forma; ao mesmo tempo, exige que o narrador se retire para que a forma, completa e autônoma, se entregue inteligível ao leitor e produza efeitos no seu exterior”, de modo que “a história se conte sozinha” (...) “reproduzindo intacta a possibilidade de uma vida inteira se apertar numa hora”. Por outro lado, a “teoria [de Jacobina] suscita controvérsia, o ‘caso’ curiosidade e concórdia” (BAPTISTA, Abel B. “A emenda de Sêneca – Machado de Assis e a forma do conto”, 2006, p. 207-31). Trata-se de um formalismo absurdo: o crítico nem suspeita que, além da forma literária, há

conto sobre a realidade fetichista e espetacular se fetichiza e se espetaculariza.

Porém, como diz a teoria social da arte de Adorno, “se os feitiços mágicos são uma das raízes históricas da arte”, que não podem ser “recusados nem desmanchados” à vontade, no feitiço estético, “o seu encantamento é desencantamento. A sua essência social necessita de uma dupla reflexão sobre o seu ser-para-si e suas relações com a sociedade”.¹⁴ Por trás dessa teoria da alma e de seus efeitos sedutores há, na realidade, a violência real de uma exclusão reificadora, que é a essência mesma da forma-mercadoria e de sua implantação político-territorial, num país que reproduz suas raízes coloniais escravistas. Daí talvez o nome incomum da personagem – Jacobina – que, como veremos, alude essencialmente à *manutenção territorial violenta da ordem central do Império brasileiro*, por meio de uma aparente descentralização do poder. Para compreender esse ponto, vejamos o enigma contido nesse nome.¹⁵

Jacobina e a Guarda Nacional: a desintegração do nome

Desde a época colonial, o território esteve disperso em “arquipélagos” econômicos regionais. Certas capitanias tinham mais ligações com Lisboa e o mercado externo do que com o governo central. Daí o empuxo à autonomização do poder regional e local nos inícios do Brasil independente. A Guarda Nacional, criada em agosto de 1831 pelo padre Diogo Feijó, como Ministro da Justiça da Regência Trina, em substituição às Milícias e Ordenanças municipais, sobrepujando os efetivos do Exército imperial, sempre foi um *instrumento da política central do Império*, principalmente após a férrea centralização conservadora de 1840 (início do Segundo Reinado).¹⁶ Já na opinião suspeita de Brás Cubas, “a guarda nacional era o anteparo da liberdade e da independência” (*OC*, I, 535, *MPBC*, Cap. 137), vale dizer, a

uma matéria pré-formada que a implica e mesmo a exige. A vida social alienada e miserável de Jacobina (ou de Custódio em “O empréstimo”, também analisado por Baptista) pode sim ser “apertada” em uma curta anedota, mas assim a forma do conto machadiano imita criticamente a vida social regida pela forma-mercadoria, que reduz a “vida singular” dos homens ao dinheiro e à função, e também não admite réplica. Só por isso Sêneca deve ser “emendado”: a vida toda de Jacobina se resume ao episódio da farda, a de Custódio ao do empréstimo. Aliás, como Jacobina, a vida deste “general/pedinte” se reifica, no limite, numa “carteira” (*OC*, II, 335). Paul DIXON (“Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis”, 2006) percebeu exatamente esse traço esquemático, dicotômico, estrutural, às vezes quase abstrato e no limite caricatural das personagens no conto machadiano, sem perceber que esse é o traço fundamental da alegoria, a forma de exposição de um mundo arruinado pela abstração social da mercadoria.

¹⁴ ADORNO, op. cit., p. 337-8.

¹⁵ Como se sabe, os jacobinos na França, liderados pela pequena-burguesia e apoiados pelos *sans-cullotes*, significaram a radicalização revolucionária na condução do Estado burguês, culminando no “Terror”. No Brasil imperial, liberais “exaltados” eram chamados “farroupilhas” ou “jacobinos”. Na República Velha, o jacobinismo foi associado aos republicanos mais radicais, florianistas e positivistas, tal como surge, p. ex., em *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto. Entretanto, o conto de Machado é de 1882, e deve ser lido no contexto da atuação da Guarda Nacional no Império brasileiro. Jacobina ascende da pobreza (um “sans-cullote”?) a um posto nesta Guarda.

¹⁶ Seu objetivo era “defender a Constituição, a liberdade, a independência e a integridade da Nação”. Para o que segue, cf. FAORO, *Machado de Assis...*, p. 28-39; e Idem, *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* [1973], vol. 1, p.341 ss.; HOLANDA, S. B. et alii “A Regência”, 1997; LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*, [1949], Cap. 5.

“liberdade” discricionária dos proprietários, a “independência” do Estado férreo sobre a sociedade.

Para a Guerra do Paraguai (1865-70) cerca de metade dos 120 mil soldados vieram da Guarda Nacional. No plano interno, ela corporificou e simbolizou, desde o período regencial, o poder policial e paramilitar de repressão de agitações populares e de rebeliões provinciais (estas, como se sabe, com intenções descentralizadoras, federalistas, republicanas e mesmo separatistas). Tais agitações, contudo, surgiram na história sempre atomizadas e desconjuntadas, um pouco como a figura esfumada e dispersa de Jacobina. Nesse sentido, o teor republicano e democrático do nome Jacobina é algo irônico. Mas uma ironia objetiva, pois a Guarda Nacional nasceu através dum governo regencial tido como “liberal” e “descentralizador”, e na origem ela teve mesmo um estatuto “democrático” (eleições para as patentes e igualdade racial), embora tenha sido logo abortado (as patentes passaram a ser vendidas e controladas pelos governos, principalmente o central). Por outro lado, através da Guarda, formaram-se alianças políticas com os proprietários locais. Estes se tornaram, então, “autoridades militares primárias” (Faoro) para a manutenção do sistema oligárquico escravista, subordinados às autoridades provinciais (o presidente, o juiz de paz), à Guarda Nacional e ao governo central do Império. Desse modo, nosso alferes da Guarda Nacional expressa, para além de si mesmo, as *contradições e conciliações sócio-políticas próprias da Regência e do Segundo Reinado como um todo*. Nesse sentido, a farda não seria meramente “decorativa”.

Um alferes¹⁷ equivale a um segundo-tenente; nas tradições militares é um oficial subalterno, com função de *porta-bandeira* nacional (aqui, a alegoria de Gledson mais uma vez se confirma); acima dele estão tenentes, capitães, majores, coronéis e o alto escalão. Segundo Faoro, funções que, em geral, eram “mais mando que autoridade”, uma parte da ilusão de “poder autônomo” dos fazendeiros. Com tais postos, o Império alicia o povo, põe a “nação em armas” – nisso apenas modernizando as antigas ordenanças e milícias coloniais¹⁸ –, fortalece o poder das oligarquias regionais e idealmente mantém certa “paz rural” e

¹⁷ Etimologicamente, alferes provém do árabe, *al* (artigo definido) + *fars* (cavalheiro, educado, gentil). Daí o clima pacífico de debate dos “quatro ou cinco cavalheiros” do início do conto (ib. 341)?

¹⁸ A Guarda Nacional deita raízes nas *relações fortemente militarizadas* da Colônia. A função do governador das capitanias era, segundo Caio Prado Jr., “essencialmente militar”. As ordenanças e as milícias (que recrutavam homens sob formas arbitrárias e violentas) tiveram papel fundamental na administração colonial, na imposição de ordem e disciplina, na ligação, coleta de tributos e mesmo no auxílio para a construção de obras no território disperso. No comando das ordenanças locais sempre estiveram “chefes e mandões” de clãs territoriais, investidos de patentes. (Cf. PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: Colônia* [1949], p. 315; 318-21; 330-5). “A Guarda Nacional será, mais tarde, uma revivescência modernizada das ordenanças” (...) “O prestígio do título passou a constituir sedução infalível na técnica de captação dos chefes locais.” (LEAL, op. cit., p. 238 e 241).

eleitoral”. Uma paz sempre prestes a se inverter em lutas e vendetas de facções e clãs territoriais rivais.¹⁹

Assim, como se sabe, tais postos serão, juntamente com o latifúndio, uma das bases de reforço do coronelismo e do caudilhismo.²⁰ No Império, a Guarda Nacional se torna, segundo Faoro,

“a base e o cimento de toda a ordem administrativa, política e social”: “distribuindo e equilibrando as patentes nos dois partidos, [o Império] *consegue anular o campo*, para governar do alto, de cima e de longe, estruturando bases eleitorais obedientes ao partido dominante. Não será o sistema democrático e liberal do país real, tumultuário e autêntico, mas o *sistema conservador e oligárquico do país oficial, passivo, calado e em paz*. (...) A graça de uma patente passa a ser, à míngua do processo eleitoral, o fruto dos arranjos de corte, com as intrigas e manobras de bastidores.”²¹

Digamos, assim, que o Joãozinho pobre (um “joão-ninguém”) eleva-se ao posto de alferes (um “alferes-ninguém”), provinciano, mas hoje um capitalista. Por eleição, dinheiro ou por alguma “manobra de bastidores”? Em seus sonhos fardados ele vê “um amigo de nossa casa” (OC, II, 345) lhe *prometer* postos de tenente, capitão e major.

Portanto, muito mais que aos esquemas genéricos, naturais ou trans-históricos sobre a “máscara” e o “instinto de autoconservação do homem”, *O espelho* leva-nos às origens do poder capitalista-territorial no Brasil. O manuseio do chicote vem coroado e santificado pelo prestígio dos postos da Guarda Nacional nas províncias, enquanto que o governo central se reproduz mediante alianças com tais poderes oligárquicos locais. Eis aqui nossa alegoria política ampliada: Jacobina não é só o representante negativo da “nação imperceptível” ou de uma “cultura apodrecida, oca e puramente ornamental” (Gledson). A frase “O alferes eliminou o homem” pode ser lida de modo muito mais direto: *as forças despóticas da Ordem imperial* (estatal-capitalista e patriarcal-escravista) *tendem a eliminar a sociedade-nação*, i.é, *a possibilidade mesma da alteridade social*. Além disso, no plano individual, *a ascensão de classe significa a morte ou supressão de si mesmo e do outro*.

Eis talvez por que, no sítio, “as dores humanas, as alegrias humanas se eram só isso, mal obtinham de mim uma compaixão apática ou um sorriso de favor” (ib., 344), enquanto no presente reina, na casa sombria de Santa Teresa, no antigo “Morro do Desterro”, não o debate aberto ou a disputa política, mas uma espécie de *santa missa imperial*: aquela “perfeição espiritual e eterna” dos “serafins e querubins” que “não controvertiam nada” (ib., 341). Depois do que vimos, não seria esta uma alusão à conjunção de ideologia e metafísica

¹⁹ Como cronista, Machado amiúde notou “a violência, a corrupção e a fraude” nas eleições (OC, III, 773); cf. LEAL, cit., p. 61-2.

²⁰ FAORO, *Os donos do poder*, vol. 1, p. 347-51; vol. 2, p. 240-78; LEAL, op. cit.

²¹ FAORO, *Machado de Assis...*, p. 36-8, g.m. O autor, porém, não vê as ligações disso com *O espelho*.

no Império, “ungido pelos santos óleos” da Guarda Nacional do *Padre Feijó*?²² Porém, uma mitologia doutro sabor, como lhe dizem os cavalheiros na sala: “Santa curiosidade! tu não és só a alma da civilização, és também o pomo da concórdia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia” (ib., 342). Fica a sugestão. O elemento religioso no conto se conjuga ao militar e ao capitalista/patriarcal.

Tudo leva a crer, conforme vimos, que com tais possíveis alusões a Feijó, Machado critica o poder de amortecimento e de anulação das mudanças sociais no país, mesmo quando mínimas: o poder de conversão de forças liberais em reacionárias, o poder de conciliação e inversão política do outro no mesmo. Ao mesmo tempo, sente-se no conto a desconfiança de Machado em relação aos ideais republicanos e federalistas, que para ele se associavam ao predomínio das oligarquias regionais e o fantasma da desintegração do país.²³

Por um lado, Feijó figura noutras obras de Machado como um padre liberal, temido pelo clero e a oligarquia mais reacionária (padre Queirós, D. Antônia, Cel. Raimundo em *Casa Velha*, OC, II, 971, 988, 993 e 999). Por outro, em *Dom Casmurro*, ele meramente sobrevive no sentimento “liberal” difuso e vacilante do agregado José Dias ou no “rancor político” de tio Cosme, que na juventude fora um “partidário exaltado”, mas no presente, além de dono de escravos, é um advogado preguiçoso, um parasita social, sem nenhum “ardor político e sexual” (OC, I, 732-5, Cap. 3 e 6).²⁴

Assim, se tais aproximações fazem sentido, o par Jacobina/Feijó torna-se o *sinônimo do malogro das revoluções liberais de cúpula que, nascendo moderadas, convergem com o completo reacionarismo e a eterna reprodução do mesmo no país*.²⁵

Entre o mesmo e o outro: as vicissitudes do sujeito distinto e indistinto

Há mais, ainda. Vimos como a posição fálica do alferes suscitava a fantasia e os desejos. Como anota Contardo Calligaris, a herança colonial brasileira parece trazer consigo,

²² Note-se a coincidência de datas de *O espelho*: 1808 + 25 anos (idade de Jacobina nomeado alferes) = 1833 (ano próximo da formação da Guarda Nacional, criada por Feijó em agosto de 1831). Ou então, inversamente: 1882 (ano de publicação do conto) – 50 anos (idade de Jacobina quando relata os eventos no presente) = 1832. Se lhe dermos 40, cairemos no início do Segundo Reinado (1842). Serão tais datas meros acasos?

²³ Assim, p. ex., dirá FAORO sobre a Regência de Feijó: ela não escapa “aos imperativos da argila. (...) O liberalismo brasileiro (...) convive com o demônio por ele gerado. Para fugir ao despotismo do trono e da corte, entrega-se ao despotismo do juiz de paz – apavorado com a truculência dos sertões, suscita o tigre provincial. (...) Paradoxalmente, apesar do respeito à legalidade, a regência exibe sua face autoritária, caprichosa e arbitrária” (*Os donos do poder*, vol. 1, p. 351 e 362). Assim, p. ex., Feijó concedia, em 1831, autonomia ao juiz de paz, ao mesmo tempo o subordinava totalmente ao Governo central e “desnaturava num sentido totalitário sua função representativa”. Quando eleito regente, esse *homem do mato*, como ele se apresentava, “ao lado de convicções federalistas, reclamava bases autoritárias para o governo central (...)”; ao mesmo tempo, “persistia em negar a tudo o que representasse a União Nacional em oposição à segregação política do rincão provincial.” (HOLANDA, op. cit., p. 27 e 50.)

²⁴ Cf. FAORO, ibidem, p. 436-7 e GLEDSON, John. *Machado de Assis, impostura e realismo*, 1991, p. 89-91.

²⁵ Um eterno retorno do mesmo: “Hás de ser sempre a mesma cousa... sempre a mesma cousa... sempre a mesma cousa...” – tal como dirá a Razão para a Sandice no cérebro enfermo de Brás Cubas (OC, I, 425).

em última análise, uma fantasia de “gozo sem freio”, sustentado sob o modelo da propriedade do “corpo escravo”, “permitido”, “aberto”, como “o melhor representante do corpo da terra”.²⁶ Jacobina (significante da nação) tem como condição de possibilidade esse poder territorial, sempre antagônico. A personagem é investida numa posição de mando, um simulacro de autonomia e onipotência diante do outro (e mesmo, diriam os lacanianos, do grande Outro como lugar da Lei simbólica).²⁷ Nesta posição peculiar do sujeito brasileiro, volúvel, dentro e fora da Lei, o eu se distingue da dimensão da alteridade e ao mesmo tempo, caprichosamente, tende a não reconhecê-la, a não distingui-la, ou mesmo a se confundir com ela.

Ora, as forças “anti-Jacobina” no conto, i.é, aquelas que o fundamentam e ao mesmo o impedem de se constituir como uma unidade positiva ou uma identidade fantasmática consistente – ou alegoricamente: as forças do *real* que embargam a idéia de “nação” ou mesmo representam o anti-Estado-nação no conto – são, em última instância, precisamente os *escravos*, os *não-reconhecidos socialmente*, os potencialmente *não-simbolizáveis* como alteridade. Eles são tanto a base em que se levanta a pirâmide social, como também a marca real do fosso, da ferida traumática, da impossibilidade mesma da sociedade (ou da “nação”, como prefere Gledson).

Assim, quando Jacobina fica só diante dos escravos no sítio sua alma exterior “*se reduzia*; estava agora limitada a alguns espíritos *boçais*” (ib., 344 g.m.). O alferes nele continuava a dominar, “embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais *débil*” (ib., g.m.). Mas isso se dá só enquanto os escravos humildemente o cortejavam, “redobravam de respeito, de alegria, de protestos” (ib.). Aqui, Jacobina *inflava de prazer e quase ia ao delírio*:

“Nhô Alferes de minuto a minuto. Nhô alferes é muito bonito; nhô alferes há de ser coronel; nhô alferes há de casar com moça bonita, filha de general; um concerto de *louvores* e *profecias*, que me deixou *extático*” (ib., 344, g.m.).

Mas realmente eram protestos: quando finalmente fogem à noite, os escravos lhe devolvem a *sua imagem vazia e negativa* (mais do que “boçal” e “débil”). Os escravos *espelham*, ou seja, mostram, representam, significam a verdade de Jacobina enquanto identidade/nação, sua verdade negativa, repulsiva, rechaçada da consciência. Aliás, como ele

²⁶ “O corpo escravo se constitui assim como o horizonte fantasmático universal das relações sociais, como se o colonizador tivesse conseguido instaurar sua exploração do corpo da terra como metáfora última das relações sociais. E de fato o corpo escravo é onipresente [na cultura brasileira]”. (CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil! Notas de um psicanalista europeu viajando no Brasil*, 1991, p. 23; 30 e 31).

²⁷ Em termos sociais contemporâneos do chamado imperativo do gozo, conforme CALLIGARIS, isso tende a instaurar “um cinismo radical relativamente à autoridade. Uma espécie de impossibilidade de levar a sério as instâncias simbólicas, como se sempre inevitavelmente elas fossem a maquiagem de uma violência que promete a escravatura dos corpos” (ibidem, p. 30).

já havia dito, na viagem iria adentrar num “sítio escuso e solitário” (escuso = escondido, fora de cena, recalcado).

Sua alma exterior, diz ele romanticamente, “era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças” (ib., 343), i.é, antes de se tornar alferes. Agora Joãozinho (sempre o significante da “nação” indizível) assemelha-se ou identifica-se, negativamente, aos *escravos* – ou melhor, à *condição social e territorial do trabalho escravo no campo*. Na ausência de gente no sítio não seria esta condição *espacial* concreta que lhe devolve a imagem da alma? (Se a alma exterior é tudo que “olha de fora para dentro...”). Assim, pela manhã, já sem os escravos na fazenda,

“Achei-me só, sem mais ninguém, entre quatro paredes, diante do terreiro deserto e da roça abandonada. Nenhum fôlego humano. Corri a casa toda, a senzala, tudo, nada, ninguém, um molequinho que fosse. Galos e galinhas tão somente, um par de mulas, que filosofavam a vida, sacudindo as moscas, e três bois. Os mesmos cães foram levados pelos escravos. Nenhum ente humano. Parece-lhes que isto era melhor do que ter morrido? era pior.” (ib., 344).

Jacobina percorre o terreiro, a roça, a casa, a senzala, o viveiro dos animais. Anteriormente, fardado de alferes, ele já tinha-nos dito que ficara com uma “parte mínima de humanidade” (ib., 343). “Desde logo”, quando fica só entre os escravos, diz ele, “senti uma *grande opressão*, alguma cousa semelhante ao efeito de quatro paredes de um *cárcere*, subitamente levantadas em torno de mim” (ib., g.m.). Uma situação análoga à do escravo. Assim, ele começa a assumir uma posição de ser indistinto, tal como na “fantasia brasileira do corpo escravo”, enquanto “corpo da terra” explorável sem limites, de *puro objeto de gozo*. É tal situação angustiante que será rechaçada do eu, como um *gozo estrangeiro e insuportável*. Sem “nenhum ente humano” para espelhá-lo como alferes, “era pior que ter morrido”. Jacobina é, de certa maneira, deposto de sua função de autoridade na propriedade: com a fuga, além de aterrorizado, ele fica “triste por causa do dano causado à tia Marcolina”, e espera ansiosamente a volta de um outro homem, o “irmão do tio Peçanha” (ib., 344), que havia saído fazia 36 horas. Seus dias tornam-se muito mais “compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa” e “as horas batiam de século a século, no velho relógio da sala” (ib.). Não se pode reconhecer aqui, a cada linha, a exposição das condições de trabalho seculares da “nação” escrava!? Sob o “tic-tac, tic-tac” incessante da pêndula do relógio – a cifra da oscilação entre o mesmo e o outro na obra de Machado: “achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária” (ib., 345-6) –, Jacobina já não consegue ler direito, nem escrever, pois o estilo se tornara “cousa nenhuma” e quando muito via, destaque-se a extraordinária ironia machadiana, “negrejar a tinta e alvejar o papel” (ib., 345), ou seja, via só a *tinta negra*, pois o papel continuava em branco. A oscilação da pêndula toca o fundo *inconsciente* do sujeito-nação: “*feria-me a alma interior*, como um *piparote contínuo*

da *eternidade*” (ib., g.m.). Jacobina oscilará terrivelmente, então, entre o *nada* e o *ser eterno nada*: “*Never, for ever! – For ever, never!*”, segundo o verso de Longfellow citado pelo narrador (ib.).

“– Mas não comia?”, pergunta um dos homens na sala. De fato, tal como um escravo, Jacobina agora “– Comia mal, frutas, farinha, conservas, algumas raízes tostadas ao fogo”. Mas confessa sofrer sobretudo com “a terrível situação moral em que me achava”. Às vezes fazia “ginástica”, outras dava “beliscões nas pernas”. Mas sua única “sensação física” era de “dor ou de cansaço, e mais nada” (ib., 345)! Nessa chave, a ironia machadiana torna-se quase inacreditável. Os cavalheiros na sala “riem-se” também: “– Sim, parece que tinha um pouco de medo” (ib.). Jacobina, contudo, retruca:

“– Oh! fora bom se eu pudesse ter medo! Viveria. Mas o característico daquela situação é que eu nem sequer podia ter medo, isto é, o medo vulgarmente entendido. Tinha uma sensação inexplicável.” (ib.)

Nesse estado de indistinção entre o mesmo e o outro, o alferes e o escravo, diz ele,

“Eu saía fora, a um lado e outro, a ver se descobria algum sinal de regresso. *Souer Anne, ne vois-tu rien venir?* Nada, cousa nenhuma; tal qual na lenda francesa.” (ib.).

Por duas vezes, Jacobina clama deste mesmo jeito, lembrando a lenda do *Barba Azul*, esperando angustiadamente a volta da alma “alférica” e de tia Marcolina. Qual o sentido dessa menção intertextual? Não será por que Jacobina devassou o *quarto proibido e inconsciente da nação escravista*, o quarto ensangüentado onde, tal como no conto francês, eram depositados os corpos mortos das esposas de Barba-Azul?!²⁸ Em pânico, Jacobina treme como uma dessas esposas, assumindo inconscientemente as posições de *escravo*, *mulher* e *morto*.

Tudo se passa, então, como se o inconsciente social da nação (a escravidão, a miséria social), expulso da representação pela fantasia quase delirante do alferes imperial (como corporificação do poder militar e viril, o “pomo da concórdia”, mas de fato incapaz de tomar “conta do sítio”, ib., 344), como se isso retornasse e se manifestasse histericamente num corpo imaginário perturbado ou mesmo retornasse no real como fantasmagoria de despersonalização e despedaçamento psicótico do próprio corpo (“Então tive medo... receei ficar mais tempo, e *enlouquecer*”, ib., 346, g.m.).²⁹ O leitor talvez dirá que especulamos

²⁸ Na versão clássica de Perrault: “De início [ela] não viu nada, porque as janelas estavam fechadas; depois de alguns instantes, começou a ver que o assoalho estava todo *coberto de sangue coagulado* e que esse sangue *refletia os corpos* de várias mulheres mortas e dependuradas ao longo das paredes (eram todas as mulheres com quem o Barba Azul havia casado e havia degolado uma depois da outra). Ela achou que ia *morrer de medo*...” (PERRAULT, Charles. “Barba Azul” [1697] in: __. *Contos e fábulas*, 2007, p. 96-7, g. m.).

²⁹ Tal mecanismo de repulsão de uma verdade traumática é análogo ao capítulo 47 de *Quincas Borba*, em que Rubião desmaia ao ver um escravo enforcado em praça pública. Como evidente no ensaio, estou me inspirando livremente, ao “modo žižekiano”, nos escritos de LACAN (*Écrits, passim.*) sobre a fase do espelho, a fantasia e os modos de defesa; além de CALLIGARIS (op. cit., p. 151-6, que pensa o colonizador e o colono como duas figuras subjetivas do discurso

sobre uma personagem de ficção, de um conto fantástico enfim, ele mesmo alegórico e “especulativo”.

Digamos então, em termos mais afins ao próprio conto, que o eu, sem a defesa/fetichismo imaginário da farda, encontra-se no fundo como um ser dividido, semelhante a um escravo (“um e dois ao mesmo tempo”) e depois igual a um “nada”, um “defunto andando” com “feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes” (ib.). Um verdadeiro encontro traumático da “alma interior” ferida (ib., 345), a alma inconsciente da “nação” escravista, por isso mesmo recriminada, não-reconhecida, talvez impossível de ser simbolizada, a não ser pelo corpo, pelo gozo inconsciente de sua dilaceração.

Assim, no primeiro momento, quando os escravos escapam da propriedade, a desordem, a negatividade, o antagonismo internos de Jacobina/Nação são projetados na figura expiatória dos escravos: os “pérfidos!”, “malvados”, “velhacos” (ib., 344). Objetos que fogem – ou talvez “roubados” (Melman), tal como diz Jacobina: “seduzidos por outros ou de movimento próprio” (ib.). “A fantasia, em última análise”, comenta Žižek, “é sempre uma fantasia de relação sexual, uma encenação dessa relação” e “a fantasia ideológico-social é construir uma visão da sociedade que *exista*, de uma sociedade que não seja antagonicamente dividida, uma sociedade em que a relação entre suas diferentes partes seja orgânica e complementar”.³⁰ No Brasil, essa fantasia social-ideológica se expressa quase ao nível do conceito na obra de um Gilberto Freyre, p. ex., que não por acaso exhibe, desde os títulos, o desejo de um “terno e doce” casamento patriarcal entre pares, com suas respectivas bases territoriais (*Casa-grande & Senzala; Sobrados & Mucambos*), sem esquecer das reversibilidades entre *sadismo* e *masoquismo* nas relações cotidianas, fontes inesgotáveis para a diluição de limites e corrupção moral e psíquica, vigentes em todos os níveis sociais (entre senhores e escravos, pais e filhos, mestres e alunos, governantes e governados).³¹

brasileiro, variando entre loucura e perversão no primeiro caso, e histeria no segundo) e Charles MELMAN (“Casa grande e senzala” in: *D’un inconscient post-colonial, s’il existe*, 1995, p. 8-10, que cogita, em nosso hipotético “inconsciente colonial”, sob a ameaça constante de relações violentas e traumáticas reais em detrimento de simbólicas, uma instabilidade do lugar do sujeito, posto numa relação com o objeto do desejo como se este “tivesse sido roubado” e não “perdido”. Donde tendências do sujeito a “se confundir com o significante mestre”; por outro lado, uma confusão “do objeto de seu gozo com o objeto *a* [...], a necessidade, para se manter como sujeito, de uma presentificação do objeto *a* [...], uma das modalidades da relação perversa”; ou ainda, a tendência a uma “mascarada fálica inteiramente transparente” do sujeito e “uma feminização inevitável do mestre” (pelo “sentimento de nunca realizar tão bem sua virilidade senão assumindo este lugar”), donde uma “figura neurótica particular de ‘histeria pseudo-paranóica’, i.é, de uma posição subjetiva que não se afirma senão pela referência ao significante mestre e que ressentido como uma ameaça tudo o que é da ordem da alteridade”. Virtualmente, ainda segundo Melman, o outro “não é reconhecido como um semelhante”, mas tratado como “puro dejetivo”, isto é, como objeto de “gozo sem limite”).

³⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*, [1990], p. 123. Nesse sentido, o significante “nação” é sempre ideologia. Porém, note-se que o autor parece bloquear a idéia efetiva de uma sociedade emancipada.

³¹ Cf. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*, [1933], Cap. 4 e 5, em especial, p. 419-22, 454-62, 507-9; *Sobrados & Mucambos*, [1936], p. 180-7. LACAN também aponta um “paradoxo”: a frequência social de casos de psicose lá onde o pai ocupa “a função de legislador ou dela se prevalece”, excluindo a Lei simbólica do significante (op. cit., p. 579).

Então, quando tia Marcolina e os escravos (que o levavam ao “êxtase”, vale lembrar) abandonam Jacobina sozinho, minando seu posto fálico-imaginário de representante primário da ordem oligárquica e da unidade imperial, ele começa a mudar, a temer pela sanidade e a vida, a ouvir o “diálogo do abismo, o cochicho do nada” (ib., 345)... até confirmar sua figura evanescente, “sombra de sombra”, diante do espelho carcomido de 1808. Noutros termos, poderíamos talvez dizer que a “fantasia brasileira de gozo ilimitado do corpo escravo” (nos termos de Calligaris e de Melman) perde seu objeto: o próprio sujeito parece inverter-se na posição de objeto feminizado de gozo, ou de “puro dejetivo” de um Outro ameaçador, tal como figurado no conto pela lenda do Barba Azul.

Os dois planos da “formação supressiva” em *O espelho*

Vimos como Jacobina somente recompõe sua “figura integral” vestindo a Farda/Força (que pode ser lido como par significante/significado) diante do espelho: “essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho” (ib., 346). Se o par Jacobina/Joãozinho representa a nação “informe”, constituída por homens pobres, dependentes e escravos, sua Farda representa a Força despótica do Império como unidade estatal e territorial, que atua como coerção econômico-política sobre essa massa social. Aqui, o povo-nação se revela francamente como um atributo do território: um espaço abstrato a ser conquistado e instrumentalizado, não como um conjunto de pessoas, em uma sociedade autônoma.

Uma unidade imperial que se realiza, como vimos, através dos inúmeros potentados locais, em postos que Jacobina sonha galgar... um verdadeiro exército de espíritos “batalhadores” e “bestiais”, a coberto de patentes e de um discurso opressor e fetichista, que caricaturiza um ritual religioso e pede celebração... por outro lado, essa tropa demoníaca de fato assemelha-se a uma “Legião” (ib., 342) de almas que ocupam um só corpo, como no caso daquela “senhora, parenta do diabo”, que, na cidade, “muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano” (ib.). Tais são os potentados da “volúvel história” brasileira, tão célebres na “galeria de loucos” de Machado, que às vezes têm “almas absorventes, como a pátria (...) e o poder, que foi a alma exterior de César e de Cromwell” (ib.). (Aqui, aliás, Machado de Assis parece apontar a chave de interpretação descoberta por Gledson). Mas aquela Legião de espíritos provavelmente é doutra casta: “embora enérgicas, de natureza mudável” (ib.). Jacobina, aliás, se confessa um desses tipos movediços, que experimenta “trocas constantes” (ib.) de alma exterior.

Daí então a *surpresa*, ao final do texto, quando ele termina de contar seu relato:

“(…). Com este régimen pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir... Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas.” (ib., 346)

As reticências parecem indicar que os ouvintes calados saem de um *transe hipnótico*, como se estivessem realmente numa missa, como vimos, muito possivelmente remetendo, de modo alegórico, às origens de Feijó. O narrador então desaparece morro abaixo, qual fosse um espírito “bestial” e “batalhador” das profundezas. Assim, *após narrar e reconstituir sua história, exatamente como a nação fantasmática, ele mesmo desaparece*. Algo que José A. Pasta, através da análise de Machado, denominaria “formação supressiva”: “o mesmo que se forma tornando-se outro, forma-se suprimindo-se, constitui-se desaparecendo”.³²

Vimos também os dois metaplanos formais desse processo negativo n’*O espelho*, que se refletem reciprocamente: um interno à constituição da narrativa (a supressão dos interlocutores e do primeiro narrador), outro externo, referente à história brasileira (a supressão de si mesma como história, sua recaída na mitologia, esboçada pela “nova teoria da alma humana”).

Noutros termos, poder-se-ia dizer, através da leitura dessa grande obra de Machado de Assis, que a sociedade brasileira, no século XIX, *só se forma constituindo-se negativamente* como uma *despótica unidade imperial, capitalista e escravista*; ou, se se quiser inverter a fórmula: a sociedade-nação é *suprimida* na medida em que *se forma e se petrifica*, tal qual representada por Jacobina, em poder policial e territorial de um Império capitalista e escravista. “Em marcha para a lua!”, como em *Quincas Borba*.

³² PASTA, José A. “Singularidade do duplo no Brasil”, 2003, p. 40-1.

II / 3

ENTRE A “POUCA COUSA” DO PASSADO E A “COUSA NENHUMA” DO FUTURO

Crise e reforma do paternalismo em *Iaiá Garcia*

“...xadrez (...) imagem da anarquia, onde a rainha come o peão, o peão come o bispo, o bispo come o cavalo, o cavalo come a rainha, e todos comem a todos.”
(Machado de Assis, *A semana*, 25.02.1894)

Um romance de transição

É consenso dizer que *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance escrito e publicado entre 1879-1880 (1ª edição em volume em 1881), foi um ponto de virada na obra de Machado. Como compreender essa virada? A explicação biográfica acentua a chamada “crise dos quarenta anos”, o agravamento da saúde em fins de 1878, o repouso de três meses em Nova Friburgo. Ali, durante suas primeiras férias, depois de décadas de meia-existência, entre trabalho burocrático, artístico e jornalístico, o escritor teria repassado sua trajetória de vida.¹ Mas, por certo, há evidências de que Machado teve lampejos da matéria de sua segunda fase desde muito antes: para ficar com um só exemplo, *Ressurreição* (1872), em certo sentido, já contém a análise de um moço rico, ciumento e volúvel, meio vivo, meio morto – o que seria radicalmente reescrito em *Dom Casmurro* (1899). Diversos contos e crônicas também dão sinal das futuras “maneiras” do autor. Mas é com *Iaiá Garcia* (1878) que o romancista parece ter dado a *primeira volta precisa* na chave da porta da segunda fase. O impulso de virada, talvez, tenha sido *a reflexão sobre a crise do paternalismo e as mudanças sociais no país* após a Guerra do Paraguai (1865-1870) e a Lei do Ventre Livre (1871) – um tema subjacente em *Iaiá Garcia*, que retornará com muito mais força em *Quincas Borba* e em *Dom Casmurro*. Um dos elementos que parece em jogo, na crise, é a tradicional identidade da família e da nação de proprietários, dependentes e escravos, dois

¹ Cf. PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, [1936], Capítulo 12.

planos que se conjugam sob a égide da ideologia da construção da unidade social e territorial do Império, em franca modernização.

Apesar da forma abafadiça e, no fundo, ainda conciliatória, o conteúdo explosivo do segundo Machado já está em boa parte represado em *Iaiá Garcia (IG)*.² Por certo, o seu ponto de vista narrativo é ainda convencional e algo conformista, daí o tom solene e quase sem humor do livro, almejando, segundo mostrou Schwarz, “racionalizar” e “civilizar” a ordem paternalista. Não sem tentar desmistificar as “ilusões” e “compensações imaginárias” dos favores prestados pelos dependentes, bem como as maneiras truculentas dos proprietários. O favor passa, porém, como norma irrecusável e mesmo necessidade prática, que tende a ganhar o aspecto transfigurado do regime “moderno” de impessoalidade, frieza subjetiva, dignidade moral, confundindo-se com o talento, a vontade e o esforço pessoais, valores pertencentes à ética burguesa do trabalho.³ Apesar das falhas, a análise do mundo patriarcal em modernização torna-se aqui muito mais incisiva que na prosa anterior. Assim, p.ex., o romantismo trágico de *Helena* (1876), dedicado ao período de estabilidade da dominação paternalista na década de 1850, é deslocado, convertendo-se numa espécie de romantismo da desilusão. Mas por baixo da voz moral do narrador, *o conteúdo antagônico excede sua forma manifesta, exprimindo a coisa social para além da forma e da voz narrativa explícita em primeiro plano*. Uma leitura a contrapelo nos leva à expressão latente, entranhada nesse conteúdo.

Apesar do contexto urbano em transformação, o romance põe a vida pública e o mundo moderno quase na penumbra para se concentrar nos detalhes da vida privada de uma célula semi-patriarcal, no Rio de Janeiro, na segunda metade da década de 1860, mais precisamente de outubro de 1866 a 1873, passando por eventos bem marcados em agosto e fins de setembro de 1871 (muito provavelmente aludindo alegoricamente à Lei do Ventre Livre). Na primeira parte, ele enfoca a complicação amorosa entre o proprietário, Jorge Gomes, e uma agregada, Estela. Na segunda, forma-se o triângulo Jorge, Estela e Iaiá Garcia (filha de Luís Garcia, funcionário público dependente da família Gomes), com a entrada de um quarto elemento complicador, o negociante Procópio Dias – que é talvez o primeiro personagem tipicamente burguês, cínico e aproveitador, ao modo brasileiro, da galeria machadiana. Assim, a narrativa permite-nos reconstruir de modo singular algumas mediações sociais e territoriais da cultura e do sujeito brasileiros, que transcendem a simples paisagem ou cenário. Tais mediações perpassam três níveis conexos, mas não-idênticos (segundo

² MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Iaiá Garcia” in: __. *Obra Completa*, 1959, v. I, p. 297-407. Doravante citado como *IG*, seguido do número da página e, eventualmente, do número do capítulo.

³ Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, [1977], Parte III, Cap. 4, “Iaiá Garcia”.

Lefebvre): o concebido (através dos discursos e estratégias globais), o praticado e o percebido (na vida cotidiana) e o vivido (na singularidade subjetiva e nos limites do real inconsciente).

O risco dos proprietários: “caso doméstico”, “ação patriótica”

Na primeira parte, o jovem bacharel Jorge é induzido a ir à Guerra do Paraguai por sua mãe Valéria, viúva do desembargador Gomes, porque esta recusa Estela, agregada da casa, como possível esposa para o filho. Isso parece ter conotação variada, fortemente social, político-territorial e mesmo religiosa: da mesma forma que a Guerra significou *a manutenção e a expansão da unidade territorial do Brasil como Império escravista, à custa de enormes sacrifícios humanos e materiais*, a separação do casal, quase à força do sacrifício do próprio filho (sem mencionar a humilhação dos subordinados, Estela e Luís Garcia), também significa alegoricamente *a manutenção da unidade social e patrimonial dos proprietários*, i. é, a de *um país limpo das misturas de classe*. Salvo engano, a guerra se incorpora à trama assim, dessa maneira sutil, algo frouxa mas alegórica: a guerra no plano macro, a dos Estados, se complementa pela guerra de posições sociais no plano micro, o da família patriarcal e seus subordinados. (Um paralelo análogo, como vimos em II/1, se dá também em *Casa velha*). Nos dois planos a “paz doméstica” fica em xeque. Assim foi que “de um caso doméstico saía uma ação patriótica” (IG, 319). Valéria, graças à sua costumeira “arte de assediar as vontades alheias” (IG, 313), pensa poder dispor não só dos dependentes como recursos e instrumentos manobráveis à vontade para seus fins, como se fossem peças ou atributos de seu território, mas também do próprio filho, que ganharia, em troca de Estela, segundo a justificativa hipócrita e quase desvairada da viúva, glória militar e patriótica, em honra do “nome de seu pai” (IG, 305). Pátria e honra paternalista se unificam.

O lugar dos dependentes

Note-se o aspecto territorial das relações sociais desde as primeiras linhas do drama: Valéria pede, ou melhor, *exige* que Luís Garcia venha até *sua casa* na rua dos Inválidos, porque necessita de seus “conselhos” e “obséquios” para persuadir Jorge a ir para a guerra. A casa, a sala de visitas – tais são os lugares típicos do controle proprietário: “Luís Garcia sentou-se tranquilamente na *cadeira* que *ela designou*” (IG, 304, g.m.). Atraído para a toca do leão, o subordinado pode ser assim melhor dobrado. Valéria diz: “Entre nisto, *como eu mesma*, disposto a vencê-lo e convencê-lo”. Não sem lutar, buscando uma posição de

“neutralidade” e de conciliação, Luís aceita “*frouxamente*” o serviço (IG, 306, g. m.) – “o que equivale a concordar discordando”, como dirá Chalhoub.⁴

Por isso também, desde o início, o funcionário público, devendo continuamente favores ao desembargador e à viúva, procura *isolar-se* o máximo possível na cidade: “desde 1860 elegera no lugar menos povoado de Santa Teresa uma habitação modesta, onde se meteu a si e a sua viuvez. Não era frade, mas queria como eles a solidão e o sossego” (IG, 300). Como vemos, o poder vem demarcado territorialmente: enquanto o proprietário *atrai* o dependente para a sua toca, este último tenta *afastar-se* ao máximo, procurando autonomia. Mas, tal como os frades do morro prestam serviço ao governo quando este “precisava da espada canônica” (IG, 299), Luís Garcia presta serviços religiosamente, embora a frio, à família proprietária. De resto, ele vive, de fato, quase como um monge ascético: uma vida “taciturna e retraída”, “sem aspirações nem saudades”, fazendo na repartição seu “trabalho silencioso, com a fria serenidade do método” (IG, 300). A vida mutilada caracteriza-se, novamente, de maneira espacializada: “a casa era de poucos amigos; havia lá dentro a melancolia da solidão”:

“Não somente o teor da vida tinha essa uniformidade, mas também a casa participava dela. Cada móvel, cada objeto – ainda os ínfimos – parecia haver-se *petrificado*. A cortina, que usualmente era corrida a certa hora, como que se enfadava se lhe não deixavam passar o ar e a luz, à hora costumada; abriam-se as mesmas janelas e nunca outras. A regularidade era o estatuto comum. E se o homem amoldara as coisas a seu jeito, não admira que amoldasse também o *homem*.” (IG, 300, g. m.)

– no caso, o negro Raimundo, “escravo e livre”, criado alforriado da família de Garcia – o qual é uma espécie de “duplo” pactário de Luís; no fundo, uma sombra reveladora da verdadeira figura e essência do dependente face a Valéria:

“Raimundo parecia feito expressamente para servir Luís Garcia. Era um preto de cinquenta anos, estatura mediana, forte, apesar de seus largos dias, um tipo de africano, submisso e dedicado. Era escravo e livre. [...] Entre um e outro houve um pacto que para sempre os uniu.” (IG, 300)

Em tal ambiente sombrio, somente a menina Lina (Iaiá) Garcia, filha de Luís, representa algo de vida e movimento (na casa, esse o papel do piano e do jardim no quintal). Ela sonha em ser “mestra de piano”, ou como anseia o pai, ter uma vida “independente” que “lhe desse os meios de viver sem favor” (IG, 303). Com efeito, será ela quem representará o “futuro” (IG, 331), a mobilidade, a transformação no seio da família Garcia e na família Gomes – certa *renovação* do patriarcalismo urbano – quer dizer, representará não exatamente a *independência* dos subordinados, mas a sua ascensão social à classe dos proprietários, na segunda parte do romance. (Como veremos adiante, ela provavelmente

⁴ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, 2003, p. 70.

representará, assim, o marco de 1871). Isso em contraste com Estela, a bela moça que “tinha a alma acima do destino”, renitente e “orgulhosa” em suas pretensões de *autonomia moral* frente ao favor e à cooptação dos proprietários:

“Simples agregada ou protegida, não se julgava com direito a sonhar outra posição superior e independente; e dado que fosse possível obtê-la, é lícito afirmar que a recusara, porque a seus olhos seria um favor, e a sua taça de gratidão estava cheia.” (IG, 315)

Essa heroína injustiçada, romântica e algo folhetinesca, não se impede, contudo, de *aceitar algumas injunções práticas* de Valéria: no caso, o dote e o casamento arranjado com Luís Garcia (por sugestão de Iaiá) – o que distende e dissolve as contradições armadas, “que ficam sendo apenas contrariedades”.⁵ Por certo, as fortes convicções de Estela são, ao menos no plano dos ideais e do comportamento moral, opostas às de seu pai, o Sr. Antunes, antigo escrevente e *fac totum* do desembargador Gomes, uma alma “subalterna”, sempre aderente e adúladora dos ricos (IG, 311-2), “a ponto de não conhecer entre a sua vontade própria e a deles”⁶, um esboço de figura mais subserviente do agregado José Dias em *Dom Casmurro*. Ao mesmo tempo, como dito, Estela também não deixa de se adaptar ao curso imprevisível do capricho de Valéria, que a rebaixa e tira à força do caminho de Jorge; ao cabo, isso passa como aceitável e mesmo natural, ganhando mesmo uma nota de afeto e gratidão em si. Algo reforçado pelo narrador que, sem ironia, nos diz, por exemplo, sobre o dote, que a “viúva tinha a verdadeira generosidade que consiste menos em prestar o obséquio do que em dissimulá-lo” (IG, 328). Para todos assim, o narrador incluso, o direito de Valéria é um “tabu” inquestionável.⁷ Se por um lado há nisso muito de apologético, ao menos na forma em que é narrado (as manobras de Valéria passam também como uma “pia fraude”, IG, 308), por outro, aguçando a notação realista, isso indica-nos o *drama vivido* pelos dependentes, o bloqueio de alternativas *práticas* de vida em país escravista; herança que se transmite até os dias atuais, na precariedade social das periferias miseráveis do país. O outro é o mesmo, ou quase o mesmo – a diferença consentida, no máximo, cedida –, nunca a negação e a contradição vivas. Porém, o ponto de vista moral e acanhado do narrador, que toma o partido dos dependentes, atenua tais efeitos negativos e não rompe o círculo do favor e das obrigações familiares – a não ser residualmente. Luís Garcia reproduz-se até o final como um tipo de “morto-vivo” social, sem desejo e sem grandes perspectivas para além do círculo dominante, apesar de melhorar de vida por meio do trabalho burocrático, e uma mínima liberdade burguesa será alcançada por Estela só ao término da obra, quando recebe convite

⁵ SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p. 189 e 191.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 194.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 191.

de uma “condiscípula” para se tornar diretora de um “estabelecimento de educação” no norte de São Paulo – uma fuga voluntária, mas ao preço da *exclusão territorial*, que consuma seu auto-sacrifício, através da migração para um lugar *afastado da vida urbana* da Corte e do novo núcleo proprietário (encabeçado por Jorge/Iaiá).

O território dos proprietários

Do lado dos proprietários, o narrador força a marcação da mudança do nosso *ancien régime* (que na cidade assumia o aspecto de casa “meio patriarcal”, *IG*, 314) para o período propriamente de modernização e crise do paternalismo, quando faz morrer Valéria ao fim da Guerra do Paraguai, em 1870 (aos 48 anos), e Jorge liquidar os bens da família, o que lhe permite viver uma vida abastada e ociosa (*IG*, 335). Também nesse momento, ele traz à baila Procópio Dias, um especulador e negociante que faz fortuna espúria com a Guerra, através de fornecimentos para o exército brasileiro. De modo correspondente, se após a Guerra o Império começa efetivamente a entrar em crise (no longo processo que levaria à Abolição), Jorge também volta da guerra “mudado”, senão transtornado (apesar das contenções analíticas do narrador): na segunda parte, por isso, sua vontade inconstante, já típica do dândi da rua do Ouvidor (*IG*, 307), se exorbita, particularmente após o reencontro com Procópio Dias. No início, o moço inteligente caracteriza-se por uma imaginação “vaga, tumultuosa e estéril”, como alguém que “padecia um pouco de fatuidade, que lhe diminuía a bondade nativa” (*IG*, 307). Daí alguns de seus traços românticos ou mesmo quixotescos quando prestes a se lançar voluntariamente na guerra:

“ele via já naquilo uma aventura romanesca e misteriosa; sentia-se uma ressurreição de cavaleiro medievo, saindo a combater por amor de sua dama, castelã opulenta e formosa que o esperaria na varanda gótica, com a alma nos olhos e os olhos na ponte levadiça.” (*IG*, 311).

Examinemos agora a “pequena geografia” do poder patrimonial, marcado por sua territorialidade específica, contida no lance que leva Jorge à Guerra. De início, Jorge e Estela,

“posto vivessem na mesma casa, *era difícil acharem-se nunca a sós*, porque a filha do escrevente *passava todo o tempo ao pé da viúva*; circunstância que não teve a virtude de mudar o curso aos acontecimentos. Não podendo passar de palavras gerais e estranhas ao que lhe quisera confiar, Jorge falava-lhe com os olhos – linguagem que a moça não entendia, ou fingia não entender. A imperturbável seriedade de Estela foi um aguilhão mais, não menos cruel que a gentileza de suas formas, e certo ar de resolução que lhe transparecia do rosto quieto e pálido.” (*IG*, 313, g. m.)

Para defender-se de Jorge, Estela aproxima-se de Valéria, como um cão aos pés da “protetora”. Novamente: distância e evitação do lado dos dependentes, atração e assédio por parte dos proprietários, criando uma espécie de “cerco vexaminoso”,⁸ do qual é difícil

⁸ Ibidem, p. 186.

escapar. De modo característico, Jorge irá investir sobre Estela num território “deserto”, livre dos olhos alheios – numa outra casa da família Gomes, uma *casa vazia e em reforma*, posta para alugar no arrabalde da Tijuca. Na varanda dessa casa, numa ocasião de perda da “lucidez do espírito” (IG, 316), Jorge primeiro incita a agregada, que resiste sem cólera nem súplica. “Quem era ela para o afrontar assim?” (ibid.). Em seguida, ele a força e lhe rouba beijos. Um casal de pombos que ela segurava no colo esvoaça e retorna à casinha, talvez simbolizando sua própria situação no círculo/cerco territorial familiar.⁹ Após a Guerra, a mesma casa torna-se passível de ser *vendida* (IG, 338). A casa em reforma, assim, parece simbolizar a tentativa de *reforma do paternalismo*, enquanto a venda parece representar a *sua crise e mudança*. No entanto, Jorge permanece, como sempre, vivendo de renda.

Voltando à cena do cerco. Estela rejeita Jorge, de modo frio e indignado, mesmo o amando. Como interpreta Schwarz:

“A solução de Estela consiste em dividir-se em duas. Dá ao paternalismo o que é dele, mas lhe recusa o amor. Uma agregada conforme e estrita, que não é tonta, forrada de uma alma incondicional mas reprimida. São impulsos opostos e combinados” (...). “O resultado surpreendente de tanta sensibilidade moral é o imobilismo. De fato, é melhor que fiquem todos em seu lugar e conheçam a sua condição.”¹⁰

Com vergonha do feito e para ferir e vingar-se de Estela, Jorge alista-se como capitão de voluntários. Durante a guerra, o narrador informa que ele se tornara “não só taciturno, mas desigual, ora dócil, ora ríspido, muitas vezes distraído e absorto” (IG, 324). Depois de quatro anos em combate, nos quais luta de modo destemido e procurando a própria morte, o rapaz volta como herói, com a patente de tenente-coronel. Notem-se então, nesse longo percurso de caracterização de Jorge, as nuances e a ambigüidade de seu caráter, pintadas pelo narrador. Homem amadurecido agora, a princípio ele *evita* a casa de Luís Garcia, Iaiá e Estela, mas acaba freqüentando *essa casa do outro* – atraído pela antiga agregada da família. Ele até muda para Santa Teresa:

“A freqüência trouxe a necessidade. Levado pelas circunstâncias, Jorge acostumou-se às visitas, e amiudou-as. No mês de setembro, a pretexto de calor, que ainda não fazia, transferiu a residência para a casa que tinha em Santa Teresa, e que não ficava a longa distância da de Luís Garcia.” (IG, 346, g.m.)

Estamos no mês da Lei Rio Branco, assinada pela princesa Isabel em 28 de setembro de 1871; uma data que John Gledson não considerou bem aproveitada no enredo de IG.¹¹ Pouco antes disso, em meados de agosto, Jorge havia feito a sua primeira visita à casa de Luís

⁹ Como sugeriu Gledson, a violência de Jorge contra Estela corresponderia alegoricamente à Guerra. Esta se soma a outros fatores de mudança em que “as barreiras de classe, que eram absolutas, começaram a ser deslocadas”, no limite, “permitindo que pessoas como Procópio Dias ‘tomassem posse’ do Estado”. (GLEDSON, J. *Machado de Assis, ficção e história*, 1986, p. 64-5; Idem, *Machado de Assis: impostura e realismo*, 1991, p. 129).

¹⁰ SCHWARZ, op. cit., p. 185.

¹¹ GLEDSON, *Machado de Assis, ficção e história*, p. 65-6.

Garcia, que estava doente. Mas, na primeira visita, a primeira pessoa com que ele se depara não é Estela. Ele avança como “diante das legiões de López” (!):

“Jorge viu aparecer uma moça, que representava ter dezoito anos e *não contava mais de dezesseis*; reconheceu a *filha de Luís Garcia*. Ela não o reconheceu logo; os trabalhos da guerra tinham-no *mudado*” (IG, 342, g. m.).

Como sabemos, será com essa *menina* que ele casará, no fim. Por mediações tortuosas, Iaiá parece representar alegoricamente a questão do Ventre Livre, ou seja, o *anúncio de possíveis mudanças* na relação entre proprietários e subordinados, no novo contexto social. (A guerra havia “mudado” a *fisionomia* do proprietário Jorge.)¹² No caso, a *filha do dependente* serviria como *representante alegórico* dos “ingênuos”, os filhos de escravos e, numa perspectiva mais ampla, dos subordinados e dominados em geral. (Vimos antes como Luís Garcia tinha no preto Raimundo o seu duplo, mantendo-o em um pacto unificador, enfim, como um homem “escravo e livre” que era parte de sua própria família).¹³ Um outro detalhe crucial, no capítulo VIII, confirmaria tais interpretações. Muito doente e prevendo a própria morte, Luís Garcia pede a Jorge para que este *proteja sua esposa e sua filha*: “que fosse como tutor moral das duas” (cf. IG, 345).

Se essa hipótese de leitura tem alguma plausibilidade, note-se a sutileza do raciocínio: é como se o dependente pedisse ao proprietário, moço bom e civilizado, para que aplicasse “algo como” uma lei do ventre livre – no caso, que velasse pelas suas condições de vida, liberdade, educação etc. e, de certa forma, relativizasse as barreiras de classe, que eram quase absolutas nos tempos de Valéria, antes da Guerra. Além disso, Luís Garcia convalesce e se reanima *a partir da amizade com Jorge*, o que se dá enfaticamente a partir de fins de setembro de 71: “Iaiá viu (...) a mudança que houve nos hábitos do pai, pouco depois de convalescido, e *sobretudo desde os fins de setembro*. Esse homem seco para todos, expansivo somente na família, abria uma exceção em favor de Jorge” (IG, 350, g.m.). Ocorre, então, uma *aparência de conciliação* entre proprietários (Jorge) e subordinados (Luís e demais dependentes/escravos). É talvez por isso que o autor tenha escolhido uma protagonista tão jovem para o seu quarto romance: no início do relato Iaiá tem apenas onze anos. Nesse momento, diz muito significativamente o narrador: “Luís Garcia escutava-a com igual atenção à qual prestaria a *uma grande narrativa histórica*” (IG, 302, g.m.). Como vimos, era ela que introduzia alegria e vivacidade, ingenuidade e esperança na vida soturna de seu pai

¹² Enquanto numa nova cena, passada num diálogo com Procópio Dias, na casa para alugar, o narrador caracteriza-o de relance em sua definitiva máscara de caráter: “(...) Jorge assumira exclusivamente o papel de proprietário (...)” (IG, 338).

¹³ Essa união entre a condição dos dependentes e a dos escravos em Machado já foi indicada por GLEDSON, *Machado de Assis, ficção e história*, p. 40). CHALHOUB (op. cit., p. 55-7) também indicou que o autor visava aproximar as duas condições sociais.

Luís e de Raimundo, o qual brinca com a menina como se fosse sua *filha* (cf. *IG*, Cap. I). “Raimundo olhava para ela, bebendo a felicidade que se lhe entornava dos olhos, como um jorro de *água pura*” (*IG*, 301) – como que sugerindo o nome da Lei *Rio Branco*. Essa mesma associação retorna indiretamente mais à frente, quando Estela recebe o dote de Valéria como um “favor”, “uma espécie de *perdas e danos* que a mãe de Jorge *liberalmente lhe pagava*, uma *água virtuosa* que lhe lavaria os lábios dos beijos que ela forcejava por extinguir, como *lady Macbeth* a sua mancha de sangue. *Out, damned spot!*” (*IG*, 329). Nessa chave interpretativa, teríamos aqui o comentário crítico da Lei *Rio Branco* pretendido por Machado de Assis. E, de fato, quando Iaiá se apaixona por Jorge, ela é o oposto de Estela: uma menina ambiciosa “cuja sede parecia contentar-se da *água* que pudesse conter a própria mão, *no primeiro arroio do caminho*” (*IG*, 383). Enfim, as referências à Lei são veladas, mas certeiras como as flechas de Diana.

Até cerca da metade do romance Iaiá é caracterizada pela “inocência” e pela “ingenuidade” (*IG*, 301, 354, 356), ao passo que no fim, quando já aprendeu a arte da dissimulação, ela ainda guarda uma “fisionomia ingênua e pura” (*IG*, 401). Lembre-se que a Lei *Rio Branco* será precisamente chamada de “lei dos ingênuos” em *Quincas Borba* (Cap. 192). Em certo sentido, assim, diferentemente de Estela e de Luís Garcia¹⁴, Iaiá incorpora imaginariamente até o fim a “lei dos ingênuos”, isto é, aqueles que mantêm a ilusão de que a liberdade e a mudança social, “lenta e gradual”, podiam ser obtidas por meio de uma conciliação (ou, no caso, um casamento) com os proprietários (sejam representados por Jorge ou por Procópio Dias). Se no início ela sente repugnância por Jorge, ao fim “a *pobre criança* amava o filho de Valéria com a singeleza de um coração quase adolescente, e só então [Jorge] mediu todo o *império* que ele adquirira sobre ela” (*IG*, 398, g.m.). Fica em aberto saber se “pobre criança” e “império” aqui são palavras casuais. Em todo caso, não é à toa que não se diz mais nada sobre o desejo da menina de se tornar “mestra de piano”, independente etc. E, mais ao fim, no ritmo do melodrama, Iaiá obstina-se, mesmo já possuidora de dois dotes (Estela havia transferido o seu para ela) e de uma melhor posição econômica deixada pelo pai, em casar acima de sua condição a qualquer preço, mesmo que fosse com Procópio Dias: “era um marido, não exigia outro mérito” (ib.). Uma incoerência do livro ou a indicação de que Iaiá realmente caiu sob o “império” dos proprietários (Jorge ou Procópio)?

¹⁴ Embora, no leito de morte, Luís Garcia conceda a mão da filha a Jorge completamente iludido: “Quanto ao noivo eleito, merecia-lhe todas as aprovações; era o único estranho que lhe penetrara um pouco mais na intimidade; amante, benquisto e opulento, podia dar à moça, além da felicidade do coração, todas as vantagens sociais, ainda as mais sólidas, ainda as mais frívolas (...)” (*IG*, 391).

Assim, de modo contido, o livro mostra, à revelia do narrador, a ilusão ou pelo menos a inconsistência dessa mudança e dessa conciliação. Por isso, Jorge continua caracterizado, quando volta da Guerra, pela mesma prepotência do proprietário. Seus projetos intelectuais giram no vazio e dão em nada (*IG*, 337). Por fim, e caso mais gritante, o velho impulso erótico que levava Jorge para além dos limites (os beijos forçados em Estela) converte-se em paixão absoluta de conquista, em “idéia fixa” (*IG*, 348). Com pudor e paciência, ele aguarda Luís Garcia morrer para casar com Estela. Ele imagina isso como “uma *reparação* do mal que ele fizera e uma *desforra* do tratamento que ela lhe deu. O casamento absolvía-os. Talvez na balança comum não fossem iguais as dívidas, mas Jorge tinha certo fundo de equidade (...)” (*IG*, 349, g.m.). Observe-se o caráter vingativo de tais raciocínios “jurídicos” de Jorge, que parecem também corresponder alegoricamente à Lei Rio Branco como uma *concessão* dos proprietários, que *os absolvía* de seus crimes históricos.¹⁵

Mas, por uma descontinuidade inesperada, a paixão de desforra ou idéia fixa transforma-se em pura miragem. Resta um homem cujo espírito já não pára quieto no lugar, que quer tudo e parece poder tudo. O desejo instável, errante, destrutivo, atrela-se a vários objetos num território social ampliado – aqui, vale frisar, principalmente os da casa alheia, a dos antigos dependentes da família. Assim, na segunda parte do romance, *mimetizando o desejo de Procópio Dias* – na verdade, duelando e confundindo-se com ele –,¹⁶ Jorge aos poucos, “entre duas xícaras de chá” (como dirá Estela, *IG*, 402), passará a querer a pretendida do negociante, Iaiá Garcia.¹⁷ Menina que naturalmente incorpora todas as artimanhas da “dissimulação” que a escola do favor e da dependência ensina aos deserdados, mas de forma ainda inconsciente – “era antes instinto que cálculo” (*IG*, 376) –, ou como diz Lafetá: criando uma “fusão completa entre fingimento e personalidade”.¹⁸ Voltaremos ao tema adiante.

Isso imprime o ritmo da volubilidade ao romance. Como mostra Schwarz, as descontinuidades e súbitas perdas de tensão da primeira parte são reforçadas na segunda, alcançando o nível da *forma* da composição: “O arbitrário do paternalismo está enfim transformado em princípio formal, ainda que pouco desenvolvido: o seu movimento é o

¹⁵ Um raciocínio muito semelhante ao do político liberal, amigo da Conciliação do Marquês do Paraná, João Camacho, em *Quincas Borba* (Cap. 192): “a lei dos ingênuos absolvía a esterilidade e os crimes da situação”.

¹⁶ “Travaram relações, não íntimas, mas freqüentes e agradáveis, e até certo ponto úteis a Procópio Dias, que obteve de Jorge mais de uma recomendação. Não obstante a freqüência das relações, estavam longe da amizade estreita; e isso, não por esforço de Procópio Dias, cujas maneiras fáceis *assediaram* por muito tempo a inexperiência de Jorge.” E, mais tarde: “Pareciam satisfeitos um do outro” (*IG*, 339 e 361, g.m.). SCHWARZ apontou a diluição geral de limites entre os dois personagens (op. cit., p. 225-7).

¹⁷ Vide uma interpretação análoga, mas com base na teoria antropológica do “desejo mimético” de René Girard, feita por: GINWAY, M. Elisabeth. “Iaiá Garcia: romance de transição na obra machadiana”, 1995, p. 40.

¹⁸ Cf. LAFETÁ, João L. “Simulação e personalidade” [1977] in: ___. *A dimensão da noite e outros ensaios*, 2004, p. 470.

movimento do enredo”.¹⁹ Desse modo, teremos uma obra com duas grandes partes descontínuas, capítulos que quase não se coordenam, distensões e movimentos frustrados, ação principal sem uma direção particular.²⁰ Como nas obras da segunda fase, a experiência do tempo e dos objetos fragmenta-se em uma forma de tempo *espacializado*, capturada nas contingências, no sabor das aparências e dos lances imaginários, na qual o movimento reflexivo de negação dialética tende a patinar e a travar.

Xadrez político

Como vimos, as complicações “naturais” do casamento, convertido, nesse desenrolar, em negócio suscetível aos interesses e cálculos mais variados, levam às complicações “sociais” generalizadas entre proprietários e dependentes. O narrador utiliza-se aqui, aliás, da noção de “convenção natural” ou “natureza social” (*IG*, 321-2 e 334): como na segunda fase, trata-se da percepção da história como segunda natureza, embora sem o ácido irônico que também a rebaixa a metafísica social grotesca. A metáfora da vida social no romance é, tal como no *Quincas Borba* mais tarde, a de um campo de luta: tal como dizia Jorge sobre a Guerra no Paraguai (“Era preciso vencer ou ser vencido”; “Na guerra é preciso matar ou morrer”, *IG*, 336 e 343), no cotidiano fluminense trata-se também de um campo de batalha imaginário, instável como... um “jogo de xadrez”, em que Iaiá ganha sintomaticamente a figura saltadora do “cavalo” (*IG*, 364):

“Das qualidades necessárias ao xadrez, Iaiá possuía as duas essenciais: vista pronta e paciência beneditina; qualidades preciosas na vida, que também é um xadrez, com seus problemas e partidas, umas ganhas, outras perdidas, outras nulas.” (Ibidem.)

“Vista pronta” significa, aqui, atenção ao *território e à territorialidade* do combate social, às posições reais (no sentido material-espacial do termo) e imaginárias dos oponentes; “paciência beneditina”, uma virtude ligada a esse tempo territorializado, à subjetividade de comando, à capacidade de planejamento tático e estratégico, fingimento e sagacidade. Jorge sente a “esquisita urbanidade dos modos” e os “saltos mortais do espírito” da moça (*IG*, 370). Num primeiro momento, a jovem Iaiá busca conquistar Jorge para “salvar a paz doméstica” (separando definitivamente Jorge de Estela para honrar o pai), algo que se torna sua idéia fixa (Cf. final Cap. XIII). Subentende-se no relato, no entanto, que ela se apaixona involuntariamente por Jorge também por certo *duelo especular e mimético* com sua madrastra. Como no caso de Jorge, seu desejo é *o desejo do seu outro especular*.²¹ Não por acaso, os

¹⁹ SCHWARZ, *ibidem*, p. 197.

²⁰ Cf. Idem, *ibidem*, p. 202.

²¹ Cf. a interpretação semelhante de GINWAY, *op. cit.*, p. 40.

semelhantes nesse romance sempre se atraem; Jorge sente-se “seu pai” ou seu “irmão”; enquanto Iaiá é, de início,

“imperiosa como uma matrona, travessa como uma criança, incoerente e enigmática [...] aquela mistura de franqueza e reticência, de agressão e meiguice [...] fazia dela uma personalidade; mas a fisionomia era ainda confusa e a personalidade vaga”. (IG, 369)

A moça parece servir como um *espelho* revelador do próprio espírito *infantil* de Jorge, que por isso mesmo se sente “empuxado e retido”, isto é, tendo “curiosidade e repugnância de penetrar o caráter da moça, e conhecer e distinguir os elementos que o compunham” (ib.). Mas ele cumpre a promessa feita a Luís Garcia e se põe como “professor” e “pai intelectual” de Iaiá, que aprende com ele o xadrez e a língua inglesa (IG, 370). Aqui, novos ecos da virada trazida pela Guerra e o 1871. Pouco antes da morte de Luís, ele “exercia realmente as funções de irmão mais velho” e de “autoridade” (IG, 383). Como sabemos, ele sai também vencido pela menina. “Sou eu seu pai? seu tutor? (...) ah! tu querias saciar a curiosidade e sair dali sem deixar alguma coisa, sem receber também alguma outra coisa? Não se brinca com um *inimigo*; e ela o era, e continuará a sê-lo, porque tu estás definitivamente atado” (IG, 385, g.m.). Um tipo de amor mesclado à *condescendência* (ou à “misericórdia”, IG, 383), o qual Estela fugiu como se fosse a peste. (De forma mais radical, esse será o tipo de “amor” de Carlos Maria e Maria Benedita em *Quincas Borba*). Isso parece vir também marcado espacialmente no romance: os encontros dos enamorados passam a ser no *casebre* de uma velha paralítica e quase cega, em Santa Teresa (D. Maria das Dores, mãe de criação de Iaiá). A menina apresenta Jorge à velha como sendo seu noivo. Diante da velha pobre, contudo, Jorge não fica “comovido”, nem solta qualquer palavra, ele fica “atônito”. Dias depois, forçando mais encontros, o moço rico leva esmolas a ela (IG, 377 e 384). O choque de classes no espaço urbano fica evidente.²²

Ao cabo, “Iaiá” – termo derivado de *sinhá*, tratamento familiar usado para meninas e moças desde a época colonial – se tornará a verdadeira *Sinhá* da família Gomes.²³ Se a velha autoridade, na figura estática e pesadona da viúva, era o terror do capricho travestido hipocritamente de patriotismo, agora a autoridade, na figura do filho, transfigura-se e atualiza-se com um par ideal na figura dessa menina astuta, dinâmica, ambiciosa e disposta a completar sua ascensão de classe. (À Eulália, a moça rica designada pela mãe a Jorge, faltava “um grão de romanesco”, IG, 313). A metáfora passa a ser bélica, tirada da epopéia

²² Há ainda um detalhe histórico: Maria das Dores vive e trabalha com um irmão que lutou na “campanha contra Rosas” (IG, 304), i.é, na Guerra do Prata (1851-2), a qual assegurou as fronteiras do país e a *independência do Paraguai e do Uruguai*, contra a Argentina. Essa referência volta em *Quincas Borba*, na fala do Major Siqueira (Cap. 181).

²³ Em *Casa Velha*, Félix termina casado com “Sinhazinha”, um nome que indica a “condição de membro da classe superior” (GLESON, *Machado de Assis, ficção e história*, p. 40).

homérica:

“Homero conta que Vênus, descendo ao campo da batalha entre gregos e troianos, saiu dali ferida e ensangüentada. Iaiá teve a sorte da diva homérica; interpondo-se entre Jorge e Estela trouxe dali ferido o coração. Naquele espaço de alguns meses, obra de paciência e luta, de violência e simulação, para a qual fizera convergir todas as forças morais, não suspeitou que, vencendo ao outro, podia vencer-se a si mesma.” (IG, 386)

No decorrer do livro, há ainda algo mais obscuro: à menina são sugeridos e adicionados vários traços anímicos “misteriosos e esquisitos”, que variam entre a “vertigem” e mudanças bruscas de temperamento: “vontade de quebrar tudo” ao lado da “maior felicidade do mundo” (quando prestes a revelar seu amor para Jorge) – mudanças associadas pelo moço “à necessidade de amar”... mas também à “loucura”, segundo ela própria e a opinião do Sr. Antunes! (Cf. IG, 303, 363 e 379). Como Flora em *Esau e Jacó*, nossa pianista é uma “inexplicável” (IG, 370). Isso parece decorrer de sua *condição estrita de dependente* – fixada edipianamente ao pai –, ficando emparedada entre o medo de uma “grande infelicidade” – o terror de ser tragada pela “escuridão” (IG, 373) – e o de ser absorvida por Jorge. Ao fim, “o egoísmo do amor devorou-a” (IG, 387); ela fica “desvairada” (ib.) quando finalmente conquista o proprietário – o oposto da firmeza moral de Estela e de Luís Garcia. Nesse sentido, talvez, um prenúncio da alienação mental de Rubião em *Quincas Borba*, que também encarna a crise de 1871.

Como vemos, de alto a baixo na hierarquia social, reproduzem-se ampliadamente ao longo da obra o mimetismo, os duelos especulares, a idéia fixa, a alienação dos interesses e dos desejos autênticos, que se tornam um tanto *friáveis*, *descontínuos* e *imprevisíveis* – impondo seus ritmos à trama, seja do lado dos proprietários (como apontou Schwarz) ou dos dependentes (numa gradação que vai do Sr. Antunes a Iaiá, até o pólo mais resistente, formado por Luís Garcia e Estela).

Ao fim, Iaiá é o oposto imanente ao modelo de Estela, pois se adaptou ao curso do mundo patriarcal em vias de modernização. De certa forma ela encarna a promessa da liberdade do 1871 e da reforma moral do paternalismo, que é, sem dúvida, a grande ideologia do livro. De fato, ela e Jorge mudam ao final. Numa dialética mística e muito forçada, Jorge se apresenta ao fim *educado e regenerado pelo convívio com Iaiá*:

“comparou-se ao que tinha sido (...). Era ele o mesmo homem? Outrora caminhara resoluto às soluções trágicas; agora, com igual sinceridade, entregava o coração a outra mulher. Na frente desta mal ousara roçar um ósculo medroso e casto, ele, que fizera a cena da Tijuca. O homem não era o mesmo.” (IG, 389).

É verdade que depois das revelações de Estela sobre os eventos com Jorge, Iaiá chega a duvidar do sucesso de seu casamento: “O que a senhora me disse é grave; não há sentimentos

eternos. Parece que depois de tamanha paixão, qualquer outro afeto não terá longa vida” (IG, 403). Mas o limitado narrador machadiano logo desconversa e pinta para o novo casal a máscara romântica do amor e da “felicidade sem contraste” (IG, 407). Uma nota falsa, que será corrigida mais tarde com o expatriamento de Capitu em *Dom Casmurro*. A “sintaxe da vida” (IG, 330) de Iaiá não deixa de ser uma variante do Sr. Antunes, embora mais simpática, jovial, astuta e dissimulada. Daí sua associação ao cavalo do xadrez. Já o lema pragmático do *fac totum*, tal como o de José Dias, era o da adaptação “homeopática” ao curso do mundo:

“debaixo do sol, nem tudo são vaidades, como quer o Eclesiastes, nem tudo perfeições, como opina o Dr. Pangloss; entendia que há larga ponderação de males e bens, e que a arte de viver consiste em tirar o maior bem do maior mal.” (IG, 312).

Temos aqui, no *pathos* sobrevivencialista dos dependentes, uma lógica de base algo semelhante ao Humanitismo de *Quincas Borba* e à homeopatia em *Dom Casmurro* (não por acaso introduzida na casa da família Santiago por José Dias).

***Out, damned spot!*, ou história e mito: Estela como Diana/Ártemis**

De permeio, Machado introduz em tudo isso uma camada mitológica. Até onde sei isto nunca foi estudado pela crítica. Estela aparece de início como um “Diógenes feminino” (IG, 313) e acaba personificando Diana/Ártemis, a jovem e bela “deusa da caça e das florestas”, “dos lugares interiores”, a “Virgem dos confins”, a “mestra das feras”, cortejada por “ninfas” ou “oceânides”, “escortada pelos seus cães ou rodeada de animais”; “a Casta, que provoca o fascínio e todavia não pode amar”, a “personificação da lua, que erra além das montanhas” e que nalgumas representações aparece com “um arco”, “um archote aceso nas mãos e coroada de *estrelas*”.²⁴ Isso explica a frieza e o afastamento final de Estela, sua castidade, as pombas em seu colo etc. Seu pai, o Sr. Antunes, a chama de “uma fera” e ela mesma diz a Iaiá: “Já vês quem eu era e sou; uma espécie de animal feroz, que prefere a charneca ao jardim.” (IG, 403 e 406). Temos também assim uma pista de seu ofício como *professora* e de sua relação com a questão do Ventre Livre, já que Diana/Ártemis é quem “preside o parto, ao nascimento, à criação das crianças”; segundo Vernant e Vidal-Naquet, seu papel “é ocupar-se das crias dos animais ferozes ou animais domésticos” e conduzir “crianças do estado informe de recém-nascido à maturidade, domando-as, amansando-as, moldando-as para fazê-las ultrapassar o limiar decisivo que representa para as moças o casamento, para os rapazes, o acesso à cidadania”; também segundo Walter F. Otto, Ártemis

²⁴ Cf. diversas referências em: VERNANT, J-P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, [1986], p. 169-73; MORFORD, M. e LENARDON, R. *Classical Mythology*, 2003, Cap. 10; GUIMARÃES, R. *Dicionário de mitologia grega*, 1991, p. 74-5; SISSA, G. e DETIENNE, M. *Os deuses gregos*, [1989], p. 263; OTTO, W. F. *Os deuses da Grécia*, [1929], p. 71-80.

é “maternal e delicadamente solícita, mas à maneira de uma autêntica virgem, ao mesmo tempo pudica, dura e cruel”; é a “amiga dos jovens” e “se liga de um modo especial com os que se aproximam da idade madura”. Isso significa que o narrador introduz dois mestres na vida de Iaiá (ao mesmo tempo ingênua/cavalo do xadrez): Jorge e Estela. Aliás, enquanto Diana, ela a coroa com uma “grinalda rústica” de folhas e a eleva a uma “náíade casquilha” (IG, 333) – isto é, uma ninfa dos *regatos* e das *fontes*, auxiliar de Diana – novamente aqui, em registro mítico, a indicação da Lei Rio Branco. Mas quem vence no xadrez político, como vimos, é o par Jorge/Iaiá.

A chave de associação de Estela com Diana aparece também de modo bastante velado em mais quatro ou cinco momentos do livro. O primeiro é quando Jorge é “flechado” por uma “Diana caçadora de boatos e novidades” (a dona de uma casa onde ele jantava com Procópio Dias, IG, 344), o que faz renascer em seu coração o sentimento por Estela, logo que fizera sua primeira visita à casa de Luís Garcia, em 1871. O segundo associa a agregada diretamente à figura da Lua, como “guia” na noite (para os caçadores, quer dizer, para os namorados). Assim, no fim desse mesmo capítulo (VIII), diz Luís Garcia: “– Pode ser que eu me engane, concluiu o cético; mas persuado-me que [Jorge] é um bom rapaz./ Estela não respondeu nada; cravou os olhos numa nuvem negra, que manchava a brancura do *luar*.” (IG, 347, g.m.). De fato, Estela foi maculada na Tijuca – *Out, damned spot!*

O mais interessante aqui é notar como Machado, desse modo, torna Estela o oposto da “virgem dos lábios de mel” – a Iracema de Alencar –, aquela que o jovem escritor havia nomeado, em 1866, uma “Diana selvagem”, que “não resiste à invasão” de Martim (um “volúvel mancebo”), ao contrário, curva a “cabeça àquela doce escravidão” e se sacrifica por ele (OC, III, 861). Em 1878, essa ideologia de dominação territorial perde o encanto e pode ser duramente criticada.

Assim, apesar de toda a sua sagacidade, Iaiá é enredada, tanto quanto enreda Jorge. Quando, numa conversa com Estela, ela ganha a certeza de que esta e Jorge se amaram, ela volta à mesa iluminada pela Lua/Diana: “Não vinha alegre, decerto; serena, sim, daquela serenidade com que o caçador do sertão se dispõe a encarar a onça [=Jorge]” (IG, 357). As outras duas referências à Lua corroboram tais interpretações (Cf. IG, 385-6).

Ambigüidades do desfecho

Ao final, a mudança na forma do paternalismo não alimenta ilusões de *progresso*, mas antes, de *acomodação a ele*, nas novas condições sociais – isso do ponto de vista de quem se identifica com Iaiá Garcia, que se torna agora *Senhora* Gomes (livrando-se por

pouco de um casamento com Procópio Dias). Contudo, isso vem à custa da mortificação e da alienação da vida dos dependentes e escravos em geral. No último capítulo, como vimos, Estela/Diana torna-se professora e afasta-se do Rio. Um pouco como se dará com Rubião e Capitu, ela consome seu “sacrifício (...) digno” (IG, 406) e se torna, simbolicamente, uma espécie de *pharmakos* ou bode expiatório social.²⁵

Segundo o narrador, Iaiá “tinha já certeza de que o passado era pouca cousa e de que o futuro seria cousa nenhuma. O casamento ia separá-las, reconciliando-as” (IG, 406) – uma frase lapidar referente ao caso malfadado entre Jorge e Estela, mas que poderia ser lida a contrapelo como a captura de Iaiá na ilusão de reconciliação e acomodação, uma frase que, na verdade, *revela o destino funesto dos subordinados* como Estela (e, em certa medida, Luís Garcia): por manterem a sua independência moral, à custa da automortificação e da renúncia defensiva do amor (embora o desejo seja mais forte neles do que nos demais), eles vivem num limbo social, entre a ninharia do passado e o nada do futuro (ou seja, a “catástrofe”: o “incerto futuro. (...) a vida só lhe dera alegrias médias e dores máximas” (IG, 388). Nesse sentido, teríamos aqui então um “romance da frustração”.²⁶

Em outro sentido, contudo, ao se afastar Estela busca a *liquidação desse passado*: casar Iaiá com Jorge era um modo de fazer com que “nenhum vínculo moral lhe sobrevivesse ao marido” (IG, 389). Uma outra frase lapidar. Nas últimas linhas vemos a coroa de flores depositada por Estela no túmulo de Luís Garcia (que pode ser contraposta à visita de Jorge à sepultura de Valéria, em meados de 1871, IG, 341). O final feliz do novo casal, no primeiro plano da voz narrativa, não deixa de eludir o desencanto geral do fundo, que é fúnebre. Algo que se expressa de maneira piedosa nesse último ato de Estela e na derradeira frase do romance: “Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões” (IG, 407). Reforça-se a *separação* e não a reconciliação pretendida por Iaiá. Do ponto de vista distanciado de Estela/Diana, teríamos o *naufrágio da conciliação* entre proprietários e subordinados, nesse momento de decomposição do paternalismo. O papel final de Estela como professora é também alegórico: como o “matuto” Rubião, ela ganha a profissão de “mestre de meninos” (QB, Cap. 19) – meninos que, no contexto histórico do livro, remetem claramente aos “ingênuos” livrados pela Lei de 1871, uma lei incompleta, mas importante na longa jornada das lutas

²⁵ Cf. GINWAY, op. cit., p. 41. Cf. sobre o tema: GIRARD, René. *La violence et le sacré*, 1972, pp. 24, 143-5, 163-4, 432, 442 e 446.

²⁶ SCHWARZ, op. cit., p. 230.

abolicionistas. Aqui a inconsistência do romance apontada por Schwarz é um pouco relativizada, haja vista que uma crise efetiva se põe somente a partir desse momento.²⁷

Eis então o primeiro grande ensaio da viravolta machadiana. Mediando alegoricamente processo histórico e forma literária, vemos como Machado já não estava para brincadeira. Sua segunda fase será fundamentalmente o encontro com as formas adequadas de expressão dessa matéria truncada e descontínua, que, além do enredo e do ritmo frustrado, abrangerá a composição de capítulos curtos, de personagens ambíguas e volúveis, o ímpeto filosófico delirante e derrisório, a frase irônica e envenenada, o próprio espaço romanesco como um amplo desfile dos proprietários, com seu olhar e presença territoriais, que terão talvez o seu ponto culminante em *Dom Casmurro*. O que só confirma a importância primordial da *forma* na grande literatura.

²⁷ “É como se no desfecho a heroína considerasse iludidas e inúteis as centenas de páginas em que lutara para dar um encaminhamento decente ao contencioso entre protegido e protetor, que não teria mesmo remédio. A lição refluí sobre os romances prévios. (...) é melhor fugir.” (SCHWARZ, Roberto “A viravolta machadiana”, 2004, p. 26 e 28.)

II / 4

A LOUCURA COM MÉTODO

O Delírio e o Humanitismo
em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*

“*Though this be madness,
yet there’s method in’t.*”
(Shakespeare, *Hamlet*)

O Humanitismo, a mais “singular philosophia” da obra machadiana, criada pelo louco Quincas Borba, é o cúmulo das tiradas filosóficas e morais das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1879-1881), suplementando o famoso capítulo do Delírio de seu protagonista. Com o Humanitismo, o vezo digressivo dessa “obra supinamente philosophica”, que já vinha se amontoando comicamente como refugio metafísico justaposto a fatos e episódios os mais diversos, finalmente se sistematiza e se inverte em compulsão maníaca e delírio metódico de explicação, em reversão e conciliação geral de opostos, e, enfim, num festival de caprichos, excessos e justificação da violência. Através do escárnio pseudo-filosófico e pseudo-festivo de tais filosofias, a ordem social escravista é tanto invertida e suspensa quanto reposta como aparência de eterna dominação, em que seria possível divisar uma espécie de ideologia carnavalesca, sacrificial e perversa da cultura e da sociedade. É esse princípio ainda que vai presidir a construção do romance seguinte, *Quincas Borba* (1886-1891). Este capítulo busca analisar suas linhas de construção e de força mimética, que servirão, em seguida, para uma análise mais detida desse último romance.

O realismo enfeitado de uma “singular philosophia”

As *Memórias póstumas de Brás Cubas* fazem um desfile contínuo de pensamentos filosóficos e máximas morais, entremeados à descontinuidade fundamental da prosa de veia realista, que, como mostrou Roberto Schwarz, é constituída por uma seqüência de fintas e ziguezagues de um narrador/protagonista volúvel, arbitrário, caprichoso, que transpõe a *infração cotidiana em norma* e a *cultura ilustrada em pose e verniz* para a prática da dominação, como representante de classe dos proprietários escravistas¹. Na verdade, seu nome e sua experiência, contidos no título da obra, respondem alegoricamente pelo próprio

¹ SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*, 1990, I- Uma desfaçatez de classe, Cap. 1-5.

Brasil. O livro recupera, assim, as linhas mestras da formação do país independente e concentra-se nas décadas de 1840-1850, enfocando, como desvendado por John Gledson, nosso “*ancien régime*, com o domínio de uma oligarquia segura de si”.² Em contraste a esse ponto firme, contudo, a obra tem um aspecto assumidamente “difuso” e “enfadonho”, “cheira a sepulcro” e “traz certa contração cadavérica”³, dando relevo à negatividade, à decomposição interna dessa formação social – cifrada “filosoficamente” ao mesmo tempo de modo *histórico* e *metafísico*:

a) Uma “filosofia” especiosa do egoísmo e da veleidade (que será também a da luta pela autoconservação e por compensações imaginárias, uma filosofia da opinião e da loucura, da desintegração e da morte) faz aqui o papel de *sentido inelutável* da “vida em geral” – um sentido cíclico, imantado pelos pólos da “galhofa” e da “melancolia” (*MPBC*, “Ao Leitor”) –, ou ainda, o papel de solo originário de onde germina o próprio conteúdo a ser narrado, criando uma espécie de “metafísica da entidade nacional”; no limite, com o Humanitismo, tratar-se-á de um dedutivismo maluco e enfurecido de casos a partir de uma teoria geral da luta – que será necessário mostrar em seu caráter histórico e negativo, contra as leituras formalistas, existenciais e universalistas da obra.

b) “Desvario embora, lá tem seu método”, diz o narrador de *Quincas Borba*, citando Shakespeare.⁴ Brás também tem o seu “método”, bem relaxado e indiferente à realidade, na idéia sterniana de “forma livre” de sua obra: “Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão” (*MPBC*, IX). Enquanto “métodos”, o “desvario” e a “forma livre” expressam a seu modo, pela via oblíqua, relações efetivas com a experiência histórica. Em ambos os romances, assim, o sentido negativo e ruinoso do tempo e da vida, aparentemente natural e universal, é cifrado também de modo *histórico*, através de um elenco de figuras e episódios escolhidos a dedo para revelar as conseqüências espirituais e sociais da dominação do capital em país escravista, rebaixando as pretensões universalistas das teorias a aparências ideológicas. A “envergadura enciclopédica assumida pelo narrador” das *Memórias póstumas* constitui, nas palavras de Schwarz, um “quase sistema das atividades ilustradas” – “um enredo portanto que serve à exposição metódica de um *modo de ser*, mais que ao desenvolvimento de uma

² GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*, 1986, p. 17.

³ MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “*Memórias póstumas de Brás Cubas*” in: __. *Obra Completa*, 1959, vol. 1, “Ao leitor” e Cap. LXXI, p. 413 e 487. Doravante citado no corpo do texto como *MPBC*, seguido do número do capítulo. Consultei também a 1ª edição de 1881 (bem como outras edições originais do autor) em: www.brasiliana.usp.br/machado_de_assis. Acesso em fevereiro 2010).

⁴ MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “*Quincas Borba*” in: __. *Obra completa*, op. cit., vol. 1, Cap. CIX, p. 651. Doravante citado como *QB*, seguido do número do capítulo e eventualmente da página.

ação, e que faz supor um narrador atrás do narrador, um narrador interessado em consequências, o oposto enfim de um narrador volúvel”.⁵ Ou seja, uma fisionomia crítica do vale-tudo moral e social dos proprietários em relação aos dominados (e ao próprio leitor, que também sai escarnecido), representativa de um determinado espírito objetivo, que Schwarz bem resume quando diz: “a Lei existe, para ser invocada e desrespeitada pelos seus beneficiários”; como ressalta o crítico: “seria enganoso falar em subjetivismo, pois a volubilidade é de todos”, bem fundada em “formas peculiares de experiência do tempo, nas quais estão recolhidos e decantados os efeitos de uma formação social”.⁶ Por trás da forma ostensiva da volubilidade e da consciência reificada do narrador, há uma “forma latente” ou “forma total” em ação, que diz respeito “a um arranjo das coisas coletivas, à sua existência no tempo, a seu andamento, direção, caráter problemático etc.”⁷

A intransparência do discurso das *Memórias póstumas*

“Misto de altivez e de baixeza, de bom senso e desatino.
(...) Nada é mais diferente dele do que ele próprio.
(Diderot, *O sobrinho de Rameau*, 1805)

Para alguns críticos, os *efeitos de distanciamento* do discurso de além-túmulo de Brás seriam sinônimo de “autoconsciência”, “crítica” sincera, “consciência respeitosa do outro”, abertura “dialógica” e mesmo “critério de humanidade” do narrador (por onde se adivinharia a visão moral de mundo de Machado, essencialmente cética, que terminaria por igualar a todos, a-historicamente, ao mesmo “barro humano”⁸). Ou ainda, uma visão que implicaria a “ataraxia” e a “tranquilidade cética” do pirronismo.⁹ Tais leituras arriscam-se a compactuar com a moral filosófica do narrador volúvel – pior, uma moral que seria expressão da *visão* do próprio Machado de Assis – embora se trate de uma “filosofia” que não se distingue muito bem, no fundo, da frieza do “intelecto autocrático” e “patriarcal” da dominação e da mera *contemplação* do mundo fetichista das mercadorias. Se por trás da máscara de suas personagens encontramos, na verdade, o escritor *blasé e indiferente*, então este não deixaria de estar imerso na ideologia de seu tempo, que se transformou secularmente, por meio do princípio irrefreável de esclarecimento e de “desilusão burguesa”, contidos no processo de modernização social, em mera afirmação cínica do “curso natural” do mundo.¹⁰ Sem dúvida,

⁵ SCHWARZ, op. cit., p. 79, grifo meu.

⁶ Idem, ibidem, p. 190.

⁷ Idem, ibidem, p. 195 e 199.

⁸ Cf. BOSI, Alfredo. “Brás Cubas em três versões”, 2006, p. 283-5.

⁹ Cf. MAIA NETO, José R. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*, 2007.

¹⁰ “A insossa sabedoria – para a qual não há nada de novo sob o sol, porque todas as cartas do jogo sem-sentido já teriam sido jogadas (...) e os homens estariam forçados a assegurar a autoconservação pela adaptação – reproduz tão-somente a sabedoria fantástica que ela rejeita: a ratificação do destino que, pela retribuição [mítico-sacrificial], reproduz sem cessar o

esta é a ideologia última tanto do Delírio de Brás Cubas quanto do Humanitismo de Quincas Borba.

Entretanto, aquele distanciamento crítico assinalado pelos intérpretes não é totalmente dado na consciência (o “*alter ego* esclarecido”¹¹) de Brás (ou dos outros personagens e narradores machadianos), mas amiúde produzido, de modo tácito e involuntário, pelo *funcionamento irônico do discurso narrativo* (uma espécie de ironia objetiva, à revelia do narrador), pelas tensões da argumentação, pelas contradições entre os enunciados e os fatos da realidade ficcional, os quais guardam traços de significação *silenciados*, restando na superfície como dados enigmáticos e aparentemente aleatórios. Dados que, portanto, pedem decifração. As *Memórias póstumas* estão longe de ser um *discurso moral transparente* do sujeito/personagem para si mesmo, que se resolveria numa filosofia da consciência ou num discurso moral antigo e setecentista versão fluminense. A crítica radical cresce como que *por trás das costas do narrador e das personagens*, tal como posteriormente se dará em *Quincas Borba* e, mais explicitamente, em *Dom Casmurro*. Isso talvez ocorra, ainda, para além da consciência do próprio escritor, cuja subjetividade transfigurou-se construtiva e mimeticamente em forma literária. Por isso, do ponto de vista de uma interpretação materialista, o que fala nas obras é menos a intenção do Autor que o resultado estético da obra.

Por outro lado, o desdobramento filosófico e auto-reflexivo do “defunto autor”, sobre sua vida fútil, preconceituosa e dissoluta, muitas vezes não é senão uma máscara e um estrato ideológico a mais de um narrador fundamentalmente volúvel e cínico, que pode, de modo completamente arbitrário e instrumental, utilizar *qualquer coisa* para a sua própria legitimação enquanto classe, seja a filosofia ou o argumento esclarecido, o diálogo e as figuras carnavalescas da sátira menipéia, até mesmo a crítica materialista da ideologia.

Assim ocorre, para ficarmos em dois casos dos mais significativos, no capítulo de defesa do caráter do “verdadeiro Cotrim” – um “caráter ferozmente honrado”, “um modelo”, um bom pai de família e “irmão remido” de instituições filantrópicas, que manda castigar os escravos no calabouço (só “os perversos e os fujões”) não por “índole original”, mas somente por “puro efeito de relações sociais” (*MPBC*, CXXIII) – e no episódio cruel de enlace e desenlace de Brás com Eugênia, em que o narrador busca, no fundo, vingar-se da moça pobre

que já era. O que seria diferente é igualado. (...) O preço que se paga pela identidade de tudo com tudo é o fato de que nada, ao mesmo tempo, pode ser idêntico consigo mesmo.” (Cf. HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. e. *Dialética do Esclarecimento*. Fragmentos filosóficos, [1947], p. 20, 26-7, 47, 63 etc. Cf. também LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*, [1923], p. 204 e 240-308.

¹¹ SCHWARZ, op. cit., p. 120.

(“a flor da moita”, “bonita mas coxa”) com um “festival de maldades”.¹² Tais episódios são instrutivos, pois permitem desvendar alguns aspectos da “filosofia” do Delírio. Vejamos melhor, aqui, o episódio de Eugênia.

O caminho de Damasco... ou do Delírio: o imperativo do gozo em ação

“Por um refinamento de atroz crueldade, embora fácil de compreender, a classe dos desafortunados era a que ele mais gostava de castigar com sua raiva pífida.” (Marquês de Sade, *Os 120 dias de Sodoma*).

Eugênia mantém a dignidade de um olhar altivo e desafiador, um olhar “de império”, que resiste a se curvar diante do moço proprietário. Mas ao fim, como diz este, após descalçar as botas apertadas (e lançar a idéia dessa “felicidade barata” na conta do hedonismo de Epicuro): “[eu] via a aleijadinha perder-se no horizonte do pretérito” (*MPBC*, XXXVI), relembrando com desdém sua vida laboriosa e miserável. Assim, ele se livra da moça, tal qual, aliás, mata uma borboleta preta que lhe aparece pela frente (um representante simbólico, nesse contexto, da escravidão e da dependência). Mas não sem antes usá-la um pouco. Pelas origens escusas, pelo desnível de classe, pelo defeito congênito inesperado, Eugênia deve-lhe pagar no mínimo com um beijo: “o primeiro que nenhum outro varão jamais lhe tomara, e não furtado ou arrebatado, mas candidamente entregue, como um devedor honesto paga uma dívida” (*MPBC*, XXXIII). Aqui Brás fala e se comporta como um burguês racional *impassível*, cuja meta parece ser a autoconservação, a contenção da vontade, o cálculo e a dosagem do prazer: obviamente o risco era a mistura de classes, o medo de arruinar a carreira política e o próprio nome da família, que, ao contrário, deveria “brilhar” socialmente (*MPBC*, XXVIII), tal como *demandado pelo pai*. Mas isso também era o *medo de vir a desejar por si*: o “terror de vir a amar deveras, e desposá-la” (*MPBC*, XXXV). Algo que implicaria para o sujeito se mostrar vulnerável, um sujeito de desejo, inscrito no regime da *falta* e da *separação* entre o mesmo e o outro.

Na realidade, essa instigação de poder do “sujeito soberano”, como um suposto “sujeito reconstituído da alienação”¹³, tende a operar mentalmente “além do princípio do prazer”, como um *imperativo do gozo*: uma espécie de *lei particular* instituída pela família patriarcal no coração de suas criaturas, que faz as vezes de laço social e coexiste com a Lei sócio-simbólica no interior do eu clivado do sujeito. Tudo isso sob o manto da ideologia liberal do indivíduo autônomo, embaçando suas ligações com a *territorialidade tipicamente*

¹² Cf. as interpretações fundamentais desses episódios por SCHWARZ, op. cit., p. 81-98 e 109-122. Aqui tento desdobrar alguns aspectos.

¹³ Como diz Lacan a respeito do sujeito em Sade, Cf. LACAN, Jacques. “Kant avec Sade” [1962] in: ___. *Écrits*, 1966, p. 775.

escravista do suposto poder ilimitado sobre os corpos e os objetos no espaço senhorial. A realização do moderno sujeito-mercadoria em país escravista potencializava suas orgias. Como diz Joaquim Nabuco, aqui tínhamos liberais que exerciam “dentro das porteiras das suas fazendas, sobre centenas de entes rebaixados da dignidade da *pessoa*, poder maior que o de um chefe africano em seus domínios, sem nenhuma lei escrita que o regule, nenhuma opinião que o fiscalize, discricionário, suspeito, irresponsável”.¹⁴ Assim, como vimos antes, a casa senhorial torna-se, em Machado, quase uma espécie de *a priori formativo* da “mentalidade territorial” de senhores, dependentes e da sociedade em geral. Lembrando de suas raízes domésticas, Brás Cubas confessa:

“O que importa é a expressão geral do *meio doméstico*, e essa aí fica indicada, – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. *Dessa terra e desse estrume* é que nasceu esta flor” (*MPBC*, XI, g.m.).

Qual o estatuto da Lei sócio-simbólica nesse caso? Ela degrada-se em lei da “supremacia qualquer” (*MPBC*, XIII), tal como a vivida pelo menino Quincas Borba, sempre investido num papel fantasístico de general ou imperador. Lembre-se ainda, aqui, como o pai de Brás tenta a falsificação genealógica do nome próprio da família (*MPBC*, III), numa forma de desestruturar e refazer caprichosamente a linhagem simbólica, a fim de fazê-la “brilhar”, derivando a família Cubas do capitão-mor Brás Cubas (fundador de São Vicente).

Como bons proprietários, os Cubas tentam se esquivar da Lei ou arbitrariamente fazê-la, recusando se subordinar a ela. Claro que essa recusa perversa tem limites, numa sociedade regulada pela mão férrea do Estado e as leis do mercado, embora Brás esbarre no delírio e no desmoronamento psíquico. À lei sócio-simbólica Brás opõe um lei imaginária da supremacia qualquer, uma lei “cordial”, para falar com Sérgio Buarque de Holanda, que é agulhada desde a infância no coração de Brás tanto pelo pai quanto pela mãe, agitando “um chocalho” diante do menino – não à toa alcunhado “menino diabo” –, incitando-o à brutalização do corpo escravo e ao “amor das aparências rutilantes” (*MPBC*, XI). Algo que mais tarde se converteria em uma busca compulsiva de reconhecimento: o “amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas” (*MPBC*, XXVIII). No capítulo fundamental do “Emplasto”, Brás revela então seu desejo fetichista: “o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, essas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*” (*MPBC*, II).

Como indica José A. Pasta, a idéia fixa do emplasto (o “medicamento sublime” e “anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”, *ibid.*) terá o valor

¹⁴ NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*, [1883], p. 9.

de um *objeto absoluto, possuído e encarnado* pelo próprio sujeito, como algo a ser posto no lugar do desejo/falta.¹⁵ Em lugar da sustentação do desejo pelo objeto no tempo-espaco com a força do projeto, da reflexão, da formação de um sujeito “forte”, da intensificação do próprio desejo, se põe a “frouxidão da vontade” e o “domínio do capricho” (*MPBC*, XI) – uma “vontade de gozo”, tal como Lacan denomina o desejo perverso¹⁶ –, que corresponde a um certo *empuxo à volubilidade*, diríamos nós, que o faz borboletear e aderir ao *instante*, à *imagem* (inclusive publicitária), à superfície espacial, aos objetos fungíveis, indiferentes e intercambiáveis – uma serialidade completa de objetos empíricos a ser radicalmente rejeitada.¹⁷ (Um parêntese: note-se que aqui se trata menos de “diagnosticar” *Brás Cubas* como “perverso” ou “fetichista”, do que pensar a *construção social fantasmática* cristalizada em *forma*, capaz de revelar um laço *social* perverso, tal como pensado pela psicanálise contemporânea). O sentido então se amplia. Sob esse aspecto, o ritmo fragmentário e descontínuo do romance, com seus saltos e digressões, tensões e distensões, lembra ou prenuncia algo do ritmo de vivência de choque de um *tempo espacializado* de experiência social, típico da modernidade capitalista mais avançada.¹⁸

Na verdade, Brás oscila comicamente entre o pequeno prazer de tirar botas apertadas (*MPBC*, XXXVI) e o gozo propriamente sádico e apático da humilhação do outro e da transgressão da Lei. A autoconservação burguesa conjuga-se, então, a um imperativo superegóico “materno”¹⁹, muito mais cruel e feroz, que incita incessantemente ao gozo transgressivo, ditado por um grande Outro, representado pela “Natureza”.²⁰ Pois bem, no cap.

¹⁵ “[Nessa] busca do absoluto imediato (...) o absoluto deixa de ser essa entidade que se esquia sem parar, para a qual não se pode senão ilusoriamente encaminhar-se (...) para tornar-se uma espécie de exigência prática do sujeito, que visa pura e simplesmente a *possuí-lo*, ou até mesmo a *encarná-lo*. (...) essa forma de apresentação imediata do absoluto será, ao final, aquela da forma-mercadoria”. (PASTA, José Antonio. “Volubilidade e idéia fixa (O outro no romance brasileiro)”, [1999]/2010, p. 23. Na fórmula invertida da fantasia sadéana proposta por LACAN – “a $\diamond$ \$” (objeto *a* desejo de \$, *Écrits*, p. 774) – de fato, o perverso, o “agente aparente”, se identifica com e “se congela na rigidez do objeto” pequeno *a*, i.é., como “instrumento do gozo do Outro” (ib. p. 823), negando sua divisão subjetiva. Numa outra formulação do autor: “O outro do sujeito se reduz a não ser senão o instrumento do primeiro, que fica sendo, pois, o único sujeito como tal, mas este mesmo se reduz a não ser senão um ídolo ao desejo do outro” (*Seminário I*, [1954], p. 253). Este objeto-fetice é um substituto imaginário do falo materno, uma defesa contra o saber da castração, da diferença dos sexos e da falta que ela instaura. Sobre o tema em geral, cf. ainda: FREUD, S. *Fetichismo*, [1927]; SAFATLE, V. *Fetichismo: colonizar o outro*, 2010; Idem, *Paixão do negativo*, Lacan e a dialética, 2006, Cap. 4 e 5.

¹⁶ LACAN, *Écrits*, p. 773 e 775. Sobre Marcela: o “capricho puro” de “vê-la trajar de certo modo, com tais e tais enfeites” (*MPBC*, XV).

¹⁷ SAFATLE, *Paixão do negativo*, op. cit., p. 177.

¹⁸ Tempo de vivência de choque na grande cidade, de “semiformação” pelo trabalho/consumo, do uso convertido em pseudo-atividade espetacular e alienação espacial. Cf. LUKÁCS, *História e consciência de classe*, p. 204-5; BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza” e “O narrador” in: __. *Obras escolhidas I*, 1985; HORKHEIMER e ADORNO, op. cit., p. 47, 174-84; DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, [1967], § 142, 161, 170.

¹⁹ “Um “supereu materno” que não proíbe, mas inflige o gozo e pune o ‘fracasso social’ de um modo muito mais severo”. Daí as recaídas cíclicas de Brás nos quadros depressivos (ŽIŽEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem* – O sublime objeto da ideologia, [1990], p. 71).

²⁰ “O carrasco sádico nada tem a ver com o prazer (...). O carrasco sempre trabalha para o gozo do Outro e não para o seu, faz de si um mero instrumento da Vontade do Outro: na cena sádica, há sempre, ao lado do carrasco e de sua vítima, um terceiro, o Outro para quem o sádico exerce sua atividade, o Outro cuja forma pura é a da voz de uma lei que se dirige ao sujeito na segunda pessoa, com o imperativo “Cumpra teu dever!”. Assim, diz ŽIŽEK sobre o imperativo do gozo contemporâneo: “O ‘grande Outro’ sócio-simbólico assume cada vez mais os traços libidinais da primeira imagem do

VII (*O Delírio*), justamente, ele irá encontrar Pandora/Natureza. E é esta que se reflete internamente e se põe como lei em seu coração.²¹ Assim, “mais que as orações, me governavam *os nervos e o sangue*, e a boa regra perdia o espírito, que a faz viver, para se tornar uma vã fórmula” (*MPBC*, XI, g.m.). O suposto “sujeito soberano” Brás, então, se põe inconscientemente como objeto-fetichismo executor do “brado” dessa Lei natural (cf. *MPBC*, XVII). É o que permite entender por que Brás se põe (literalmente) sempre *aos pés* de Marcela, Eugênia e Virgília (inclusive com conotações *sexuais*, daí talvez a graça fetichista com Eugênia, “filha espúria e coxa”). Ele nunca ama ou deseja propriamente como sujeito, antes quer ser amado pelo outro como um objeto entre outros objetos fragmentados e colonizados por seu imaginário infantil reificado (*MPBC*, XVII, XXXIII, LXXVIII). “O menino é pai do homem” (*MPBC*, XI). Como assinala Schwarz, aqui Machado rivaliza com o Naturalismo e as toscas causalidades de raça e ambiente, contrapondo a elas circunstâncias sociais, familiares, formas de exercício do poder territorial-escravista. Assim, Brás Cubas sempre pensa através de um certo *naturalismo* ideológico, inclusive de base darwinista, influenciado por seu amigo Quincas Borba.²² Além disso, fazendo da infração a norma, ele não se torna menos insensível diante do sofrimento do outro e de si mesmo. Daí sua compulsão à repetição da mesma escalada de sempre: do gozo ao fastio, da excitação frenética ao tédio, até o capítulo final “Das negativas” (*MPBC*, CLX). Este o ritmo descontínuo e quase cíclico do livro.

Perceba-se que Eugênia aparece como moça sofrida, prejudicada, carente, que, no fundo, parece guardar reminiscências de um ser *castrado* – uma mulher não só pobre, mas *simbolicamente castrada* (uma “Vênus Manca”, *MPBC*, XXXIII), aberta e exposta ao vínculo social – diferentemente da forma fálica e todo-poderosa da mãe Natureza/Pandora, n’*O Delírio*, que será personificada somente pela linda figura de Virgília (que é *Vir-gília*: viril, a mulher ativa que toma todas as iniciativas na vida do casal).²³ Uma beleza ideal que parece servir “como barreira extrema que proíbe o acesso a um horror fundamental”²⁴, o da

grande Outro, da ‘Mãe nutriz’, de um Outro fora da lei que exerce o que podemos chamar de um despotismo benévolo” (Idem, ibidem, p. 65 e 72). O grande Outro perverso pode assumir figuras diversas: “pode ser a natureza, para outros a Providência, o Destino” (VEGH, Isidoro. “Perversões”, 1989, p.54).

²¹ “O senhor brasileiro dispunha, a um tempo, da pletora da tradição cultural ocidental (...) [e] também do direito de rebaixar tal ordem simbólica, quando bem entendesse, ao estatuto real do gesto particular qualquer. (...) uma espécie de *lei particular*, o *imperativo de um gozo qualquer*, fundamento psíquico da generalização do *capricho* como formação social por excelência. (...) esse gesto é mantido legítimo e frouxamente desrecalcado, por senhores que dispõem do outro como mercadoria. Tal condição geral, poderíamos dizer, torna o outro um *objeto absoluto* (...). O Outro, toda ordem de valor partilhada com qualquer outro, tem validade apenas estratégica, na medida geral da regra do gozo qualquer de Brás.” (AB’SÁBER, Tales. “Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz”, 2007, p. 273-4, 281).

²² CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*, 2003, p. 94-130.

²³ Cf. PASTA, op. cit., p. 21. Virgília “tinha o aspecto das naturezas cálidas... que... resumia todo o amor” (*MPBC*, LXIII). Roberto SCHWARZ percebeu Virgília justamente como uma “personificação feminina da Natureza” do capítulo do Delírio (op. cit., p. 135).

²⁴ LACAN, op. cit., p. 775.

castração. “Por que bonita se coxa? Por que coxa se bonita?” – pergunta-se Brás a respeito da pobre Eugênia, que tem a insolência de manter um olhar insubmisso e que o deixa quase falando sozinho. Ele responde ao amor nascente e à defecção da moça com o ódio. A própria “natureza” – suspeita ele, metafisicamente – é “um imenso escárnio” (ib.) – tal como esta se revela para nós n’*O Delírio*; mas também como aparece mimetizada em seu próprio impulso destrutivo de narrar, que se confessa, “quando prestes a deixar o mundo”, como “um prazer satânico em mofar dele, em persuadir-me que não deixava nada” (*MPBC*, VI). Uma *volúpia de destruição* semelhante à da Natureza (novamente além da lógica utilitária da autoconservação), que nosso narrador não se livra de maneira alguma após a morte. “Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (*MPBC*, VII).

Percebe-se assim que os traços analisados funcionam como sintoma do *laço social perverso* congênito às relações de dominação no país capitalista-escravista e à formação da subjetividade nos quadros do que se denominaria *perversão ordinária*, tal como estudados em várias de suas virtualidades sádicas e masoquistas, por exemplo, em *Casa-grande & Senzala* de G. Freyre.²⁵ Fantasias nas quais, como aponta Calligaris, “o corpo escravo se constitui como o horizonte fantasmático universal das relações sociais, como se o colonizador tivesse conseguido instaurar a sua exploração do corpo da terra como metáfora última do Brasil” – empurrando em direção a um modo de gozo mortífero: “a escravatura como modelo de gozo absoluto”.²⁶ O leitor irá notando, doravante, como passagens substanciais do romance articulam-se em torno das “filosofias” contidas no Delírio e no Humanitismo.

No fim dos maus tratos a Eugênia, o eterno credor dos mal nascidos retruca ao “amável leitor”: “Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem” (*MPBC*, XXXIV). Em seu sonho de credor, é *ele quem serve aos prazeres da moça*. E para se safar de qualquer traço de culpa, Brás Cubas identifica-se ao *Homem* em geral, que afinal agiria sempre segundo os ditames da Natureza – “egoísmo, autoconservação” (*MPBC*, VII) –, exatamente como o cunhado Cotrim era “puro efeito de relações sociais”, ou seja, agiria como puro objeto “apático”, “dessubjetivado”, puro “instrumento do gozo”²⁷ de um Outro, segundo os imperativos de uma Lei natural ou social-

²⁵ “Não há brasileiro de classe mais elevada, mesmo nascido e criado depois de oficialmente abolida a escravidão, que não se sinta aparentado do menino Brás Cubas na malvadeza e no gosto de judiar com o negro”. (FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala* [1933]/2004, p. 454). Ainda sobre a perversão ordinária como laço social atual: MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade*, 2003.

²⁶ CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil!*, 1991, p. 25-39.

²⁷ Cf. LACAN, op. cit., 775 e 790.

natural. Como diz Schwarz, eis um “uso perverso da idéia de condicionamento sociológico (...) empregada em favor do escravista”.²⁸ Ressaltemos aqui também o uso *anti-humanista* das noções de homem e igualdade – o mesmo fundo ideológico que reaparecerá com todas as letras no Humanitismo, com sacrifício alheio incluso: “cada indivíduo deveria achar a maior delícia do mundo em sacrificar-se ao princípio de que descende” (MPBC, CXVII). Ou como Brás conclui friamente: “o que eu não sei é se a tua existência [a de Eugênia] era muito necessária ao século” (MPBC, XXXVI).

A simbiose de liberalismo e escravidão: a lógica da carnavalização e do escárnio de classe

Ainda na seqüência final do episódio Eugênia, o argumento-empulhação se torna satírico, ao modo *carnavalesco*, o que, para alguns²⁹, é a grande e a única verdadeira “filosofia” da obra:

“meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição” (MPBC, XXXIV).

Nesta “bufonaria transcendental” se expressa a matriz irônica e carnavalesca do narrador, que não leva a sério nenhuma determinidade sensível e concreta. Segundo Bakhtin: “ao contrário da festa oficial [na Idade Média], o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras, tabus”.³⁰ A lógica do “riso popular” introduz certa relativização geral dos valores através do contato cultural e corporal entre as diversas classes em “praça pública”, em seqüências de “coroamento e descoroamento”, “ascensões e quedas”, “degradações”, “profanações”, “inversões”, “paródias”, “*mésalliances*” – isso tudo imprimindo ao tempo o caráter da mudança, da renovação cíclica etc. Como aponta o autor russo, da sátira menipéia de Varrão e Luciano de Samósata a Sêneca e Petrônio, e de Rabelais, Cervantes e Erasmo a Voltaire, Swift, Sterne e Dostoiévski, temos uma longa tradição de literatura popular dita *carnavalizada*. Indiscutivelmente, esse é um dos modelos literários mais importantes de Machado de Assis. Contudo, para este, se trata de um *uso crítico e refletido* das figuras carnavalescas e da sátira menipéia – em tudo oposto à celebração popular de uma eventual desordem social festiva, dita “dionisiaca”.

²⁸ SCHWARZ, op. cit., p. 113.

²⁹ Cf. MERQUIOR, José G. *De Anchieta a Euclides*, 1977; RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*, 1979; REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, 1989.

³⁰ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, [1941], p. 8.

O esquema carnavalesco parece funcionar a mil maravilhas quando se vê Brás Cubas e as demais personagens da galeria machadiana de proprietários (e) loucos sendo zombada e ironizada. De fato, um dos móveis de Machado é mostrar como as práticas e formas de vida da classe dominante aproximam-se da infâmia e da escória social, seja no plano dos valores, pautados pelo imperativo do gozo ligeiro, das crenças, em geral naturalizantes, e dos atos, que vão das pequenas infrações até a violência impune e o crime de pirataria internacional (como o tráfico negreiro feito entre 1830-1850; o nome Cubas, aliás, remete também a Cuba, último país a abolir a escravidão). “Mal comparando”, revela Brás ostentando a bandeira indecorosa do particularismo e do oportunismo de proprietário, “é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez graúda e castelã (...)” (*MPBC*, IV). Essa convergência entre alto e baixo plasma-se até mesmo no movimento frenético de Brás, seja no balanço de idéias no “trapézio” e nas “cabriolas de volatim” do cérebro volúvel (*MPBC*, II), seja no ritmo de cambulhada das pernas que andam por si pela cidade (*MPBC*, LXVI), um ritmo algo *picaresco* – o de um “pícaro fracassado”³¹ da elite.

É assim que ele também poderia ser associado a Diógenes, o cínico (cf. a referência ao avô “*tanoeiro*” e à “*cuba* de Diógenes”, *MPBC*, III e CLIV), que, vivendo “conforme à natureza” (em seu tonel ou nas ruas, tal como os cães: uma das etimologias do cinismo remete a *kýōn*, *kynós*, “cão”), reencontra o seu *duplo* desenvolvido em Quincas Borba, nas escadarias de uma igreja, vivendo como um mendigo estropiado, um ladrão de relógios e construtor de uma filosofia “estóica” – uma “filosofia da miséria” (*MPBC*, LIX) (tal como, na filosofia grega, o cinismo desdobra-se no estoicismo; a sátira menipéia, aliás, foi cultivada por cínicos como Luciano e estóicos como Sêneca). Daqui se compreende melhor também o sentido do episódio da “briga de cães” na rua (*MPBC*, CXLI) como “manifestação” de “*Humanitas*”, segundo Quincas. Assim, Machado parece ter associado parodicamente esse modo de ser volúvel de Brás e de Quincas a ideais antigos de “autarquia” e “ataraxia” (cínico, estóico, céptico), que poderiam ser associados, *grosso modo*, à impassibilidade diante do sofrimento de si e do outro.³² E não é de se admirar que traços de filosofia cínica e

³¹ Cf. CALDWELL, Helen. “Cubas’s lighter side – the Picaro” in: ___. *Machado de Assis: the Brazilian Master and his Novels*, 1970, p. 73-93. Como a autora indica, como modelo literário, além de Sterne, o autor talvez tenha pensado no *Gil Blas* de Lesage – um “Gil Braz” fracassado: “a morte entra em toda página; mesmo a vida assume o papel de morte, às vezes; e a morte, de vida” (ibid., p. 73).

³² “O estoicismo – e é nisto que consiste a filosofia burguesa – torna mais fácil para os privilegiados, em face dos sofrimentos dos outros, enfrentar as ameaças a si próprios. Ele preserva o universal, elevando a vida privada ao nível de um princípio para se proteger dele.” (HORKHEIMER e ADORNO, op. cit., p. 94). Nos textos de Sade temos várias menções aos estóicos: “Sua alma [de Durcet] é firme e estóica, absolutamente insensível à piedade” (SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma*, ou a escola da libertinagem, 2006, p. 64). Um ar de família que não escapou a LACAN, que sugere a “ataraxia dos estóicos” (“masoquistas políticos” diz ele no *Seminário* 16) pressuposta em diversos pontos de seu “Kant com Sade” (*Écrits*, p. 765, 771, 773), e a Deleuze, em sua nova “imagem” apologética do filósofo como herdeiro

estóica, filosofias da “aparência” e da “indiferença” (segundo Hegel), tornem-se bases do Humanitismo, o qual é anunciado como “um novo sistema de filosofia, que não só explica e descreve a origem e a consumação das coisas, como faz dar um grande passo adiante de Zenon e Sêneca, cujo *estoicismo* era um verdadeiro brinco de crianças ao pé da minha receita moral” (MPBC, XCI, g.m.).

A carnavalização será, então, um operador lógico (literário) de *equalização* ou *desdiferenciação* entre o mais alto e o mais baixo, entre o capitalismo “liberal” e “esclarecido” e o seu fundo obscuro, miserável e antagônico, baseado na escravidão. Da mesma forma, temos o percurso de altos e baixos do filósofo Quincas Borba, que de proprietário passa a mendigo, depois a herdeiro e novamente a mendigo. Vale lembrar que Joaquim Nabuco dizia que a emancipação seria um longo processo de superação de uma identidade dialético-especulativa: “a eliminação simultânea dos dois tipos contrários, e no fundo os mesmos: o escravo e o senhor”.³³ Não seria difícil achar outros casos de mistura e identificação entre o salão dos ricos e o calabouço sangrento, ou entre a suposta “aristocracia” e a “escória” (Cotrim, Damasceno, Viegas...). Como vimos antes (Cap. I), um traço que Marx e Baudelaire haviam já percebido na essência histórica do próprio sistema, na composição de classes na França desde a Monarquia de Julho (ao mesmo tempo monárquica, liberal, hegemonizada pelo capital financeiro e com um resto de escravismo colonial até 1848) até o casamento espúrio feito por Napoleão III entre as pompas imperiais, as altas finanças, o proletariado, o lumpen-proletariado e o campesinato mais reacionário. Um capitalismo que tende, enfim, a uma “certa lógica da ‘carnavalização’”.³⁴ Por outro lado, ainda, isso parece emergir da própria mola estética do realismo moderno, porquanto este efetua uma “mescla de estilos”, isto é, uma conjunção, por vezes grotesca, entre o alto e o baixo, permitindo que “personagens de qualquer classe social (...) se tornassem objetos de representação literária séria”, tornando muito mais difícil, já em Balzac, descobrir uma ideologia ou ponto de vista únicos.³⁵

Mas é preciso ter cuidado com o formalismo, atentando para a totalidade do contexto em que tal carnavalização literária é utilizada. Ora, em Brás Cubas (e em toda a segunda fase), a voz do *escárnio* vem sobretudo *do alto posto de comando*, tendendo ao esquema *monológico*, que turva e tolhe a opinião do leitor – e não de qualquer base popular “dialógica”. Trata-se sempre de um clima geral de *falsa folia* e de fundo *negativo* (trágico e

dos cínicos e dos estóicos, que ele nomeia às claras como sendo uma “arte das superfícies” e da “perversão” (DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido* [1969], p. 131-6).

³³ NABUCO, O Abolicionismo, p. 14.

³⁴ Cf. SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*, 2008, p. 101 e ss.

³⁵ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis – La representación de la realidad en la literatura occidental*, [1946], p. 445-6.

melancólico). Ao contrário do esquema proposto por Bakhtin (este não isento de certa ingenuidade, ainda maior nos discípulos³⁶), a carnavalização aqui serve, como vimos no caso Eugênia, antes para *escarnecer dos mais fracos* do que para defendê-los, mimetizando a *suspensão perversa* da Lei feita quase ao bel-prazer dos proprietários, mantendo, além disso, o estado *hierárquico* secular fundamental, oriundo do regime colonial. Sob esse aspecto, o elemento carnavalesco perde o ar festivo e relativizador, porque busca justificar ideologicamente uma dominação como eterna e natural.³⁷ Não será esse também o caso do coroamento e descoroamento do pobre Rubião em *Quincas Borba*? Veja-se que mesmo em Bakhtin a “carnavalização” está ligada a certos contextos (o que passa quase despercebido pela crítica brasileira e estrangeira) – tal como em Dostoiévski, em que ela dialoga *criticamente* com as formas sociais de modernização retardatária da Rússia.³⁸ Em Machado, temos um uso crítico e contextual dessa tradição, aplicada a um país capitalista-escravista. Em lances magistrais como esses, a obra machadiana consegue prefigurar estruturas *contemporâneas* da sociedade e da subjetividade “esclarecidas” – desencantadas, cínicas, carnavalescas –, de indivíduos que se relacionam através do mercado, do favor e da coerção direta, que cristalizam um vínculo social coisificado, perverso e fetichista.

O uso metódico-referencial da loucura e da metafísica

Como vemos, a exposição da negatividade da formação de Brás/Brasil, que corre por trás das costas do narrador (que nunca a tem diretamente em conta), supera o misto de naturalização, ceticismo, cinismo, carnavalização e dogmatismo metafísico da perspectiva do narrador. Os acontecimentos derradeiros da vida de Brás – a idéia fixa do emplasto, o delírio e a morte –, apontam para o *colapso histórico dessa formação nacional*. Assim, Brás Cubas desfaz o seu relacionamento com Virgília no final da década de 1840, momento em que reencontra Quincas Borba e sofre suas influências “philosophicas”; reencontra Virgília e atua

³⁶ Cf. KRISTEVA, Julia. “Le mot, le dialogue et le roman” [1966] in: __. *Semiotiké*. (Recherches pour une sémanalyse – Essais), 1969.

³⁷ Em crônicas de 04 e 11 de fevereiro de 1894 (*A Semana*, vol. 2. 1957, p. 28-37), MACHADO DE ASSIS tece uma relação *crítica* entre o carnaval de rua (que havia sido proibido em 1894), o clima de falsa folia geral do país, a especulação desviada do período de Encilhamento (o “dilúvio” de 1890-1), “a escassez do dinheiro” (ibid., p.33) e as crises da Primeira República: “a razão de o não termos este ano é justa; seria até melhor que a proibição não fosse precisa, e viesse do próprio ânimo dos foliões. Mas não se pode pensar em tudo.” (ibid., p. 32).

³⁸ “A carnavalização não é um esquema exterior e imóvel que é imposto a um conteúdo pronto; ela é, antes, uma forma extraordinariamente flexível de visualização artística (...). Através da *relativização* de tudo que é exteriormente estável, estabelecido e pronto, o *pathos* da mudança e renovação da carnavalização permitiu a Dostoiévski penetrar nas camadas mais profundas do homem e das relações humanas. Ela provou ser notavelmente produtiva como meio de capturar na arte o desenvolvimento das relações sob o capitalismo, num tempo em que as antigas formas de vida, princípios morais e crenças foram convertidos em ‘cordas podres’ e a natureza previamente oculta, ambivalente e não-finalizada do homem e do *pensamento* humano foi sendo postos a nu. Não só as pessoas e as suas ações, mas também as *idéias* tinham rompido seus casulos hierárquicos autocontidos e começaram a colidir no contato familiar com o diálogo ‘absoluto’ (i.é,

como deputado em 1855 (no período histórico-político chamado “Conciliação”); tem frustrado seu projeto de ser ministro, funda um jornal de oposição, logo naufragado, promove atividades filantrópicas e projeta o emplasto Brás Cubas nos ventos modernizantes da década de 1860, até vir a adoecer e morrer, não sem antes delirar, em 1869. Esse movimento, grosso modo, corresponde às fases sociais de *estabilidade, mudança e início da crise do paternalismo e do Império*, anunciada nos eventos decisivos que abalaram suas estruturas: Cessação do Tráfico Negreiro em 1850, Guerra do Paraguai em 1865-1870, criação do movimento republicano em 1870, Lei do Ventre Livre em 1871. Aqui, “a indireta político-social é portanto um método”³⁹ de exposição literária.

De forma semelhante, *Quincas Borba* concentra-se no período histórico de 1867-1871, no momento em que a modernização urbana impulsionada pela acumulação cafeeira torna-se mais tangível (o nome alegórico do protagonista “Pedro Rubião de Alvarenga” remete ao gênero *rubiacae*, a planta do café, e a Pedro de Alcântara, o imperador D. Pedro II). O período enfocado prenuncia o colapso do paternalismo e mesmo o do Império: é quando se percebe que a escravidão perderia sua base de sustentação e legitimação e a classe territorial tradicional teria de recompor sua dominação junto à nova burguesia comercial e financeira, ligada ao capital internacional.⁴⁰ No romance, esse processo culmina na ruína econômica e na loucura de Rubião, isto é, na *impossibilidade de formação do sujeito* – aquele que se constitui apenas na esfera de um imaginário psicótico (o delírio de ser Napoleão III). O Humanitismo transfigura esse processo modernizador de modo especulativo, criando um Ente fantasmagórico (“Humanitas”), enquanto o próprio narrador, em terceira pessoa, assume por várias vezes o ponto de vista da filosofia humanitista. O que torna difícil separar os traços de relato “objetivo” e imparcial / ironia e análise crítica / participação e celebração da dominação social. Um narrador de terceira pessoa que praticamente funciona como um narrador de primeira, com perspectiva ao mesmo tempo aderente e crítico da metafísica perversa e delirante do Humanitismo.

Um tal processo literário a um só tempo realista e metafísico convida ao engano e ao desengano. Por um lado, a fonte de ilusão da representação realista é nomeada de saída, e é claro que não somos obrigados a crer em/aderir a um “defunto autor”, não só faccioso e sem credibilidade, mas também insolente e agressivo. O mesmo para o narrador ambivalente de *Quincas Borba*, ao mesmo tempo objetivo, irônico, despistador. Por outro lado, “a

completamente ilimitado). O capitalismo, tal como o Sócrates ‘alcoviteiro’ na praça do mercado de Atenas, reúne as pessoas e as idéias.” (BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, [1929], p. 166-7).

³⁹ SCHWARZ, op. cit., 1990, p. 74. Cf. também as considerações de CHALHOUB, *Machado de Assis, historiador*, p. 72-7.

⁴⁰ GLEDSON, op. cit., 1986, p. 17-8, 58-9, 72.

virtualidade conformista” das *Memórias póstumas*, segundo Schwarz, é a possibilidade da “fruição comodista” do leitor, quando este “adere à descontinuidade elegante, às formulações requintadas, à disparidade um pouco preciosa dos momentos”. Um texto que pode gerar “a identificação com os exclusivismos da gente fina”, ou ainda, com os traços de “melancolia metafísica”⁴¹ (que vêm de Pascal, do *Eclesiastes* etc.). Entretanto, a violência discursiva tende a quebrar tais identificações e devaneios filosóficos sobre a “condição humana”.⁴² Se pesarmos bem, muitas vezes ela prefigura o fenômeno nazi-fascista na Europa. O lance mais violento, talvez, é o comentário de Brás sobre a “vida nua” de D. Plácida, aqui prenunciando o traço social-darwinista e protofascista do Humanitismo:

“se não fosse D. Plácida, talvez os meus amores com Virgília tivessem sido interrompidos, ou imediatamente quebrados, em plena efervescência; tal foi, portanto, a utilidade da vida de D. Plácida. Utilidade relativa, convenho; mas que diacho há absoluto nesse mundo?” (*MPBC*, CXLIV)

Daí a tendência ao “sadismo cômico” no livro, com gosto de tudo explicar e analisar, sempre segundo as conveniências: “Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares” (*MPBC*, XI). O sestro filosofante das obras está, pois, no coração da problemática realista de Machado, que é nacional e empenhada a seu modo, ao mesmo tempo legível enquanto crítica do *formalismo* da *Aufklärung* e do *fetichismo* da modernização burguesa, enquanto estes constituem uma totalidade em nível mundial (real e virtual). A forma dita carnavalesca é disciplinada por nosso sistema de coordenadas históricas e só por meio dele ela ganha a verdadeira concretude e o selo da negatividade.

No país d’O Delírio

“De um verdadeiro tratado sobre o desejo, portanto, pouco há aqui, ou mesmo nada. O que se anuncia nesse revés extraído de um acaso não passa, quando muito, de um tom de razão.” (Jacques Lacan, “Kant com Sade”).

⁴¹ SCHWARZ, op. cit., 1990, p. 165.

⁴² Ou anti-humana, quando temos raciocínios apologéticos que se invertem dessa forma: “A indiferença com que Brás Cubas relata acontecimentos dolorosos corresponde à condição de iniciado no duplo domínio instituído pelo estatuto universal da natureza, que congrega os extremos contrapolares da expansão vital e da contração mortal na mesma indiferenciação do vivo e do morto. O defunto autor se decreta *ausente do mundo propriamente humano* e atua com a mesma impessoalidade com que a morte realiza a despotenciação pura e simples da vida.” Ora, tudo isso nada mais seria que a revelação “em seu próprio ser [d]a natureza ambígua e reticente da condição humana.” (SOUZA, Ronalds M. *O romance tragicômico de Machado de Assis*, 2006, p. 115 e 118, g. m.)

Além do Humanitismo, os capítulos do Emplasto, da Idéia fixa e do Delírio, já quase ao fim da vida, em 1869, possuem um aspecto cumulativo e sintético e, talvez por isso mesmo, são apresentados no início do romance, antes de sua dispersão nos capítulos. O denominador comum entre as personagens de Brás Cubas e Quincas Borba é formado pelo contraponto entre “idéia móbil” e “idéia fixa” (*MPBC*, IV). Na base, como apontaram Schwarz e Pasta de modos diferentes, temos a volubilidade e a busca de uma supremacia qualquer, que se cristaliza no fetiche da idéia fixa. A movência frenética de idéias e condutas, a passagem contínua do mesmo no outro, cristaliza-se enfim numa certa unidade fantasmática, um objeto-fetiche – literalmente uma mercadoria “sublime”, que daria acesso ao Absoluto – e que é representável em dinheiro, poder e glória: “De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: – amor da glória” (*MPBC*, II). Vejamos o desdobramento dessa idéia fixa com o Delírio.

Brás Cubas sinaliza esse percurso de “identificação com a mercadoria” de modo variado em seu Delírio: aparece primeiro na figura de um singelo *barbeiro* escanhoando um *mandarim* caprichoso (que o paga com beliscões e confeitos – o que nos lembra a mania do próprio narrador, com seus piparotes no leitor e em suas vítimas). Em seguida, a coisa se inverte e o protagonista é transformado na “*Suma Teológica* de São Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas” (*MPBC*, VII) – ou seja, é transformado na encarnação física do Saber Absoluto, que toma a forma “imóvel” de um... defunto no caixão – o que nos lembra a situação final do narrador póstumo, integrado ao espaço inorgânico (“eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma” (*MPBC*, I).

Repare-se como a experiência do delírio aparece sintetizada nessa transformação do simples barbeiro em mandarim, em seguida em Suma Teológica; ou ainda, na transformação do simples “verme” (que é como Natureza/Pandora denomina Brás, *MPBC*, VII, e a quem o narrador dedica a sua obra póstuma) em uma espécie de “mestre do gozo”: um “*sujeito-suposto-gozar* que tem uma representação adequada do gozo”, pois, “para poder gozar da Lei, ele deve desmentir a castração do Simbólico”. Por isso mesmo ele se põe como objeto-fetiche e “quer ensinar como gozar e como alcançar um saber instrumental sobre o gozo”.⁴³ Ele “se consagra a tapar o buraco no Outro”.⁴⁴ Temos um ser finito que se põe no caminho de desvendar o infinito (ou os “mistérios... da vida e da morte”, como é dito no capítulo seguinte, *MPBC*, VIII, “Razão contra sandice”, ou “aliviar a nossa melancólica humanidade”,

⁴³ SAFATLE, Vladimir. *Paixão do negativo*, p. 175-6.

⁴⁴ LACAN, Jacques. *O Seminário*, Livro 16, De um Outro ao outro, 1968-1969, p. 245.

no II d' "O Emplasto"). Em termos lógicos, digamos que o movimento leva do ser-para-outro do barbeiro (ou verme) ao ser fálico onipotente do mandarim, que se realiza fundindo-se ao nada (a *Suma Teológica*), i.é, que se objetifica em saber absoluto e que coincide com o delírio e a morte, dando acesso a um gozo ilimitado da Coisa, como produto do desmentido da falta e da castração simbólica. Eis o que explica o pendor filosófico destas *Memórias*. Constituir-se-ia assim, nessa inversão geral, o que Pasta vem há tempos denominando o "ponto de vista impossível" ou "ponto de vista da morte".⁴⁵

Vejam os detalhes do percurso no Delírio. Brás é conduzido no lombo de um hipopótamo (uma figura mitológica, associada a Behemoth, segundo o livro de *Jó*, 40: 10-19) em direção à "origem dos séculos". Na verdade, isso equivale a uma descida aquém do jardim do Éden, isto é, ao centro do *inferno dantesco* – daí a "neve" recobrimdo tudo em tais paragens, silenciosas como o "sepulcro". Segue-se a aparição selvática da gigante Natureza/Pandora, também branca e gélida como a neve, cujos "contornos perdiam-se no ambiente", ao mesmo tempo espessa e diáfana, como se constituísse a realidade em geral. Como apontado anteriormente, uma figura superegóica de Mãe fálica e devoradora: "– Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga (...) eu não sou somente a vida; sou também a morte" (*MPBC*, VII). Como no romance de Sade⁴⁶, a Natureza inflige o gozo, com o sujeito assumindo a posição de instrumento desse grande Outro: "Vives: não quero outro flagelo. (...) para devorar e seres devorado (...). Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal" (ib.). Seu semblante, assim, é totalmente *apático* e *indiferente*: "nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel (...) o rosto indiferente, como o sepulcro" (ib.). Torna-se fácil ver a mesma postura insensível de Brás Cubas diante de Eugênia, Prudêncio, D. Plácida, da própria morte dos pais etc.

Qual o conteúdo específico dessa suposta filosofia do Saber Absoluto? A vida histórica transfigura-se, como no Humanitismo, na "guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas" (ibid.), isto é, num turbilhão insensato e volúvel de paixões e destruições: "eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora

⁴⁵ PASTA, José A. "Le point de vue de la mort", [2005].

⁴⁶ "Recebi essas inclinações da natureza e irritá-la-ia, se a ela resistisse; se ela as fez malévolas, é porque se tornaram necessárias a seus desígnios. Sou apenas uma máquina em suas mãos, que ela move a seu bel-prazer e não há crime meu que não lhe sirva. (...) O Duque iniciou um elogio da libertinagem e provou que ela tinha seu lugar na natureza e que quanto mais se multiplicassem seus desregramentos, melhor esta se serviria" (SADE, *Os 120 dias de Sodoma*, p. 21 e 83, g. m.).

mordia o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana” (ib.). No entanto, nenhum riso ou prazer: “A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda” (ib.). Levado ao cume de uma montanha, Brás Cubas então vê, na passagem contínua dos séculos, “a condensação viva de todos os tempos”, “a decifração da eternidade” (ib.). A História? Ela se põe como *Natureza*, segundo seu “estatuto universal” de eterna luta e sobrevivência do mais apto e, assim, como um eterno retorno do mesmo, próprio de um tempo mítico-sacrificial (e que embasa o já referido elemento carnavalesco da obra). O sujeito? É aquele que se põe como um “chocalho” das paixões, um “flagelado e rebelde”, escarnecido pela “quimera da felicidade”, enfim, o instrumento que se identifica – e de modo cabal, somente no delírio e na morte – à Mercadoria e ao ponto de vista indiferente de Natureza/Pandora: em suma, o que supõe saber gozar de todas as máscaras, todas as “glórias” e “misérias”, todos os “flagelos” e “delícias”, encarnados e/ou utilizados por ela (ib., p. 423).

O Delírio conclui, assim, um processo de desagregação psíquica, de abandono total do eu à reificação – com a pura identificação regressiva do sujeito a um real calamitoso, representado pelo ventre/túmulo de Pandora:

“Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir, – de um riso descompassado e idiota.

— Tens razão, disse eu, a cousa é divertida e vale a pena, — talvez monótona — mas vale a pena. Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo. Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me.” (ib., p. 424).

Assim, somos levados do sujeito contemplativo – que ainda lutava pela autoconservação “soberana” e para o qual a História era um espetáculo natural – à assunção delirante e mortífera de si como objeto oferecido ao gozo do Outro.

O Humanitismo como ponto de fuga das *Memórias* e princípio em *Quincas Borba*

O Humanitismo guarda diversos pontos de continuidade com a lógica do Delírio. Em lugar da Natureza como o grande Outro abstrato agora surge “Humanitas”. Dá-se como fato ontológico a mesma luta de morte generalizada – “Vida é luta. Vida sem luta é um mar morto no centro do organismo universal” (*MPBC*, CXLI); um similar “empuxo à volubilidade” nas transições arbitrárias e transposições caprichosas do caso local à lei universal; o mesmo princípio “carnavalesco” de reversão e identificação de contrários; a mesma apatia perante o sofrimento de si e do outro; o mesmo “sacrifício” exigido do indivíduo em proveito dos mais fortes e da sustentação de uma Entidade alienada, que incita ao gozo perverso ou

francamente delirante, convertendo-se em religião, com direito a “cerimônia” e “dança sacra”. Consciente da própria loucura, mas sem irritação contra o mal, Quincas Borba dizia que isso “era ainda uma prova de Humanitas, que assim brincava consigo mesmo” (MPBC, CLIX). Aqui, como veremos melhor em *Quincas Borba* (em II/5), Machado parece-me focalizar obliquamente as origens da Lei do Ventre Livre. Lembremos como Brás Cubas, ao final da vida, reconcilia-se com o cunhado Cotrim, um antigo contrabandista de escravos, e é convidado por ele a filiar-se numa Ordem Terceira (uma associação de leigos católicos ligadas a Ordens religiosas), fazendo caridade aos pobres e aos enfermos, claro que em troca de prestígio e satisfação do amor-próprio (tal como, aliás, funciona o “emplasto Brás Cubas”). Quincas Borba o aconselha: “Vai, se queres, mas temporariamente” – pois ele estava anexando ao Humanitismo uma parte “dogmática e litúrgica”, que o tornaria “uma religião, a do futuro, a única verdadeira” (MPBC, CLVII). Assim, diz ele a Brás: “Vai aonde te chamam; não esqueças, porém, que és o meu califa” – isto é, o representante do futuro. Pouco antes de morrer, no início de 1867, Quincas Borba também tinha um “plano tão sublime” que nem mesmo Rubião poderia entendê-lo (QB, VIII), salvo talvez em sua loucura.⁴⁷

Assim, a maior diferença do Humanitismo em relação ao Delírio será a introdução de um finalismo metafísico na luta egotista, que parodia filosofias cristãs e providencialistas, as quais garantem que tudo é bom afinal – “*omnia bona*” (QB, X); uma emenda que gerará o princípio formal de *Quincas Borba*, que parece intimamente ligado à crise e às ilusões de 1871.

O Humanitismo contém várias referências cruzadas: à filosofia dos Estóicos (além do providencialismo, a indiferença à dor, às paixões, aos eventos externos⁴⁸), ao otimismo do Dr. Pangloss (do *Candide* de Voltaire, por sua vez paródia da Teodicéia de Leibniz), à filosofia e à religião positivistas (“a religião da humanidade”; a “lei dos três estados” como fases do desenvolvimento de Humanitas; o lema da “ordem e progresso” etc.), ao

⁴⁷ Lembremos que os monges Beneditinos libertaram os seus 1600 escravos em maio de 1866 e que a Fala do Trono de maio de 1867 ressaltava pela primeira vez a questão da emancipação dos escravos.

⁴⁸ Poucos críticos perceberam o estoicismo como modelo primordial do Humanitismo. Segundo P. Aubenque, trata-se de uma filosofia “sistemática” apoiada na intuição de um “universo perfeitamente organizado, até no menor de seus detalhes, pela ação de um princípio único”, “o *pneuma* (sopro vital)”, espécie de “*Logos* universal”. “Assim nada há na natureza que aconteça contra a razão; a monstruosidade, a doença, o sofrimento, a morte são males apenas em aparência”. Daí a “fé refletida na Providência”. A escravidão, p.ex., não é um mal, mas “indiferente”. A única servidão é o “império das paixões”, as quais devem ser “extirpadas”. Uma moral tensa que “prescreve viver em conformidade com a natureza, e uma inspiração precursoramente ‘formalista’, que tenderia a definir a vida do sábio por sua harmonia interna, ela própria adquirida ao preço de uma ‘indiferença’ geral às circunstâncias exteriores”, com o “risco de se enrijecer num indiferentismo generalizado, parente próximo do ceticismo”, e de “deixar o mundo tal como está”. “Uma transfiguração moral da escravidão, segundo Nietzsche; e Hegel mostrará que, se o estoicismo reconcilia o senhor e o escravo, ele não os reconcilia senão no pensamento”. (AUBENQUE, Pierre. “As filosofias helenísticas: estoicismo, epicurismo, ceticismo”, [1972], p. 169-80).

evolucionismo e ao social-darwinismo.⁴⁹ Essas são as principais. Mas as fontes de tal pseudo-filosofia se ampliam e incluem referências a Pascal, a Erasmo, às *Confissões* de Santo Agostinho e à religião cristã (a *omnia bona*, *QB*, X), além de ecos de teologia hinduísta (a doutrina de castas do Bramanismo).⁵⁰ Não fosse só isso, há ainda algumas referências subjacentes a seu espírito: a *bellum omnium contra omnes* de Hobbes, a “vontade de viver” de Schopenhauer (e reflexos da “vontade de poder” de Nietzsche⁵¹), algumas sombras do *Weltgeist* monista hegeliano e, salvo engano, raciocínios que lembram preceitos da homeopatia (“a cura do semelhante pelo semelhante”, que retornará em *Dom Casmurro*).⁵²

Na base de tudo, porém, talvez tenhamos o *espírito ideológico do liberalismo e da economia política clássica* – a crença fetichista na autonomia da mônada individual (“daí a necessidade de adorar-se a si próprio”, *ibid.*) e na “mão invisível” do mercado: “Assim, este frango que eu almocei agora mesmo”, noutro clássico exemplo de Quincas, “é o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite” (*MPBC*, CXVII). Com um tal dedutivismo narcisista de proprietário de escravos, adentramos na esfera do delírio de grandeza. O Esclarecimento abraça a Loucura, tendo por base o formalismo dos princípios da civilização do capital, passíveis de conciliações e inversões monstruosas. Como dizia o jovem Marx sobre o poder de transformação e corrosão social do dinheiro:

(...) o que o dinheiro pode comprar, isso *sou eu*, o possuidor do próprio dinheiro. (...) [Ele] é a divindade visível, a metamorfose de todas as propriedades humanas e naturais no seu contrário, a confusão e a inversão universal de todas as coisas; ele confraterniza impossibilidades. (...) Ele transforma a fidelidade em infidelidade, o amor em ódio, o ódio em amor, a virtude em vício, o vício em virtude, o servo em senhor, o senhor em servo, a estupidez em entendimento, o entendimento em estupidez. (...) obriga os contraditórios a se beijarem”.⁵³

Surgindo nos ventos modernizantes da década de 1860, no último terço do romance, o Humanitismo ganhará relevo na loucura de Rubião em *Quincas Borba*.

⁴⁹ “A dor, segundo o Humanitismo, é uma pura ilusão. (...) Não basta certamente a adoção do sistema para acabar logo com a dor, mas é indispensável; o resto é a natural evolução das coisas” (*MPBC*, CXVII).

⁵⁰ “(...) o Humanitismo ligava-se ao Bramanismo, a saber, na distribuição dos homens pelas diferentes partes do corpo de Humanitas; mas aquilo que na religião indiana tinha apenas uma estreita significação teológica e política, era no Humanitismo a grande lei do valor pessoal. Assim, descender do peito ou dos rins de Humanitas, isto é, ser *um forte*, não era o mesmo que descender dos cabelos ou da ponta do nariz. Daí a necessidade de cultivar e temperar o músculo” (*MPBC*, CXVII).

⁵¹ P. ex.: “Ora bem; abre mão dos velhos preconceitos, esquece as retóricas rafadas, e estuda a inveja, esse sentimento tão sutil e tão nobre. (...) a inveja é uma virtude” (*MPBC*, CXVII).

⁵² P.ex.: “esse suposto mal [uma terrível peste] é um benefício, não só porque elimina os organismos fracos, incapazes de resistência, como porque dá lugar à observação, à descoberta da droga curativa. A higiene é filha de podridões seculares; devemos-la a milhões de corrompidos e infectos” (*QB*, VI), ou “moléstia e saúde eram dous caroços do mesmo fruto, dous estados de Humanitas” (*QB*, VIII).

⁵³ MARX, Karl. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, [1844], p. 564-7. Trad.: *Manuscritos econômico-filosóficos*, p. 159-61.

II / 5

UM IMPÉRIO EM MARCHA PARA A LUA

A crítica de 1871: história, geografia e metafísica em *Quincas Borba*

Ao Pasta.

A abertura: a célula formal do enredo

Nas famosas linhas iniciais de *Quincas Borba* (1886-1891)¹ –

“Rubião fitava a enseada, – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente.” (*QB*, I)

– Rubião se depara com o mundo na posição enfática do proprietário, observando a enseada pela janela de seu casarão em Botafogo, na claridão da manhã de um domingo. Desde logo temos um detalhe formal com implicações para a narrativa: o espaço externo converte-se para ele em *paisagem*, cujo ponto de fuga é o espelho do mar plácido, o avesso da vida da Corte, que logo se revelará com “seus feitiços, movimento, teatros em toda a parte, moças bonitas, ‘vestidas à francesa’” (tal como é descrita adiante, no Cap. XV). Ora, as noções de paisagem e vida urbana implicam a idéia moderna de *sujeito*.

O gosto clássico pela paisagem e o sentimento pelo belo natural, florescendo com vigor a partir da Renascença, pressupõem um novo homem mais ou menos liberto das amarras tradicionais, vivendo num mundo que se urbaniza. Estabelece-se, assim, a posição de um observador racional e distanciado, que ativamente reflete e constrói a realidade observada, às vezes como reflexo de seu próprio domínio territorial, erigindo-se como uma interioridade suficientemente profunda e certa de si, capaz de discriminar sujeito e objeto, sociedade e natureza, consciência e mundo; além disso, através da perspectivação, uma totalidade natural-social é recortada e instaurada como unidade estética, como um objeto de contemplação para um indivíduo autônomo, mais ou menos separado em relação ao

¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “*Quincas Borba*” in: ___. *Obra Completa*, 1959, v. I. Doravante citado *QB*, seguido do número do capítulo; “*Memórias póstumas de Brás Cubas*”, *ibid.* - *MPBC*.

trabalho e à conduta estritamente pragmática; a paisagem corresponde, assim, a um sujeito do gosto formado, amiúde melancólico e nostálgico face à unidade originária perdida de homem, comunidade e natureza.²

Rubião aparecerá nessas linhas nas figuras tipicamente burguesas do indivíduo proprietário, do sujeito do gosto e da razão ativa. Assim, a paisagem do bairro nobre é tomada como espelho e espetáculo de um certo poder, de um certo Império (o que ressoa em seu próprio nome, como indicou Gledson: “Pedro Rubião de Alvarenga”, um símile de Pedro de Alcântara, o Imperador Pedro II), como alguém enfim pleno de experiência e de memórias. Desse modo, ele pode se pôr a cavaleiro de seu percurso histórico, organizando mentalmente o sentido da vida. Com certa entonação bíblica (“Mas, em verdade, vos digo”) – por suposto, não isento de ironia –, o narrador nos diz que Rubião não “admirava aquele pedaço de água quieta”. Isto é, mais que se prender ao imediato, à fixidez do espaço, ele antes “cotejava o passado com o presente”:

“Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.” (*QB*, I)

Aqui, porém, deparamo-nos com um salto hiperbólico, que vai das chinelas ao céu: o provinciano “matuto”, o ex-professor de Barbacena, subitamente enriquecido pela herança de Quincas Borba, eleva a noção de propriedade às raias do absurdo.³ Não por acaso, Fausto e Mefistófeles – clássicas figuras da ação, da negatividade e do “eterno impulso de ir além de si mesmo”⁴ – aparecerão ironicamente como par de estátuas de bronze em sua sala (*QB*, III).⁵ Porém, em vez da força diabólica, é o próprio Deus quem parece ser seu pactário:

“Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas – pensa ele. Se mana Piedade tem casado com o Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...” (*QB*, I).

² Sobre os pressupostos lógicos e históricos dos conceitos modernos de “paisagem” e “indivíduo”: SIMMEL, Georg. “Filosofia da paisagem”, [1913]; EBERLE, M. “Das Individuum als konstitutiver Faktor der Landschaft” in: *Individuum und Landschaft*, 1980; WILLIAMS, R. *The Country and the City*, 1973, Cap. 12 e 13; HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte*, [1954], v. I, cap. V; ADORNO, Th. W. *Ästhetische Theorie*, [1969], p. 99-103; e HEGEL, G. *Fenomenologia do Espírito*, [1807] (em especial, cap. V – “Certeza e verdade da razão”, sobretudo a parte B, sobre a “razão ativa”). Na literatura brasileira, o *pathos* neoclássico comparece originalmente nalguns cromos de paisagem natural “epidérmica”, “civilizada e racionalizada” do Arcadismo, cf. CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*, 1959, v. 1, passim.

³ Parece haver aqui uma alusão irônica nos capítulos 1 e 2 ao “maníaco do Pireu”, um pobretão que supunha que todos os navios que adentravam o porto de Atenas eram seus, tal como mencionado no cap. CLIV de *MPBC*; anedota cuja origem é um texto de Luciano de Samósata (Cf. REGO, E. *O calundu e a panacéia*, 1989, p. 180-1).

⁴ Cf. ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*, 1993, p. 225.

⁵ Na primeira versão do romance (publicada em folhetins em *A Estação*, entre 1886-1891), a figura de Fausto fazia par com a de Dom Quixote, o que simbolizava *a priori* a ambigüidade de Rubião, posto entre a monomania delirante e a busca do absoluto (Edições críticas de obras de MACHADO DE ASSIS, *Quincas Borba, Apêndice*, 1976, p. 23).

A dialética pressuposta na perspectiva do sujeito e da paisagem, a diferenciação entre o mesmo e o outro, paralisa-se subitamente num enleamento confuso entre sujeito e objeto, misturando os planos metafísico, histórico e geográfico (ou espacial-territorial). A ruína do protagonista fica, assim, prenunciada. Como nas grandes obras, o *incipit* do livro virtualmente nos põe diante do princípio de composição da narrativa como um todo.

Um delírio socialmente organizado: níveis de realidade e ilusão do Humanitismo

Quando Rubião invoca a Providência divina em seu favor – com a elevação hiperbólica da sensação de propriedade privada ao absoluto e graças ao Absoluto – isso o permite *reconciliar* imaginariamente uma oposição: assim, o que parecia o mal (as mortes de sua irmã, Maria Piedade, e de seu possível cunhado, Quincas Borba) será o bem divino. Sem o saber, Rubião está aplicando, a seu modo, a “singular philosophia” de Quincas Borba, segundo a qual tudo o que existe emerge da luta e está justificado: “todas as coisas são boas, *omnia bona*, e adeus” (conforme suas últimas palavras, numa carta a Rubião, *QB*, X). O princípio humanitista funciona, assim, através de uma *dupla hélice negativa e positiva, convertendo uma força na outra*, isto é, *o mesmo no outro*. Formalmente, mas só formalmente talvez, isso se contrapõe ao célebre lema mefistofélico: “tudo o que existe merece perecer”.⁶

Segundo a filosofia e a religião do Humanitismo, tudo o que existe no universo não é senão expressão e finalidade do próprio “Homem”:

“Humanitas é o princípio. Há nas coisas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível (...). Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem.” (*QB*, VI)

O princípio é “indestrutível”, mas a sua vigência implica a lei social-darwinista da *survival of the fittest* e seu resultado: a “supressão” ou a destruição do outro (*QB*, VI), embora, na argumentação desvairada do “filósofo”, isso se transfigura em benefício, progresso e felicidade gerais da humanidade. Vimos no capítulo anterior a enorme gama de referências filosóficas parodiadas pelo Humanitismo. O que dizer desse caldeirão de insensatez enquanto cerne estrutural de uma obra com pretensões realistas?

⁶ É claro que a ticanhice de Quincas e Rubião não é a de Fausto. Mas note-se o princípio místico semelhante da “negatividade criadora”, segundo o comentário didático de Rosenfeld: “O próprio Mefisto, representante do espírito maligno e negativo, tem sua função dentro da ordem universal (...). Visando embora ao mal, sua ação resulta em bem. (...) dessa forma, a existência de Mefisto, ao resguardar o homem do repouso e da satisfação (embora seja precisamente esta que pretende dar a Fausto!), faz parte da hierarquia divina e é elemento de uma ordem superior que inclui o caos como fermento interno.” (ROSENFELD, op. cit., p. 227-8). Tal como na Idéia hegeliana, comenta ADORNO, aqui se trata do “Burguês como mediação do Absoluto” (“Zur Schlußszene des Faust” in: __. *Noten zur Literatur*, 1974, p. 134).

Num primeiro nível, é claro que ele funciona como puro arremedo de sistemas universais positivos. Com ele marca-se satiricamente o abismo entre pretensões metafísicas, harmonizadoras e apoloéticas, em si já descabidas, e as limitações da vida local de um país escravista. Contudo, sem levá-lo a sério em seus efeitos estéticos, sem dúvida, não se apreende a obra. Assim, é preciso investigar o *nexo realista* de tal universalismo disparatado, evitando atribuí-lo à visão do próprio autor, mais ou menos como se Quincas (Joaquim Borba dos Santos) fosse a máscara de Joaquim M. Machado de Assis.

Num segundo nível de decifração, o “Homem” na raiz de seu título refere-se apenas ao vencedor particular da ocasião, “tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão” (*QB*, XVIII), tal como de início Rubião o empunhava. A referência hiperbólica à paisagem no *incipit* toma aqui seu pleno sentido. No contexto das *Memórias póstumas*, segundo Roberto Schwarz, o princípio serve basicamente como justificação pseudo-ilustrada do particularismo e da indiferença de classe dos proprietários em relação ao mundo, em especial em relação ao destino de dependentes e escravos⁷, num ambiente social mais ou menos *estático*, em que o mercado, a competição e a mobilidade social do trabalho não estão plenamente constituídos. Nesse contexto, a doutrina de fundo social-darwinista, ainda segundo o crítico, perde a “significação dinâmica” e “passa a expressar algo menos portentoso, da ordem da coincidência de todos na picuinha e no ciúme”, ou seja, questões práticas e subjetivas internas à esfera dos dominantes, bem como a justificar ideologicamente “o caráter necessário e legítimo da exploração colonial e de suas seqüelas presentes”.⁸

Em boa medida, isso ainda vale para *Quincas Borba*. Entretanto, é preciso reconhecer as alterações históricas tratadas nesta obra, que se refletem em mudanças em sua forma.⁹ Como vimos, as *Memórias póstumas* estendem-se de 1805 a 1869, com ênfase nas décadas de 1840-50, um período de certa *estabilidade* do velho domínio escravista. O quadro histórico-geográfico de *Quincas Borba* é também basicamente a cidade do Rio de Janeiro, só que na transição 1867-1871, um período caracterizado pela modernização econômica com base na acumulação cafeeira, por certa mobilidade social e uma série de mudanças políticas,

⁷ De fato, a figura “estóica” de Quincas Borba é tão impassível quanto a de Brás ou a de Natureza/Pandora. Ele aparece sempre com um “ar de indiferença”, como diz Brás; “parecia *resignado* aos golpes da fortuna, e não sei até se *contente*. Talvez contente. Com certeza, *impassível*. (...) Parece que a miséria lhe *calejara a alma*, a ponto de lhe tirar a sensação de lama” (*MPBC*, LIX, g. m.). Ao lado disso, sintomas que diríamos “ciclotímicos”: “Assim, as *esquisitices*, a *frequente alteração de humor*, os *ímpetos sem motivo*, as *ternuras sem proporção*, não eram mais que prenúncios da ruína total do cérebro. Morria antes de morrer” (*QB*, X, g.m.).

⁸ Cf. SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo* – Machado de Assis, 1990, p. 156.

⁹ No prólogo da 2ª ed. de *QB* (1896), Machado de Assis comenta que além da personagem de Quincas, o único vínculo entre os dois livros é “a forma, e ainda assim a forma difere no sentido de ser aqui mais compacta a narração”. A forma comum provavelmente refere-se ao princípio do Humanitismo, ao disparate e à inverossimilhança subjacentes ao relato; sua diferença deve corresponder à limitação do período histórico dos eventos de *QB* comparados aos de *MPBC*.

reconhecidas pelos historiadores como germens da crise e da ruína do Império: a Guerra do Paraguai (1865-70), a troca de gabinetes ministeriais (liberais e conservadores, de Itaboraí a Rio Branco), a Lei do Ventre Livre (1871), a emergência do movimento Republicano (1870; o PRP nasce em 1873) e a chegada de novas idéias científicas e filosóficas (positivismo, naturalismo, evolucionismo).¹⁰ O ponto central da crise, no romance, é o desencadeamento da loucura de Rubião, no início de 1870, até a sua morte, no fim de 1871. Em grande medida, o livro é uma releitura crítica de *Iaiá Garcia*.

Assim, como novidade o romance apresenta a emergência de novos “capitalistas”: o pobre Rubião, que ascende repentinamente na escala social através da herança de Quincas Borba, e o casal Palha/Sofia, o pólo dinâmico da trama, que sobe através da acumulação no comércio e da espoliação de Rubião. Ao redor desse núcleo, giram elementos da sociedade urbana tradicional: personagens ligados à política (Teófilo e sua esposa D. Fernanda; o ex-deputado e jornalista João Camacho – este em franca decadência), alguns representantes dos estratos médios (Major Siqueira e a filha D. Tonica – também em decadência; a pequena proprietária D. Maria Augusta e sua filha Maria Benedita, prima de Sofia, que se casa relativamente acima de sua condição com o herdeiro rico e esnobe Carlos Maria) e a gente pobre da cidade em geral (o garoto Deolindo e seus pais p.ex.), incluindo os criados e os diversos comensais da casa de Rubião em Botafogo (tal como Freitas). Nesse quadro, o mundo escravista praticamente desaparece de foco, mas não sua marca social fundamental, responsável pelo ambiente urbano relativamente atrasado. Há, no entanto, sempre um rumor de novidade no fundo das situações: estradas de ferro, notícias de falências bancárias e retomada do crescimento dos negócios, formação de sociedades por ações, presença de imigrantes na cidade, disputas políticas, publicação de novos jornais e livros, além dos chamarizes e feitiços da vida urbana em uma Corte afrancesada e, *last but not least*, as atividades filantrópicas promovidas pela elite social, que, como adiantamos no final do capítulo anterior, parecem remeter alegoricamente ao contexto de criação da Lei do Ventre Livre.

Num terceiro nível de decifração da alegoria, portanto, o “homem” do Humanitismo leva-nos um pouco mais além da classe dominante de nosso *ancien régime* tipicamente rural, escravista e rentista, embora seja preciso continuar determinando os seus termos. Em *Quincas Borba*, Machado reforça os seus traços mais abstratos: Humanitas é descrito como “certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum,

¹⁰ Cf. GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*, 1986, p. 59-64. PRADO Jr., Caio. *História econômica do Brasil*, 1979; COSTA, E. Viotti da. *Da Monarquia à República*, 1985; SODRÉ, Nelson W. *Panorama do Segundo Império*, [1939].

indivisível e indestrutível”. Lembremos como a preservação do sistema é antagônico à dos sujeitos e, perversamente, “cada indivíduo deveria achar a maior delícia do mundo em sacrificar-se ao princípio de que descende” (*MPBC*, CXVII). Ora, aqui o leitor informado por Marx pode avistar e discernir, na raiz do disparate, a semelhança crítica com a realidade mundial “fantasmagórica”, “sensível-supra-sensível”, do Capital enquanto “sujeito automático.”¹¹ Na base de seu conceito, o termo genérico-abstrato “Homem” poderia ser traduzido pela efetividade histórico-universal do “Capital” – que efetivamente funciona, segundo a crítica de Marx, como uma “substância” monista com fim em si mesmo, como poder de equivalência e inversão de todas as coisas, como princípio abstrato de dominação do trabalho social, com uma força quase-autônoma de expansão “universal” e com a pretensão de “naturalidade” e “eternidade”, realizando-se através da concorrência e da luta social generalizada no mercado mundial.

Se observarmos mais de perto, o pano de fundo da obra, de fato, é constituído por relações sociais mercantilizadas e fetichizadas, que crescem e se intensificam na intriga, apesar da superfície, muito espessa, *parecer* sob o controle de simples relações pessoais, pautadas pela lógica do favor, das amizades e das influências, da consideração pública, num ambiente estável, ou decadente, e encoberto por catolicismo, filantropia, retórica política etc. Esse nível é real e o livro estende-o analiticamente por quase todas as linhas da trama. Aqui, porém, já há uma primeira dimensão de luta por reconhecimento e interesses materiais velados, que pouco escondem o fundamento violento da escravidão e da dependência. Seria um equívoco, pois, simplesmente dizer que a abstração da forma-mercadoria e a concorrência estão ausentes da obra. Elas estão presentes em seus *plenos resultados negativos e perversos* – como por exemplo no acúmulo da miséria sem remédio no interior da cidade (preenchendo importantíssimos capítulos de contraste em *QB*, LXXXV e LXXXVI) ou no escravo enforcado em praça pública, pura *mercadoria viva / homo sacer* (*QB*, XLVII). Voltaremos a isso mais à frente.

Assim, além de agregados e dependentes, temos os trabalhadores pobres (muitos imigrantes, viradores e marginais) – sujeitos ao dinheiro, mas sem dinheiro, e em geral sem nenhuma propriedade, instrução formal e trabalho regular. Desde 1830-40, foi entrando, no Rio de Janeiro, força de trabalho livre estrangeira, principalmente ilhéu, competindo por serviços com os próprios escravos de ganho. Um mercado urbano que cresce a partir da extinção do tráfico e mais tarde, na década de 1870, com a chegada de grandes levas de

¹¹ MARX, Karl. *O Capital*. Crítica da economia política, [1867], Livro I, tomo 1, p. 126.

imigrantes, principalmente portugueses.¹² Num total de 275 mil habitantes em 1872, 84 mil eram estrangeiros. Decerto, esse conjunto era muito heterogêneo e difícil de caracterizar como “classe trabalhadora” ou “proletariado” segundo os moldes clássicos europeus: agregados e dependentes eram “protegidos” de um proprietário; viradores e marginais estariam talvez mais para o chamado “lumpen”; e muitos desses novos imigrantes tornavam-se pequenos comerciantes e artesãos na cidade. Lembre-se, porém, que a Lei de Terras de 1850, junto à abolição do tráfico, instituía a mercantilização da terra e formava virtualmente, se não de imediato, uma massa despossuída e proletarizada no campo e na cidade.¹³ Em todo caso, é preciso ressaltar que se constitui a partir de meados do século um *mundo de competição selvagem pelo dinheiro, pelo trabalho e pela sobrevivência*, fortemente determinado pela *forma social da mercadoria* (tal como retratado pelo próprio Machado de Assis, por exemplo, no conto “Pai contra mãe”).¹⁴ O romance, no entanto, concentra-se na relação entre proprietários, dependentes e pobres na cidade, que, a seu modo, lutam por proteção, arranjos, casamentos e interesses materiais. Assim, a coisificação mercantil vêm ao primeiro plano da intriga com Rubião, suas interações no mundo dos negócios e do consumo de luxo, mediando sua relação com o casal de arrivistas sociais (só na aparência uma simples relação de amizade) – todos sujeitos à dinâmica autônoma do mercado e a todo tipo de fascinação e delírio de poder, não obstante, outra vez, a fragilidade das estruturas capitalistas e da superficialidade das mudanças sociais produzidas. Essa talvez a novidade da obra em relação ao mundo social da primeira fase e das próprias *Memórias póstumas*. A luta social, agora muito mais evidente, atravessa todas as classes.

Não por acaso pode-se encontrar na personagem de Quincas Borba, afastando-se seu *frisson* mais burlesco e amalucado, um sotaque cínico em nada estranho à economia política clássica. Além do episódio do frango, nutrido com milho plantado por um africano importado de Angola (*MPBC*, CXVII), em que se divisa toda a divisão social do trabalho, veja-se esse outro tipo de conexão mais abstrata:

“Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque *a supressão de uma é a*

¹² ALENCASTRO, Luís Felipe. “Proletários e escravos (imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872)”, 1988. Ver também a luta social implicada no romance clássico de Manoel A. de Almeida: uma lógica de rixas e vinganças entre homens livres pobres, no contexto da “dialética da malandragem”, tal como estudada por Candido e muito bem precisada, enquanto parte de uma “guerra civil do trabalho”, por: OTSUKA, Edu T. “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”, 2007, aqui, p. 124 (artigo-síntese de uma tese de doutoramento na FFLCH/USP).

¹³ KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e vadiagem – A origem do trabalho livre no Brasil*, 1994.

¹⁴ Esse conto célebre trata da sorte cruel de escravos e homens pobres no país: Candido Neves, pai de um recém-nascido, esposo de uma costureira, endividado, não tem profissão fixa e termina no “ofício de pegar escravos fugidos”. Ele caça a escrava Arminda, grávida na ocasião. Na luta com o caçador ela aborta o filho, enquanto Candinho recebe a boa recompensa do proprietário, que lhe permite recuperar o seu filho da roda dos enjeitados (*Obra Completa*, v. II, p. 639-46. Doravante abreviado como **OC**).

condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra.” (QB, VI, g.m.)

Também a economia política nascente celebra religiosamente a concorrência – o choque de “duas expansões”, em que a supressão de uma torna-se condição de sobrevivência da outra –, numa “visão panglossiana”¹⁵ do futuro social. Na fase imperialista, em vez do lamento moral perante a guerra, ela calculará seus possíveis benefícios para a acumulação. Em certo sentido, então, o Humanitismo é uma *forma cômico-fantástica conseqüente* de apresentação *do núcleo violento e fetichista da realidade brasileira e mundial capitalistas*. A lógica da carnavalização (que vimos em II/4) parece mimetizar, portanto, a lógica da equivalência geral capitalista, que aqui se *radicalizava* enquanto poder discricionário dos proprietários (a redução do outro ao mesmo). Não por acaso, também, o romance tem em Napoleão III e no tipo de dominação exercida pelo *Second Empire* – fundado no violento poder de conciliação de contrários – um de seus pontos de intersecção, ao mesmo tempo paródico e real. Vale reiterar ainda que, pelo menos desde 1848, formava-se segundo Marx um padrão mais “aberto”, “seco” e “descarado” de acumulação, que aos poucos mandava pras cucuias a legitimação política tradicional (aristocrática, religiosa, ético-humanista) – um padrão que irá circunscrever e dobrar o mundo todo através do Imperialismo. Sobre a base ampliada do desenvolvimento industrial, da burocracia e da democracia de massas, em seu lugar forjavam-se legitimações naturalizantes, racistas e cientificistas; a “luta pela existência” passa então a ser a “metáfora básica do pensamento econômico, político, social e biológico do mundo burguês”.¹⁶ Os violentos métodos de exploração colonial, conhecidos internamente de longa data, faziam sua apoteose mundial em nova pele, *conciliando* mercado e violência neocolonial, democracia e autoritarismo de grandes Impérios (amiúde monárquicos), revelando o *formalismo* da civilização burguesa – o oco “humanitista” de seus valores morais e ideologias face à “coerção muda” das leis da produção capitalista.¹⁷

Sob esse ângulo, portanto, o Humanitismo aproxima-se de uma *cifra geral do capitalismo em fase de expansão e unificação global*, e, nas especificações do romance, de uma *cifra do capitalismo em construção na formação brasileira*. Na obra, a doutrina funciona como modo de exposição da vida social brasileira no contexto de crise do Segundo Reinado, tecendo relações com a expansão da modernização capitalista mundial. No Brasil, essa expansão é mediada pela relativa inércia do mundo social escravista, representada

¹⁵ HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções (1789-1848)*, [1962], p. 55 e 331.

¹⁶ Idem, *A Era do Capital (1848-1875)*, [1975], p. 135, ver em especial, sobre o tópico, Cap. 2, 3, 5, 6 e 14.

¹⁷ Cf. a análise de *Heart of Darkness* de Conrad no Capítulo III.

alegoricamente, no romance, justamente pela Lei do Ventre Livre, que meramente prenunciava a consolidação do grande mercado de mão-de-obra assalariada no país.

Sintomaticamente, a primeira referência histórica dada pelo filósofo demente como exemplificação do Humanitismo é a morte de sua avó, atropelada por uma sege em frente à “Capela Imperial, que era então Real [no tempo de D. João VI, 1808-1821], em dia de grande festa”:

“O dono da sege estava no adro, e tinha fome, muita fome, porque era tarde, e almoçara cedo e pouco. Dali pôde fazer sinal ao cocheiro; este fustigou as mulas para ir buscar o patrão. A sege no meio do caminho achou um obstáculo e derribou-o; esse obstáculo era minha avó. O primeiro ato dessa série de atos foi um movimento de conservação: Humanitas tinha fome. Se, em vez de minha avó, fosse um rato ou um cão, é certo que minha avó não morreria, mas o fato era o mesmo; Humanitas precisa comer.” (*QB*, VI, 559).

Por deslocamento metonímico, compreendem-se as alusões ao tempo do Rei e ao Império: a morte, causada pelo cocheiro do proprietário, se dá em frente à Antiga Sé Real em dia de festa – ou seja, a religião humanitista se manifesta e é celebrada no coração religioso do Estado (no “coração do Império”).¹⁸ É desse contexto político-social que se trata. Aqui reencontramos a dupla hélice negativa/positiva do Humanitismo: através de tal modo de sacração, pode-se converter o negativo em positivo, o mal em bem, a morte em vida, a dominação em libertação, a calamidade em progresso... em suma, *todo outro no mesmo*, numa espécie de máquina de reversão e conciliação de acontecimentos antagônicos.

A luta na arena social, traduzida em *metáforas orais-canibais*, comparece expressamente na seqüência desse mesmo Cap. VI, quando o filósofo ilustra seu sistema com outra parábola famosa:

“Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos. Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso, e pelo motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.” (ib.)

No ritmo pendular de *Quincas Borba*, Rubião ganhará tanto a posição da tribo vencedora quanto a da vencida, tanto o papel daquele “dono da sege” faminto quanto, ao final, a da avó, do rato ou do cão exterminados. O sistema de balança é dinâmico em sua rigidez.¹⁹ A vida nua é comparável à água fervendo, na qual “os indivíduos são bolhas

¹⁸ Frase usada na versão *QB*, *Apêndice*, p. 24.

¹⁹ Teresa Pires VARA desenvolveu boa reflexão sobre esse “paradigma metafórico” que se desdobra em “metonímias narrativas” – embora um pouco prejudicada pelo enfoque estruturalista (*A mascarada sublime*. Estudo de Quincas Borba, 1976).

transitórias” (*QB*, VI). Eis aí também a imagem própria do ritmo descontínuo predominante no livro. Enquanto princípio de construção, o Humanitismo multiplica oposições e conflitos pela trama, enquanto Rubião tenta conciliá-los; mas, em seu segundo tempo, os termos em conflito “dão em nada”, são compensados imaginariamente ou geram a ruína do protagonista.²⁰ *Todo mesmo tende ao outro, todo outro tende ao mesmo* – e na medida em que Rubião se erige em Napoleão III ele é *suprimido* por esse *outro imaginário* com quem se identificou. Além de Napoleão, porém, Rubião é o duplo do cão e do filósofo demente. Assim, para ficar ainda no Cap. VI, Machado destaca o significante do *cão* exterminável, que aparecerá no próprio *título* ambivalente da obra: Quincas Borba é tanto o filósofo (“cínico/estóico”) como o seu cão. Como ocorre na mente crédula de Rubião: “os dois Quincas Borba podiam ser a mesma criatura, por efeito da entrada da alma do defunto no corpo do cachorro” (*QB*, XLVIII). Assim, conforme o *núcleo fantástico* da trama, Rubião herda tanto a fortuna e o cão quanto encarna a filosofia e o espírito ensandecidos de seu dono. Um cão que é então, na verdade, tal qual o filósofo, o seu duplo metafórico (como confirma o próprio narrador em *QB*, XXVIII e CXCVII); e uma filosofia que é, na verdade, a prefiguração abstrata do calvário de sua vida, alienação, paixão e morte – a consumação do sujeito como sua auto-supressão.

Um imenso campo de batatas

“Comei-vos uns aos outros”
(Machado de Assis, *A semana*, 1892)

No conjunto das interações do romance, Rubião é a personagem que enfrenta mais conflitos. Alegoricamente, como vimos, ele expressa, por seu próprio nome, as contradições do Brasil liberal e escravista, subitamente enriquecido pelo café; por outro lado, com ele sobrevivem as marcas sociais desiguais do processo modernizador, da classe dos homens pobres e dependentes.

O espelho ambíguo da paisagem de Botafogo reflete desde o início a *desmedida* que caracterizará o protagonista ao longo da obra. A tensa coexistência de placidez contemplativa e ingenuidade moral com reflexão extravagante e vontade de domínio absoluto se expõe

²⁰ Como no *Brás Cubas*, “nada conduz a nada” (PEREIRA, Lúcia M. *Machado de Assis; estudo crítico e biográfico*, [1936], p. 148). SCHWARZ (*Um mestre...* p. 49-50) resume o ritmo de *Brás Cubas*: “a notação da realidade contingente, própria ao romance como forma, não tem seqüência, ou melhor, não frutifica. (...) este movimento adquire visos de metafísica, em que o pormenor realista vê desativado o seu vetor histórico ou psicológico e serve como alegoria de uma verdade superior, ou de uma abstração surrada: transparece a figura *universal* do espírito humano, eternamente incapaz de se ater a realidade e razão, sempre pronto a fugir para o imaginário”. Em *QB*, tal estrutura alegórica parece-me, em linhas gerais, se manter, reforçando os elos com as questões locais.

numa série de conflitos, que tendem à lógica de “supressão do outro” como “condição da sobrevivência” do vencedor (*QB*, VI) –, bem como a compensações imaginárias²¹, cuja extremidade se revela em sua loucura. Interessante notar como ascensões e quedas vêm marcadas no espaço urbano: no início, Rubião sai de Barbacena para o luxuoso casarão em Botafogo, enquanto Palha e Sofia ocupam uma casa em Santa Teresa, ao lado de gente mais pobre. Ao fim, tudo se inverte: como “Napoleão III”, o pobre-diabo é enviado para uma pequena casa na Rua do Príncipe (próximo à Rua da Princesa, onde moram agora Major Siqueira e D. Tonica), daí então para um sanatório até a fuga e o retorno para as ruas de Barbacena, enquanto o casal capitalista vai morar num palacete recém-construído, em Botafogo. O romance sustenta-se como o estudo de tal movimento conflituoso até o deslanchar final do delírio fantástico. Vejamos os principais focos dessa dinâmica.

Estimulado pela posse do absoluto, Rubião ultrapassa o domínio da paisagem circunscrita: o que deveria se apresentar, por definição, contido em certos limites, torna-se deslimitado. A *paisagem idílica* logo se revela um *território social* de disputas. Com o tempo, ele luta pela posse de meios materiais e imaginários, que lhe garantam a consumação da ascensão de classe e a consolidação de seu *status* social na Corte. De início, ele é caracterizado por certas ambivalências psicológicas: ingênuo, mas sempre astuto e de olho no dinheiro da herança de Quincas; moralmente retraído (“tímido e acanhado”, *QB*, XXV), mas com “certo fogo particular” (ib.) e desejo de “gozar a vida” (*QB*, XXI), vale lembrar, com “tentações” adúlteras em relação a Sofia; ambicioso, mas passivo, fraco e desajeitado “com senhoras” (*QB*, XXIV). Os focos de conflito e alienação perpassam a totalidade de sua existência: da casa à vida pública, da política aos negócios até a consciência e o foro íntimo. No primeiro momento, isso se concentra no espaço do casarão em Botafogo. Assim, este é ricamente enfeitado e mobiliado, por recomendações e escolhas *de Sofia*. Também por recomendações *de Palha*, ele tem criados brancos *estrangeiros* em casa (um pajem espanhol, um cozinheiro francês), em vez dos “crioulos de Barbacena”. Do mesmo modo, ele é pressionado pelas exigências sociais da língua francesa e os hábitos de leitura dos romances e folhetins de Dumas pai e Feuillet (em traduções ou má compreensões do idioma).²² Por fim, a mansão é freqüentada (e tomada) por comensais (Freitas...) ou parasitas sociais de estirpe “aristocrática” (como Carlos Maria) (*QB*, XXIX).

²¹ Tal “mecanismo compensatório” no livro já foi apontado no livro por Flávio Loureiro CHAVES (*O mundo social do Quincas Borba*, 1974, p. 39). Esse aspecto estrutural em Machado de Assis foi bem analisado por R. SCHWARZ ([1977] e 1990).

²² Gilberto Pinheiro PASSOS, *O Napoleão de Botafogo*, 2000, salienta esse traço afrancesado superficial de Rubião.

Na vida social e urbana temos, p. ex., o plano inicial de viagem (jamais efetivado, como tantos outros) de Rubião à Europa, incluindo estranhos como Palha e Sofia ou Freitas. Rubião cerca-se de símbolos de *status*, moldando uma vida luxuosa e espetacular de homem rico (casaca elegante, coche estilo imperial etc.). No terreno dos negócios, Rubião está sempre sujeito às perdas por má condução do dinheiro, paralelas aos grandes gastos perdulários e improdutivos de sua vida social. Falta-lhe o faro do lucro e o impulso de acumulação, embora Rubião incorpore algo do “capitalista demente”, atado à contemplação fetichista do ouro e do dinheiro (*QB*, CVIII).²³ Assim, ele se torna presa fácil de golpes no mercado, bem como da administração interesseira de seu capital feita por Palha (que após usá-lo, no devido momento, o exclui como sócio de sua empresa, *QB*, CXXVIII). No plano político, Rubião deseja uma eleição como deputado (instigada e aproveitada por Camacho, também para a sua espoliação); mais tarde, um título de “Marquês de Barbacena” (num devaneio de papel e lápis, *QB*, LXXXII); por fim, e como um dos pivôs da narrativa, a paixão da linda mulher do sócio, ambos alpinistas sociais, que estão ali de caso pensado para depená-lo. Em toda cena, metodicamente, vemos a *intrusão do outro e o embate do(s) sujeito(s)* por um “campo de batatas” qualquer –, ninharias sem longa dura, prazer das aparências, projetos insossos e descartáveis.

O resultado é um romance *tenso*, mas sem grandes peripécias, ou em que a peripécia armada comicamente pronto se desata ou se alonga e acaba em nada: como, por exemplo, na declaração de amor *kitsch*²⁴ feita por Rubião a Sofia (*QB*, XXXIX-XLI), em ar de suspense, mas terminando em fiasco; ou como na suspeita infundada de adultério de Sofia com Carlos Maria, sustentada ironicamente pelo narrador por dezenas de capítulos, certamente a fim de mimetizar o ponto de vista ingênuo/paranóico de Rubião; ou ainda o passeio de cupê de Sofia com Rubião em delírio imperial, outro papelão exemplar (*QB*, CLIII). Isso não significa que o romance não seja complexo ou não articule causas e conseqüências, muito pelo contrário.

A vida sem grandes picos do protagonista (apesar de sua “marcha para a lua!”, *QB*, CXLV) é só um dos momentos da *bellum omnium contra omnes* universal. Por toda a obra, entre todas as personagens, disseminam-se conflitos mais ou menos velados: D. Tonica luta contra Sofia pela atenção de Rubião; Carlos Maria despreza Freitas na mesa em Botafogo, tal como os comensais lutam entre si pelos favores e charutos de Rubião; Palha dá seu primeiro salto nos negócios adivinhando as falências bancárias de 1864 e mais tarde enriquece por

²³ “Como suporte consciente desse movimento, o possuidor do dinheiro torna-se capitalista (...). Esse impulso absoluto de enriquecimento, essa caça apaixonada do valor, é comum ao capitalista e ao entesourador, mas enquanto o entesourador é apenas o capitalista demente, o capitalista é o entesourador racional.” (MARX, *O Capital*, p. 125-6).

²⁴ Estudada por: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*, 1979, p. 147-8.

meio de dois fornecimentos para a Guerra do Paraguai; Sofia lança-se, por uma contrafação moral, às altas esferas sociais, à custa da “epidemia das Alagoas”; Camacho, o velho conciliador liberal, está em “guerra de morte” (*QB*, LXI) dentro e fora de seu partido; o mesmo Camacho bate-se contra Palha pela influência sobre o herdeiro ingênuo; Palha rebaixa-se perante um banqueiro, o banqueiro perante um Ministro de Estado; Sofia e Maria Benedita concorrem mortalmente pelo olhar empedernido de Carlos Maria; Maria Benedita tem de frustrar o amor possessivo da mãe (D. Maria Augusta) para se casar; Sofia emula, ao menos na fachada, a “compaixão” cristã de D. Fernanda; o casal Palha, ao enriquecer, se desfaz das velhas e humildes amizades; Teófilo pugna por um gabinete ministerial em meio ao universo de tráfico de influências e favores; desfalques, atos criminosos, contendas comerciais e judiciais são tema de conversa e dos jornais; o pobre menino Deolindo tripudia sobre Rubião em estado de delírio, o mesmo menino anteriormente salvo pelo mineiro; até mesmo um par de rosas do jardim de Sofia diverge sobre Rubião, e assim por diante.

Tal busca de supremacia torna esses combates quase insignificantes, de impacto seco e pouca ou nenhuma ramificação: alguns sobem em detrimento de outros, mesmo que por um curto momento, e muito no automatismo de compensações do amor-próprio ferido. Seduzir, embaçar, dissimular, derrotar, humilhar, esnobar, ressentir, são os verbos dessa compulsão. A luta de paixões aparece mitigada e raramente se dramatiza.²⁵ A instrumentalização recíproca torna-se um mesquinho fim em si e sempre retorna. A morte, no entanto, não é só metafórica. Não por acaso, será longo o *rastro da morte* no romance: na primeira página, falecem mana Piedade e o filósofo Quincas Borba, mais adiante a avó de Quincas (anedota exemplar do Humanitismo), depois o escravo enforcado no centro, D. Maria Augusta (mãe de Maria Benedita), os pais de Carlos Maria, o Freitas, o noivo de D. Tonica (José Rodrigues) até chegarmos em Rubião e o cão. Algo que ainda se completa nos sonhos e desejos de morte de várias personagens (D. Tonica, Palha, Rubião, Sofia). Também isso se dá na anulação e mortificação de Maria Benedita (em seu casamento com Carlos Maria, *QB*, CXXII). Num plano metafórico, num instante de tédio e ressentimento, a Sofia volúvel, indecisa, sempre se sentindo mal-amada, “meteu a alma em um caixão de cedro, encerrou o de cedro no caixão de chumbo do dia [chuvoso] e deixou-se estar sinceramente defunta” (*QB*, CLIX). Ou ainda, Palha, de nome, pode nos sugerir um empulhador ou vampiro capitalista, um *pálido morto-vivo* sugador de dinheiro.

²⁵ Assim, p.ex., após saber dos flertes de Rubião, Palha tem o ímpeto de estrangulá-lo, mas como há muito “decotava a mulher” e tinha interesses na fortuna do sócio, nada ocorre (*QB*, LIV); e também Rubião “não tinha ciúmes do marido” de Sofia (LXX).

Em linhas gerais, os fios da intriga tendem a se reduzir, portanto, à mediocridade do cotidiano privado e semi-patriarcal, à atrofia da vida pública da Corte – fato que o narrador ironicamente identifica simplesmente à “vida” em geral, que, segundo ele, “compõe-se rigorosamente de quatro ou cinco situações, que as circunstâncias variam e multiplicam aos olhos.” (*QB*, CLXXXVII). Em certo sentido, o estilo de Camacho – “um estilo meio magro e meio inchado” (*QB*, LVII) é a reprodução em miniatura da estrutura dessa prosa a um só tempo *contraída e hiperbólica, histórica e metafísica*. É o que pode nos explicar, ainda, o grande abismo criado, com função cômico-grotesca, entre o padrão de valores europeus, *presumidamente universal* (igualitarismo abstrato, cidadania liberal, cientificismo, moralismo repressivo, ética do trabalho e do mérito), e a sua *versão local*, que desdiz e rebaixa, ponto por ponto, tais valores (privilégios de classe, personalismo, ciência amalucada e cultura ornamental, “ética” de *rentier* sujeita a negociatas) – enfim, um desmentido recíproco.²⁶

Como apreender esse conteúdo em seu andamento formal? Como verificamos, em vez das longas espirais de tensão, contradição, superação e ascensão do romance europeu, temos uma longa série de episódios sem grande relevo ou de aspecto gratuito e amorfo, em que os conflitos não se explicam nem se declaram abertamente, nem se complicam a ponto de exigir decisão e superação. A linha principal, ultrafocada em Rubião no início, vai sendo entrecortada por anedotas, parábolas generalizantes, digressões irônicas do narrador, até se esfumar e quase se diluir ao fim do romance²⁷, quando passa a focalizar as personagens vencedoras (Palha, Carlos Maria, Teófilo e suas respectivas esposas). Gordo em seus 201 capítulos, forte na verruma psicológica, mas magro em ações conseqüentes... porém, a curva final é a ascensão dos capitalistas e a ruína de Rubião. O capital, portanto, é transferido e acumulado, suprimindo os perdedores. Um ritmo de altos e baixos – quase a imitação da vida maníaca de Quincas Borba, oscilando entre choro e riso, impotência e idealização, miséria e compensação imaginária. Freitas principalmente, mas também D. Tonica e o Major Siqueira, Maria Benedita (e seus “calundus”), Teófilo, Camacho, Sofia, Rubião e, sarcasticamente, até o cão do filósofo (*QB*, XXVIII), abrigam em si tonalidades dessa alma por assim dizer “ciclotímica”.

Por um lado, sem dúvida, essas disputas são o motor *realista* da trama. Em linhas muito gerais, embora um pouco esfumadas, o romance é um painel histórico de ascensões e quedas de indivíduos em luta, numa sociedade em modernização. Todavia, sua expressão nunca ganha os contornos de *conflitos de classe*. Sua hélice é antes a de um individualismo

²⁶ Cf. SCHWARZ, Roberto. “Duas notas sobre Machado de Assis” in: ___. *Que horas são?*, 1987, p. 170-1.

²⁷ Precisamente quando Rubião consuma as etapas de sua loucura. Cf. a seqüência de capítulos: CXVI – CXXV e CLVIII – CLXXXVI.

travado no universo do favor e do velho patrimonialismo.²⁸ O próprio pólo dinâmico da trama, formado pelo casal arrivista, é o exemplo típico (como refletem Faoro e Gledson) de ascensão histórica de uma “classe média passiva” – enriquecida com o café – mas “nada interessada em política e, por razões econômicas, favorável à escravidão”.²⁹ No pano de fundo e no desdobramento da loucura de Rubião, o realismo reverte-se em seu contrário: no *cômico-fantástico* e no *impossível*, i.é, numa crescente *desrealização da verossimilhança*. Desse modo, temos um mundo esquisito em que comadres do interior criam pavões; filósofos dementes são respeitados e levados a sério, enquanto mendigos e pobres-diabos herdram milagrosamente; fila-bóias cínicos e antipáticos entre si quase se fundem no controle do casarão de seu benévolo senhor; políticos fracassados iludem a si e a outros com poder retórico altamente duvidoso; dândis narcisistas e esnobes casam com roceiras singelas; no limite, cigarras, o sol, as nuvens e os botões de rosa desabrocham a falar etc. O disparate ronda tanto a periferia como o centro da narrativa, altamente irônica. O absurdo ganha o caráter *mimético* de nossas mazelas históricas.³⁰

Personagens: duplicidade e alienação

“Tudo o que está cá fora corresponde ao que sinto cá dentro; vou morrer, meu caro Rubião” (Quincas Borba, QB, V).

Examinado pelo lado da subjetividade – que se definiria, conforme o conceito ocidental mais rigoroso, por um Si constituído pelo movimento de negatividade reflexiva e produtora, poroso à experiência do concreto – teremos a alienação inexorável de Rubião nas demandas do Outro (inconsciente, personificado por vários “outros”). Ele é o ser loucamente habitado e possuído pelo discurso desse Outro. Daí sua confusão mimética com amigos-inimigos, formando *duplos* (Quincas, a sua Mãe, Napoleão III...), que, aliás, se estendem ironicamente, no plano das significações alegóricas, ao cão, a D. Pedro II, D. Quixote, Tiradentes, Diana/Ártemis, Jesus Cristo (como veremos adiante)... Afora ainda as ressonâncias irônicas de vários modelos miméticos em outras personagens.³¹

²⁸ CHAVES, op. cit., captou apenas o lado burguês do entrecho, ligado ao predomínio do valor de troca, mas não sua forma reticulada pela mediação patriarcal.

²⁹ GLEDSON, op. cit., p. 60; FAORO, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*, 1974, p. 234-8.

³⁰ Traços particulares dessa dialética de mimese e construção nas grandes obras foram articulados por ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, [1969]/1993, p. 139-40 (“O mimético e o absurdo”).

³¹ Carlos Maria, p. ex., considerando-se um *deus de mármore* entre os mortais, também elege ou faz par mimético (QB, CLXXIII) com Jean B. Bernardotte (marechal francês adotado por Carlos XIII da Suécia e coroado rei, em 1818, como Carlos XIV). E assim por diante: Sofia parodia Rubião, Quincas Borba “incorpora” Santo Agostinho e uma legião de idéias alheias etc. (Cf. RIEDEL, op. cit.; VARA, op. cit.).

Em geral, trata-se de um sujeito que só pode se constituir *no limite, sobre* uma linha tênue, sempre móvel e de combate como vimos, mas também de atração, confusão e fusão entre o mesmo e o outro, o singular e o alheio etc.³² Desde o início, a figura do indivíduo burguês armada nos capítulos de entrada dava sinais de frouxidão e desarme. Tal como Quincas Borba e enquanto seu dependente (para o qual cabia o papel do enfermeiro), Rubião estava condenado à mistura “de idéias próprias e alheias, imagens de toda sorte, idílicas, épicas” do mestre (*QB*, VII). Já instalado na Corte, o “matuto” (*QB*, L) é aterrado pela idéia da metempsicose de Quincas e seu espírito é comparado a uma “terra eternamente virgem para se plantar qualquer coisa”: também ele agora “misturava tudo”, “ia de um lado para outro lado como bola de borracha, entre mãos de crianças” (*QB*, XLIX) etc. Como veremos melhor adiante, Rubião encarna Diana/Ártemis, tal como Estela em *Iaiá Garcia*, mas agora claramente em chave histórico-negativa: “em marcha para a lua!”. De deusa Casta e Caçadora ele inverte-se em caça, ou melhor, em cão exterminado.

Ora, a diluição incessante de fronteiras entre o mesmo e o outro, a oscilação pendular de sujeito e objeto, é a própria *forma* da obra, como vimos. Na realidade, todas as personagens têm, em diferentes graus, uma face dúplice, “arlequinal”, como diria Schwarz³³ (ecoando Mário de Andrade): assim, Cristiano Palha é caracterizado expressamente pelo narrador como uma “colcha de retalhos” (*QB*, LV): capitalista e perdulário (*QB*, XXXV), capaz de cinicamente “publicar” e vender a imagem da própria esposa para obter o dinheiro de Rubião, enquanto sonha com um título de baronia, é “turbulento, excessivo, derramado”, tendo de ser moderado e corrigido pela esposa, que imita bem os modelos sociais corretos (*QB*, CXXXVIII) etc.; Quincas Borba e Camacho (o velho político “camaleão” nascido na fase de Conciliação dos partidos no Segundo Reinado) têm uma retórica estapafúrdia; Freitas usa uma “máscara risonha”, mas é “triste”, um “arquiteto de ruínas” (*QB*, XXX); Carlos Maria é um narcisista que resguarda sua privacidade, posa de nobre autocontido e é indiferente à plebe – aos “espíritos aleijados, tísicos, escrofulosos, insuportáveis” (*QB*, CXVIII) – mas mete-se de mala e cuia nos segredos do coração de Rubião (*QB*, XXXII); Maria Benedita é teimosa e resiste o quanto pode em se dedicar às prendas da cidade (*QB*, LXVIII), mas em seguida torna-se dócil como um cão e se anula totalmente no casamento com Carlos Maria; Sofia, histericamente sedutora, goza de ser objeto do desejo de todos (nesse sentido, um pouco como Carlos Maria e D. Fernanda); assim, ela nem ama nem

³² É o que PASTA denomina “regime do limite” (“Volubilidade e idéia fixa, [1999], passim.): a constituição falhada do sujeito num “entre dois” lugares, *no e sobre* o limite, entre o mesmo e o outro, onde há e não há distinção entre os termos. O indivíduo passa então a habitá-lo, bloqueando os processos formativos de separação e constituição simbólica do sujeito.

³³ SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p. 25.

desama a ponto de se desvencilhar de Rubião (p. ex., sonhando em aceitar um passeio a cavalo proposto por ele, alucinando um beijo seu na nuca, *QB*, CXXXIX) etc.³⁴

Um destaque aqui deve ser dado a D. Fernanda, que, ao contrário do que diz a maior parte da crítica³⁵, é uma geléia geral feita de alma caridosa e “simpatia universal”, sutilmente misturadas ao domínio senhorial mais incisivo e inconsciente de si. Já na “Comissão das Alagoas” ela “pedia como quem manda, não tinha acanhamento e não admitia recusa”. Assim, no capítulo dos mais extraordinariamente machadianos da obra (*QB*, CXVIII), dá-se um show de cooptação da “Santa casamenteira” sobre Maria Benedita. A mocinha, levada ao domínio *de sua chácara* – onde a conversa persuasiva sobre casamento seria segundo ela mais “poética” –, é obrigada a se reduzir *a objeto de sua vontade*: “Casa ou morre. Não me replique. Você não é feliz” (ib.) – diz ela “simpaticamente”, logo no início da conversa. Em seguida, ela lhe intima a confessar o nome do seu “ente divino” puramente “adorado” (Carlos Maria). M. Benedita se recusa a dizê-lo. O que se segue é o domínio direto da moça, agora passando pelo próprio corpo – que tem algo de um assédio sexual “maternal”:

“D. Fernanda fazia gestos de incredulidade; apertava-a cada vez mais, passou-lhe a mão pela cintura, e ligou-a muito a si; disse-lhe baixinho, dentro do ouvido, que era como se fosse sua própria mãe. E beijava-a na face, na orelha, na nuca, encostava-lhe a cabeça ao ombro, acarinhava-a com a outra mão. Tudo, tudo, queria saber tudo. Se o namorado estava na lua, mandaria buscá-lo à lua (...)” (ib.)

D. Fernanda goza discretamente dessa imagem de senhora compassiva: ter o mais fraco “fascinado” e “atado aos pés dela” (*QB*, CLXXXVIII), tal como o cão de Rubião. No fim, ela manda a mocinha esquecer a poesia e o marido ideal, abdicar do desejo e submeter-se à realidade – a qualquer um que estiver à mão – e quem senão justamente o seu primo narcisista, Carlos Maria? Que santa coincidência! Assim, ela até poderia dizer que “a ordem geral do universo parece-lhe a perfeição mesma”.³⁶ A rica senhora católica –, figurando, ao que parece, uma paródia velada da “Mulher” do *Catecismo Positivista* – cola-se, então, perversamente, ao ponto de vista do sacerdócio humanista: “um marido, ainda sendo mau, sempre é melhor que o melhor dos sonhos” (ib.). “A máxima não era idealista”, comenta o narrador. Assim também, ela apresenta sua sabedoria “panglossiana” ao marido: “Às vezes, o que parece desgraça é felicidade” (*QB*, CLXXV). Mais do que se pensa, o Humanismo é

³⁴ Só assim se compreende certa atração inconfessa de Sofia por Rubião, que nega ao marido o fato deste ser um “simplório” (*QB*, L); Na conversa dos botões de rosa de Sofia, um deles diz: “tu juras esquecê-lo, e não o esqueces. E é preciso esquecê-lo?” (*QB*, CXLI) e o outro diz: “Se hás de amar a alguém, fora do matrimônio, ama-o a ele, que te ama e é discreto” (*QB*, CXXXIII). Enfim, há o devaneio deleitoso de Sofia pelo imaginário romântico-feudal sugestionado por Rubião (*QB*, CLIV). Como Rubião, Sofia tem a “alma confusa e difusa”, envolta num vago e obscuro “desejo de amar” (*QB*, CLXI).

³⁵ P. ex.: CHAVES, op. cit., p. 51; Alfredo BOSI, *Machado de Assis: o enigma do olhar*, 2003, p. 62-71.

³⁶ Como Machado dirá sobre poetas influenciados pelas idéias evolucionistas e republicanas (“A nova geração” [1879], *OC*, III, 824).

muitas vezes um decalque da “religião da humanidade” de Comte, o qual se dirigia especialmente às mulheres e aos proletários, a fim de *domesticá-los* contra a “anarquia moderna” (o socialismo).³⁷ Por isso, também, Comte aprovava o serviço prestado à Ordem pela ditadura de Luís Napoleão.³⁸ No romance, por suposto, estes sujeitos domesticados seriam ironicamente personificados pelas mulheres pobres ou as damas pseudo-filantrópicas da “comissão das Alagoas” (Sofia, D. Fernanda) e pelo “ignaro Rubião”, discípulo e enfermeiro de Quincas. Parece claro também que essa pseudo-filantropia remete alegoricamente, tal como a feita por Brás no momento “mais brilhante” de sua vida, à Lei do Ventre Livre – uma *concessão* dos proprietários aos dominados em geral, segundo o bordão: “ao vencido, ódio ou *compaixão*; ao vencedor...”. Como vemos, o Humanitismo tem várias facetas e é sobrecarregado de determinações alegóricas.

Para D. Fernanda, a sujeição a um casamento “qualquer”, de modo quase masoquista, torna-se uma *ordem*. Como o marido Teófilo, burocrata aplicado, ela vive aparentemente para “servir à Família, à Pátria, à Humanidade”, segundo a “máxima moral do positivismo: viver para outrem”.³⁹ No fundo, parece que todos ocupam uma posição mais ou menos ativa ou passiva de *objeto alienado* – “objeto de gozo do Outro” (Lacan), seja no registro do real (como na loucura de Rubião e Quincas Borba), seja no registro da fantasia (como D. Fernanda, M. Benedita ou Teófilo). Um “Grande Ser” perfeito e consistente que, trazido ao plano histórico-social, é muito bem corporificado pelo domínio dos proprietários e pelo Estado autoritário, seja o *Second Empire* ou o Segundo Reinado. Machado deve ter sentido a *dessubjetivação* e a *apatia* contidas na razão positivista, seu tom fortemente patriarcal, autoritário e seu imperativo secreto de gozo, pleno de virtualidades sadomasoquistas. Como dirá o “Sacerdote” de Comte à “Mulher”:

“a felicidade coincidirá necessariamente com o dever. (...) A verdadeira felicidade resulta sobretudo de uma digna submissão, única base durável de uma nobre e vasta atividade. Longe de deplorar o conjunto das fatalidades que nos dominam, esforçamo-nos por corroborar a ordem correspondente, impondo-nos regras artificiais, que melhor combatam nosso egoísmo, fonte principal do infortúnio humano”.⁴⁰

Vejamos agora o drama de Rubião – a sua submissão como objeto do gozo do Outro, no real.

³⁷ Segundo o *Catecismo* a Mulher se torna “ministra” do “Grande Ser”, a Humanidade, o seu “representante perfeito”, digna de culto. Como ser “naturalmente” subordinado ao “santuário doméstico” e aos homens, a mulher inspira o sentimento, a simpatia e o altruísmo à razão e à sociabilidade: “é só a intervenção feminina que secretamente refreia os estragos morais peculiares à alienação mental para a qual tem tendido cada vez mais o Ocidente” (COMTE, Auguste. *Catecismo positivista*, [1852], p. 75).

³⁸ Idem, ibidem, p. 69.

³⁹ Ibid., p. 206 e 78.

⁴⁰ Ibid., p. 215. Como diz Slavoj ŽIŽEK sobre o núcleo perverso de determinadas religiões: “no funcionamento perverso do cristianismo, a religião é, de fato, evocada como salvaguarda que nos permite gozar a vida com impunidade.” (*The Puppet and the Dwarf: the Perverse Core of Christianity*, 2003, p. 49).

O drama de Rubião: de dependente a pai mítico

“Alheamo-nos desta terra. Criamos a extravagância de um exílio subjetivo, que dela nos afasta, enquanto vagueamos como sonâmbulos pelo seu seio desconhecido. O verdadeiro Brasil nos aterra; trocamos-lo de bom grado pela civilização mirrada que nos acotovela na Rua do Ouvidor.”

(Euclides da Cunha, *Contrastes e Confrontos*, 1907)

A fase terminal do Humanitismo, chamada “contrativa”, seria a “absorção do homem e das coisas” e “a reconstituição da substância” (*MPBC*, CXVII e CLVII). Em longos lances narrativos, num vaivém incessante entre o mesmo e o outro, é exatamente isso que vai medrando na história de Rubião; no limite, a fixação do sujeito em seu oposto, sem retorno reflexivo: *a absorção simbiótica do eu no meio externo, a conversão do sujeito em objeto, do tempo em espaço*, este último tomado primordialmente pelo lado mais imediato, imagético e sedutor – o do percebido numa paisagem urbana já espetacular, que coage o vivido ao cenário de futilidades da vida na Corte. O contemplador da paisagem das linhas iniciais se desdobra plenamente no fetichista da mercadoria: em tudo a assimilação do sujeito “burguês” e de seus fins à parafernália de meios para afirmação de si no campo de “batatas da capital”. Progresso e esclarecimento, propriedade e apropriação, garantia material e formação subjetiva terminam se excluindo. Na luta por reconhecimento, Rubião se atém, sobretudo, aos valores de *superfície* e à *imagem* de homem rico: “estou cansado da província; quero gozar a vida”, diz ele no início (*QB*, XXI) – e se enreda na lenda forjada na boataria da cidade em torno de seu nome (uma outra variante das conversões mágicas do Humanitismo), sem o vínculo prático do homem com a natureza e com os outros homens:

“As relações de Rubião tinham crescido em número. Camacho pusera-o em contato com muitos homens políticos, a comissão das Alagoas com várias senhoras, os bancos e companhias com pessoas do comércio e da praça, os teatros com alguns freqüentadores e a Rua do Ouvidor com toda a gente. Já então era um nome repetido. Conhecia-se o homem. Quando apareciam as barbas e o par de bigodes longos, uma sobrecasaca bem justa, um peito largo, bengala de unicórnio e um andar firme e senhor, dizia-se logo que era o Rubião – um ricaço de Minas. // Tinham-lhe feito uma lenda. Diziam-no discípulo de um grande filósofo, que lhe legara imensos bens – um, três, cinco mil contos.” (*QB*, CXXXIII).

Assim, esboroa-se qualquer chance de experiência mais autêntica com a cidade. Suas relações tomam progressivamente a forma de relações sociais entre coisas (dinheiro-mercadoria), que assim lhe dão acesso à *imagem* da relação tradicional de poder – o homem que compra tudo, até o respeito social. Rubião passa a pensar mediado pela potência do equivalente geral e da propriedade privada. Porém, ele nunca deixa de ser um *provinciano* e um *dependente*. “Durante alguns minutos, Rubião pôde subtrair-se à ação dos outros [Palha e Camacho]. Tinha a terra natal em si mesmo” e estava “mal acomodado na própria riqueza”

(*QB*, LIX). Ele logo sente vontade de retornar a Barbacena (estamos em 1868, momento da virada conservadora, com a queda do Ministério Zacarias). “(...) Rubião, sem saber por quê, e apesar do seu próprio luxo, sentia-se o mesmo antigo professor de Barbacena...” (*QB*, LXII). Assim também, o meio espacial ao qual ele restringe suas vivências, o produto de uma certa modernização urbana (aludida por Palha, *QB*, XXI), tem já o efeito de suprimir o tempo da experiência e fazer predominar o espaço alienado desenraizador.⁴¹ Na maioria das vezes ele mata o tempo, vivendo-o sob rotinas vazias, sem projeto próprio, segundo a temporalidade de pseudo-acontecimentos, pseudo-atividades, vivências de choque e de não-lugar:

“Rubião sentia-se disperso; os próprios amigos de trânsito, que ele amava tanto, que o cortejavam tanto, davam-lhe à vida um aspecto de viagem, em que a língua mudasse com as cidades, ora espanhol, ora turco. Sofia contribuía para esse estado; era tão diversa de si mesma, ora isto, ora aquilo, que os dias iam passando sem acordo fixo, nem desengano perpétuo. // Rubião não tinha o que fazer; para matar os dias longos e vários, ia às sessões do júri, à Câmara dos Deputados, à passagem dos batalhões, dava grandes passeios, fazia visitas desnecessárias, à noite, ou ia aos teatros, sem prazer. A casa era ainda um bom repouso ao espírito, com o seu luxo rutilante e os sonhos que vagavam no ar.” (*QB*, LXXX)⁴²

A cidade enquanto centro prático reunidor de pessoas, coisas e relações sociais torna-se *abstração geral* de toda história coletiva e individual. O tempo pragmático do mercado (encarnado por Palha) torna-se, para Rubião, um código incompreensível (*QB*, LXIX), enquanto ele se fecha no circuito do imaginário. (Sofia e Carlos Maria são obviamente outros ápices de retração narcísica da libido). Seu insulamento social e psíquico cresce a partir disso.⁴³ Em vez de encontro e relação, a cidade se converte em segregação, imposição de condutas rituais ou “tédio mortal” (*QB*, LXXXV). Daí a casa, o mundo privado, ser o seu único refúgio – e mesmo esta, embargada por mil alienações. Parafraseando Freud, digamos que, literalmente, Rubião nunca foi “dono de sua própria casa” – convertida, ao final, num lugar totalmente desordenado, abandonado, sujo e empoeirado, um “alcáçar fantasmagórico” (*QB*, CLXXXIV): uma metáfora espacial do caos e do abandono de sua alma – mas também *a do país real*. Um alcáçar feito de “miséria obscura e prosaica” (*QB*, CLXXXVIII) – ao que parece não muito distinto dos “casebres reais” populares, aqui mesmo nomeados de

⁴¹ “A necessidade capitalista satisfeita no urbanismo, enquanto glaciação visível da vida, pode exprimir-se – empregando termos hegelianos – como a predominância absoluta da ‘plácida coexistência do espaço’ sobre ‘o inquieto devir na sucessão do tempo.’” (DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, [1967], § 170).

⁴² Sobre a questão das *Chockerlebnissen*: SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*, [1903]; mas, sobretudo, as análises da poesia de Baudelaire por Benjamin. O conceito de pseudo-atividade/acontecimento é formulado por ADORNO (*Tempo livre*, [1968] in: ___. *Palavras e sinais*, 1995, p. 78) e DEBORD (op. cit., § 157).

⁴³ Um trecho didático da versão folhetim de *QB* aqui pode ser citado: “A vida [de Rubião] partira-se-lhe. Vivera mais de metades em outro lugar, com outras gentes, outros meios, outros horizontes. Não tinha aqui família; as relações eram de acaso e recentes, não cimentadas pelo tempo nem explicadas por outras causas mais íntimas e profundas. Nenhuma fallava da existência anterior. Também não fallava della nenhuma cousa da cidade, um marco de pedra, uma esquina, uma loja, - uma botica velha que fosse, - nada lhe trazia á memória um passo da adolescência ou da mocidade. A alma era a mesma cousa. Não achava equilíbrio nem alimento em si própria. Acabára o alvoroço dos primeiros tempos. A solidão, que é para outros uma janella aberta, era para elle carcere fechado. A casa, a despeito do luxo, estava nua” (*QB*, *Apêndice*, p. 95-96).

passagem! Talvez seja por isso que a rica e santa D. Fernanda, nesse capítulo, “sentia-se presa a uma comoção particular e profunda, não a que dá a ruína das coisas”, claro, mas o gozo inconfesso de se sentir *superior* – como diante do cão (de) Rubião: ela “não queria privá-lo do benefício” de sua presença senhorial (ib.). A sutileza da crítica de Machado, nesse ponto, é espantosa. Voltaremos ao tema no final.

Interessante notar que se nessa atmosfera urbanizada e altamente psicologizada do romance a *natureza* e o detalhe local da *paisagem* quase desaparecem de todo, eles tendem a reaparecer como luta social num espaço e numa mentalidade fortemente territorializados.⁴⁴ Em vez do trabalho, relegado sobretudo aos escravos, seu traço primordial é a *comida*, os almoços e jantares na mesa arranjada a todo tempo, até isso se converter na metáfora estendida básica do livro: a “comunhão” humanitista enquanto “devoração geral e surda”⁴⁵ dos homens. Assim, uma espécie de *imagerie* oral e bélico-territorial alastra-se por todo o romance.⁴⁶ Em ambiente tão hostil, resta saber: por que Rubião não volta para Barbacena? O que o empurra para o desencadeamento da loucura?

Decisiva para Rubião será a mudança *simbólica* provocada pela herança em sua vida: de dependente a senhor de posses, ele é chamado a exercer uma posição de paternidade e de autoridade – justamente o que só pode ser realizado pelo louco, segundo a psicanálise, com o auxílio de uma suplência *imaginária* – e, no caso de Rubião, da “metáfora delirante”⁴⁷ de ser um Imperador e de ter uma bela mulher *que o ama*. No início, alucinando ouvir a voz roufenha de Quincas incitar o velho lema da luta e da vitória, Rubião sente a coerção de um dever: “cumpriria-lhe ser duro e implacável, era poderoso e forte”:

“Era tempo de acabar com as raízes pobres e secas, que apenas enganavam o estômago, triste comida de longos anos; agora o farto, o sólido, o perpétuo, comer até morrer, e morrer em colchas de seda, que é melhor que trapos.” (QB, XVIII).

“Raízes pobres e secas”, imagem da província que é preciso erradicar, conquistando um novo *status* na Corte – aqui figurado pela mesa, a casa, o domínio material, novamente exorbitante (“comer até morrer”, o “perpétuo”). Rubião surge então como uma “alma

⁴⁴ “(...) a vida medida por valores abstratos que já desconhecem o vínculo do homem com a natureza”, CHAVES, cit., p. 56.

⁴⁵ Na expressão de Antonio CANDIDO, “Esquema de Machado de Assis” in: __. *Vários escritos*, 1970, p. 29. A idéia-mestra da devoração geral no “banquete da vida” foi assinalada também por E. GOMES (“Quincas Borba”, 1949, p. 100-2).

⁴⁶ Desde o *incipit* (como vimos na casa de Botafogo) até a caracterização de ações e personagens, p.ex. os olhos de Sofia, que são comparados à “lanterna de uma *hospedaria* em que não houvesse cômodos para hóspedes” (QB, XXXV). Mais à frente seu marido, frustrado em ver que seu corpo não se mostrou na ocasião de sua queda do cavalo, diz que “lastimava que o casual tivesse parado na ponta da bota. Era apenas a *fronteira*; as *primeiras vilas do território*, antes da *cidade* machucada pela queda, dariam idéia de uma civilização sublime e perfeita” (QB, CXLIV).

⁴⁷ LACAN, Jacques. *Écrits*, 1966, p. 577. Segundo a psicanálise lacaniana, na psicose dá-se “a foraclusão do Nome-do-Pai no lugar do Outro” e o “fracasso da metáfora paterna” (ib. p. 575), o que significa a abolição da Lei simbólica no Outro, a carência da instância paterna para o sujeito, a falta da inscrição da lei da castração/proibição do incesto. O que está foracluído do *simbólico* retorna *no real*: “o significante foracluído (...) retorna sob a forma de alucinação (...)” o trabalho

audaciosa”, de “gavião adunco e faminto” capaz de destroçar “um exército inimigo” ou “amigo” (*QB*, XXXIX), e que ia “devorando Sofia com olhos de fogo” (*QB*, XLII). Realmente, isso é incentivado pela super-mulher do sócio. No meio do livro, ele chega a pedir a Sofia um *basta*, um *limite*, uma *decisão*, já que ela não o despedia nem o aceitava como amante: “a senhora é má, tem gênio de cobra; que mal lhe fiz eu? Vá que não goste de mim; mas, podia enganar-me logo...” (*QB*, CIII). Entretanto, desde o início, essa ligação parece ter também traços de *erotomania*: “Ela o amava, e (...) o amava muito” (*QB*, III, g.m.). Mais adiante:

“Sofia parecia tê-lo animado ao que fez; os olhos freqüentes, depois fixos, os modos, os requebros, a distinção de o mandar sentar ao pé de si, à mesa do jantar, de só cuidar dele, de lhe dizer melodiosamente coisas afáveis, que era tudo isso mais que exortações e solicitações? (...) *não sou autor de nada; ela é que, desde muito, me anda desafiando*. Pois que desafie agora! Sim, preciso resistir-lhe... Emprestei o dinheiro *quase sem pedido*, porque *ele precisava muito* e eu *devia-lhe obséquios*; as letras, sim, as letras foi ele que me pediu que assinasse, mas não me pediu mais nada. Sei que é honrado, que trabalha muito; o diabo da mulher é que *fez mal em meter-se de permeio*, com os lindos olhos e a figura...” (*QB*, XLV, g. m.).

Enquanto Quincas Borba encarna, para Rubião, um modelo, um ideal de eu, que é também o seu Mestre onipotente, retornando em suas alucinações auditivas como uma injunção de gozo (o “Ao vencedor, as batatas!” aparece também metamorfoseado na voz do Cão: “Case-se, e diga-o que o engano”, *QB*, LXXXII), Sofia parece encarnar “A Mulher” divina e diabólica, que se meteu de *permeio* na *sua relação* com *Palha*, uma “cobra” que não pára de seduzi-lo. Eles concretizam, em conjunto, as figurações do “Outro absoluto, terrível e ameaçador” do psicótico, que o reduzem a “objeto de seu gozo”.⁴⁸ É impressionante como Machado de Assis trata dessas questões com grande profundidade analítica, muito antes de Freud.⁴⁹

Assim, nesse ambiente social de competição selvagem e de limites imprecisos entre o eu e o não-eu, Rubião sempre está se identificando imediatamente com o seu *outro especular*, disso derivando fenômenos como “transitivismo, projeção, rivalidade, onde

delirante vai fazer com que o sujeito percorra um caminho construído para ser pai.” (QUINET, Antônio. *Teoria e clínica da psicose*, 1997, p. 61.)

⁴⁸ O delírio erotomaniaco, cujo postulado é “o outro me ama” (“Eu não o amo, eu amo a ela, pois é ela que me ama” - o que explica a posição “transexual” do psicótico ou o seu “empuxo-à-mulher” diante do Outro, cf. Lacan), é um tipo de relação que não contém a lei da castração simbólica, embora seja uma tentativa falha de cura e reconstrução da realidade, para delimitar e enquadrar, justamente através do amor, o gozo do Outro: “cada fato comporta o sentido de que o Outro ama o sujeito, que ele goza do sujeito com seu amor por ele. Clérambault descreveu uma seqüência tipo para a erotomania em três fases: esperança, despeito e rancor. Na tentativa de constituir no delírio o Um da relação sexual, ou seja, a miragem da harmonia do ser pela via do gozo, o sujeito se encontra em total dependência do amor do Outro” (QUINET, cit., p. 89-90.)

⁴⁹ Muito provavelmente influenciado pelo conto *Diário de um louco* de Gógol, cf. Eugênio GOMES, *Machado de Assis*, 1958. Nele também temos um homem desvalido, que se percebe como um “nada” ou um “morto” social no mundo burocrático russo que se entroniza como Rei da Espanha e delira ter o amor de uma jovem (Sophie!).

identificação e erotização se confundem”.⁵⁰ Freitas, o Major, Camacho, Palha, além de Quincas⁵¹ e Sofia, tornam-se os seus duplos especulares, imitados, amados e odiados.

No limite, ele não se oferece como objeto para todos os convivas? Daí a idéia de *comunhão* em meio ao dilaceramento:

“Em geral, não podia suportar as refeições solitárias; estava tão afeito à linguagem dos amigos, às observações, às graças, não menos que aos respeitos e considerações, que comer só era o mesmo que não comer nada.” (*QB*, C).

Por um lado, “comer” é confirmar-se num espelho formado pelos “companheiros” – participantes do mesmo pão, sempre do mesmo sexo, aliás –, estabelecer um tipo de “união mística” e integrar-se no seio dessa “família” (embora eles mesmos, no final, se separam de Rubião, *QB*, CLXV, CLXVI). Na sua ausência, cresce a angústia do “nada”. As associações irônicas com o cristianismo e a eucaristia ficam latentes. Por outro lado, como vimos, Rubião tem a “voracidade” multiplicada por vários objetos, em que toma *imaginariamente* uma posição *fálica* e *paterna* (o que o faz imaginar-se, p. ex., autor “de todas as obras lidas por ele”, imprimir vários livros alheios; assinar vários jornais sem os ler; imaginar as bodas de seu casamento, encomendar um coche soberbo; distribuir favores, empréstimos, almoços, charutos...; e sobretudo: delirar a paixão impossível *vinda de Sofia*). Por outro lado, ainda, ele sente-se *perseguido* ou *ameaçado* nessa posição (o medo de ser “devorado”, desde o início: perder a herança pela denúncia de algum inimigo – o “terror de ficar sem nada” *QB*, XLVIII –, as alucinações da voz de Quincas, seu “olhar vingativo”, *QB*, IX). Desse modo, os delírios erotomaniaco e de grandeza aparecem como tentativas de suplementar e reforçar, no registro da “metáfora delirante”, os momentos de *defesa* contra a sua condição de *objeto dos caprichos do Outro* – os quais têm, é bom insistir, especificações histórico-sociais e geográficas. Vejamos melhor esse ponto.

Rubião identifica-se com uma pura e simples *imagem* de pai e de homem, substituta do significante *simbólico* ausente. Quando morre Quincas, desaparece esse pai imaginário e é como se ele fosse invocado a ocupar o seu lugar. Assim, em janeiro de 1870 (*QB*, CXLV), Rubião se converte em *Imperador* de uma *Nação Ideal*, inteiramente sem males e sem conflitos. Olhando para a história, podemos ver aqui a aproximação das contradições da Lei de 1871: o que está em jogo, em todos esses pormenores, é a reivindicação de *uma terra mítica onde há algo como um Pai* – vale dizer, uma Lei simbólica que *funciona* e *interdita* o

⁵⁰ QUINET, op. cit., p. 19.

⁵¹ Na fase de desencadeamento do delírio, os bustos dos dois Napoleões em sua casa confirmam-no como discípulo/duplo de Quincas (que seria Napoleão I), consumando a sublime “religião do futuro” prevista pelo mestre nas *MPBC*.

gozo descontrolado do Outro caprichoso – vale dizer, brasileiro.⁵² Nesse sentido, como vimos, “Humanitas” é o grande Outro fora-da-lei, uma transfiguração alegórica da violência do Capital, radicalizada pelo escravismo. O delírio de Rubião é como um breque na carroça humanista, que atropela tudo. O protagonista opera, desse modo, uma limpeza de todas as marcas do real antagônico, expulsando tudo que se assemelha à pobreza, à escravidão, à falta, à morte. A realidade social inteira é, assim, *reconstruída* através do delírio. A esplêndida formulação do autor segue passo a passo a sua marcha em direção à *Lua*, i. é, à figura de uma *Diana* enlouquecida, a casta “mestra das feras”, dos “recém-nascidos” e das “crianças”:

“Em marcha para a lua, — não via cá embaixo mais que as felicidades perenes, chovidas sobre ele, desde o berço, onde o embalaram fadas, até à Praia de Botafogo, aonde elas o trouxeram, por um chão de rosas e bogaris. Nenhum revés, nenhum malogro, nenhuma pobreza; — vida plácida, cosida de gozo, com rendas de supérfluo. Em marcha para a lua!” (*QB*, CXLV)

Não por acaso, portanto, tal como Diana, o “matuto” tem um cão ao seu lado, ou salva heroicamente o pobre menino Deolindo do atropelamento na rua (*QB*, LX) – uma cena simetricamente contraposta ao atropelamento da avó de Quincas Borba, que antes viera como uma cruel exemplificação da “fome” de Humanitas. Nesse sentido, ele prefigurava, já no início, uma espécie de lei que interditava o gozo sádico de Humanitas. De forma mais ou menos críptica, Rubião é representado como Lua/Diana (*QB*, XL), enquanto os olhos de Sofia tornam-se as “estrelas da terra” e “as estrelas os olhos do céu” (*QB*, XXXIX). A mulher ganha a forma de um olhar estelar onipresente, vigilante, sempre de olho nele.⁵³

A metáfora delirante cria as conexões do texto. Enquanto Napoleão III, ele dirá:

“Quando a fortuna de uma nação põe na cabeça de um grande homem a coroa imperial, não há maldades que valham... Orsini!”⁵⁴ Um bobo!” (*QB*, CXLVI).

Mais tarde, andando pela “rua da Ajuda”, entre a multidão depauperada, Rubião ficava

“envolvido naquele véu, através do qual todas as coisas eram outras, contrárias e melhores; cada lampião tinha um aspecto de camarista, cada esquina uma feição de reposteiro. Rubião seguia direito para a sala do trono, para receber um embaixador qualquer, mas o paço era interminável, cumpria atravessar muitas salas e galerias, verdade é que sobre tapetes – e por entre alabardeiros, altos e robustos.” (*QB*, CLXXXIV)

Por um lado, notemos a anulação das partes do real traumático, por outro, a formação “territorial” de uma fortaleza viril do eu, garantida por másculos alabardeiros. Qual a causa principal de seu delírio? Aparentemente, como diz a crítica, a recusa de Sofia. Ora, nos

⁵² “*N’ayant pas le Nom-du-Père il rêve d’un lieu mythique où il y a Un-père (pape, roi...)*” – frase de Jean-Luc GASPARD, analisando o delírio paranóico de Antoine de Tonasse em suas incursões como “rei da Patagônia” (Anotações do curso “Sintoma social e laço social contemporâneo: da psicose ordinária”, no Dep. Psicologia Social /USP, 29.05.2010.)

⁵³ Em outros capítulos, a lua é o irônico pano de fundo de suas ações, até o surto psicótico (*QB*, LIV, LIX). Palha recomenda à mulher: “evita a lua e o jardim” (*QB*, L). Na edição Apêndice (p. 239), diz o lunático: “Viva a lua e vivam os noivos”.

⁵⁴ Felice Orsini foi um político italiano que promoveu um atentado terrorista contra Napoleão III, em janeiro de 1858, pretendendo vingar-se da intervenção francesa na Itália.

capítulos em que Rubião se fecha na sege com Sofia, em novo delírio erotomaníaco (“nenhum homem esquece a mulher que verdadeiramente *gostou dele*, ou então não merece o nome de homem”, *QB*, CLIII), há como que um piscar de olhos do autor, indicando-nos o Outro histórico-primordial com o qual ele se identificou. Molestada, Sofia invoca a moral e os bons costumes (a lei), pede para ele sair “por Deus, por sua mãe, que está no Céu...”:

“– Deve estar no Céu, confirmou Rubião. Era uma santa senhora! As mães são sempre boas; mas daquela, ninguém que a conheceu poderá dizer outra coisa senão que era uma santa. E prendada, como poucas. Que dona de casa! Hóspedes, para ela, tanto fazia cinco como cinqüenta, era a mesma coisa, cuidava de tudo a tempo e a hora, e criou fama. Os escravos davam-lhe o nome de *Sinhá Mãe*, porque era, realmente, mãe para todos. Deve estar no céu!” (*QB*, CLII)

Note-se a mordaz ironia: o imperador Rubião, alegoria da nação e do 2º Reinado (mais que de D. Pedro II), é o duplo dessa *Sinhá Mãe*, com sua conciliação de “santa senhora” aparentemente boa, prendada, dotada de um amor infinito – mas que goza obscenamente do *poder ilimitado de Sinhá escravista*. (Quincas Borba e Sofia seriam, então, duas versões desse Outro primordial inconsciente, que o ameaça e que ele precisa “limitar” através do delírio).

Também é a verdade desse Outro onipotente, não barrado pela Lei, que vem à tona na cena mais tenebrosa do romance: o desmaio de Rubião, quando então “ele era muito rapaz, e pobre” (*QB*, XLVII, ou seja, no início dos anos 1840), diante do enforcamento de um escravo em praça pública na Corte. Nessa cena chocante, ele se depara com o seu Inconsciente – o qual, alegoricamente, representaria o “inconsciente coletivo” da própria “nação”, segundo Gledson: um país subitamente enriquecido com o café, mas baseado no trabalho escravo, nas leis de exceção que o regem, num país dividido por regimes incongruentes (Monarquia, escravismo, liberalismo, clientelismo): “otimista com sua prosperidade, mas sem vontade de examinar as fontes de sua riqueza”. Como apontou o crítico, Rubião parece ter simpatias políticas “exaltadas” (Nunes Machado, Tiradentes), mas ao mesmo tempo ele *vende* os seus escravos (em vez de alforriá-los) e reproduz o sistema.⁵⁵

Assim, Rubião desmaia porque claramente *identifica-se com o enforcado*, isto é, com a sua própria condição negativa de “classe”, i.é, de *dominado* (de dependente ou “escravo”, em sentido figurado) da grande propriedade – desvelando a sua posição de *objeto exterminável* de um Outro fora-da-lei. A sua própria Sinhá Mãe escravista seria o protótipo desse Outro terrível (inconsciente). À primeira leitura, o capítulo parece mal colocado. Seu sentido, porém, nessa chave, torna-se claro: é o real traumático de sua condição *social* – também semelhante à do mendigo maltrapilho do capítulo anterior (*QB*, XLVI) – que se

⁵⁵ Como sugeriu GLEDSON, *Machado de Assis, ficção e história*, p. 81-2, 90-1, 107-9.

revela em plena praça pública e tem de ser violentamente rechaçado do eu através do desmaio (algo análogo à despersonalização que vimos com Jacobina, em II/2). Vale lembrar, ainda, o paralelo desta cena com uma outra: tal como o escravo a ser enforcado passa pelas ruas da cidade, Rubião também passa pelas ruas e é tripudiado pela multidão de crianças pobres (entre elas, Deolindo), no final, como um ser totalmente insignificante (“Ó gira! ó gira!”, *QB*, CLXXXII). Aqui, ainda, uma possível alusão ao Ventre Livre: é como se as crianças protestassem contra a ilusão conciliatória da Lei de 1871, uma lei que apenas adiava a Abolição e mantinha as condições do trabalho compulsório nas propriedades. (No enredo, há uma criança “feliz” que compensa e faz “esquecer a desgraça dacolá”: a filha recém-nascida de Carlos Maria e Maria Benedita, abençoada por D. Fernanda, *QB*, CXC).

Desse modo, o delírio vale como reivindicação de um território mítico, onde há “algo como” uma lei que barra o excesso de gozo do Outro – e que instaura uma situação em que o mal não existe, “*omnia bona*”. Em suma, Rubião encarnaria alegoricamente tanto a crise como as ilusões “democráticas” de 1871, consumando o esboçado na personagem de Iaiá. Ele toma, como o presidente Schreber, o caso clássico analisado por Freud, a posição de intermediário entre o Outro gozador (o poder escravista) e os dominados, permitindo que o mundo não se desintegre como realidade (como ficou claro em seu desmaio).⁵⁶ Não é por acaso que, como Imperador, Rubião tem ironicamente todas as qualidades de sua mãe benévola: distribui charutos e cargos aos amigos, todos o amam, a pobreza desaparece das ruas, não há mais escravos enforcados no país etc. Ele altera tudo sem mudar nada.

É nesse sentido que vários significantes bíblicos perambulam pela fábula, desde o início (“mas, em verdade, vos digo”, *QB*, I; e também: “Todos vós que tendes sede, vinde às águas”, *QB*, III, palavras de *Isaías*, 55, 1, convocando o povo à salvação, que, pelo contexto pode apontar, como vimos em *Iaiá Garcia*, à Lei Rio Branco). Afinal, o Humanitismo é, tal como o positivismo, uma Religião.⁵⁷ Rubião faria o papel de apóstolo dessa Igreja: ele é o *Pedro* Rubião ou, no momento de sua conversão ao delírio, o Paulo de Tarso no “caminho para Damasco”, algo levemente aludido nas suas “chinelas de damasco bordadas a ouro” (*QB*, CXLV), que substituem, aliás, as suas velhas “chinelas africanas” (*QB*, LVI).⁵⁸ Mais

⁵⁶ Cf. a análise de QUINET, op. cit., p. 39-41. Cf. FENICHEL, O. *Teoria psicoanalítica de las neurosis*, [1945], p. 479-96.

⁵⁷ Notemos os nomes irônicos: Pedro Rubião, João Camacho, Teófilo, Maria Benedita, Carlos Maria; e outros detalhes significativos: Rubião é mestre (como Jesus era denominado) e enfermeiro (como Fernanda, chamada de “Santa Fernanda”), uma espécie de paráclito do Espírito Santo entre os homens; a “Guerra de Solferino” é a origem da Cruz Vermelha, o “Cruzeiro do Sul” é a santa ordem honorífica do Brasil, entre muitas outras coincidências motivadas.

⁵⁸ Tais chinelas *africanas*, por sua vez, são também reveladoras de sua condição de subalterno –, chinelas dadas a ele por Palha (cujos pés “não estavam mal calçados” (*QB*, LVI)). Homens livres procuravam parecer brancos e estar sempre muito bem calçados. Os escravos tinham de andar descalços: “Nem com tamancos, nem com sandálias. De pé no chão. Para deixar bem exposto o estigma indistigível do seu estatuto de cativo.” (ALENCASTRO, Luís F. “Vida privada e ordem privada no Império”, 1997, p. 79).

para o final, ele parece também um Cristo ou, numa referência profana, um rei-mendigo carnavalesco, que serve como bode expiatório social (a surriada dos moleques na rua da Ajuda). No início, seus discípulos se chamam *João Camacho* e *Cristiano Palha*. O primeiro, como bom profeta do “Jordão Constitucional” (*QB*, LVII e LX, mais uma vez, aqui, a “Lei Rio Branco”?!), até mesmo antecipa o destino político do protagonista:

“Ah! meu caro Rubião, isto de política pode ser comparado à paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo; não falta nada, nem o discípulo que nega, nem o discípulo que vende. Coroa de espinhos, bofetadas, madeiro, e afinal morre-se na cruz das idéias, pregado pelos cravos da inveja, da calúnia e da ingratidão...” (*QB*, C).

Ambos são discípulos que o exploram e literalmente o negam, no final. Assim, ironicamente, o romance terminará com a subida de Rubião e do cão para a Jerusalém-Barbacena através da ladeira da “rua Tiradentes” (*QB*, CXCV), um nome instituído, no início da República, como mártir da pátria, sendo pintado, nos quadros, semelhante a Jesus. Rubião abraça e se funde ao cão; no dia seguinte ele se autocoroa Imperador (como Dom Quixote e Bonaparte) e morre em Outubro, sagrando a primavera de 1871. Se Quincas, quando criança, sempre fora o “imperador da festa do Divino”, Rubião termina como imperador das batatas metafísicas.

No Rio de Janeiro, precisamente em setembro de 1871, ficamos sabendo que,

“Teófilo, que merecera do novo gabinete [Rio Branco] a mesma confiança do antigo, teve parte copiosa nos debates da sessão parlamentar. Camacho declarou pela sua folha que a lei dos ingênuos absolvía a esterilidade e os crimes da situação.” (*QB*, CXCI)

Como vimos em *Iaiá Garcia* (II/3), esse é o comentário crítico de Machado à Lei de 1871: não há absolvição alguma dos crimes da situação. Se, por um lado, a Lei foi um avanço contra a propriedade escravista, por outro, perpetuava o regime com o trabalho compulsório e neutralizava o movimento abolicionista. Nesse sentido, ela se tornou uma “lei dos ingênuos”, embora representasse também, em médio prazo, a ruína do escravismo e do Império.

A persistência do farrapo: a crítica do continuísmo histórico

Por diversas vezes Rubião teve momentos de identificação com sua própria condição social real – como sugerem alguns episódios: o do salvamento de Deolindo, o caso de Freitas (visitado no leito de morte), o das visitas ao Major Siqueira e sua filha (decaídos num bairro mais pobre) ou seus passeios casuais pela paisagem carioca, num itinerário por suas partes mais pobres na Gamboa (Praia Formosa, Saco do Alferes, Gamboa, Praias de São Cristóvão e dos Lázarus, Cemitério dos Ingleses, Saúde). Aqui, Rubião se reconhece nas “verduras do mato”, no “lodo” e na “terra”, e o ex-professor vê meninos brincando descalços, junto a um homem que estava de barriga para baixo, levantando-os, todos rindo. Eles o olham

espantados. Mas, como no episódio do escravo enforcado, “Rubião não distinguia nada; via tudo confusamente” (*QB*, LXXXVI). Vale citar o final da passagem, na Saúde:

“Viu ruas esguias, outras em ladeira, casas apinhadas ao longe e no alto dos morros, becos, muita casa antiga, algumas do tempo do rei, comidas, gretadas, estripadas, o caio encardido e a vida lá dentro. E tudo isso lhe dava uma sensação de nostalgia... Nostalgia do farrapo, da vida escassa, acalcanhada e sem vexame. Mas durou pouco; o feiticeiro que andava nele transformou tudo. Era tão bom não ser pobre!” (*QB*, LXXXVI)

Sublinhemos nessa frase a nostalgia da vida escassa, acalcanhada, *mas sem vexame*.⁵⁹ O cemitério dos Ingleses era destinado aos estrangeiros que não professassem a religião católica. Em seguida, ele vê uma mulher “singela” levando uma criança pela mão e pensa em casar (*QB*, LXXXVII). Em todos esses trechos, é como se o feitiço da Corte potemkiana⁶⁰ fosse subitamente destruído, surgindo um real profundamente reprimido. São cenas claramente contrapostas à paisagem da enseada de Botafogo, na abertura.

Tais capítulos apontam para o *continuismo* da miséria social na cidade – com um detalhe importante: eram casas do “tempo do rei”, evocando Manuel A. de Almeida. É clara aqui, também, a semelhança com a situação pregressa de Rubião como professor de uma “escola de meninos” (como Estela em *IG*). Isso faz lembrar a enorme questão social brasileira que ficava por resolver, a multidão de crianças a ser educada, nesse limiar de formação nacional do mercado de trabalho assalariado. Contudo, como na cena do desmaio diante do escravo enforcado, Rubião não pode assumir a dívida social. Sua vista fica embaçada e o “feitiço” da Corte endinheirada retorna.

Salvo engano, há ainda mais uma referência críptica à Lei Rio Branco e à questão social. Quando Rubião é transferido de Botafogo para a casa pobre na Rua do Príncipe, seus velhos “amigos” comensais “iriam agora para Babilônia, como os desterrados de Sião. Onde quer que estivesse o Eufrates, achariam salgueiros em que pendurassem as harpas saudosas” (*QB*, CLXV). Na verdade, eles o abandonam (*QB*, CLXVI). A menção bíblica é ao *Salmo* 136, 1: “Às margens dos rios de Babilônia,/ Nos assentávamos chorando,/ Lembrando de Sião.” Os desterrados de Jerusalém/Botafogo, diante dos *rios do cativo* em Babel/Brasil

⁵⁹ Num trecho cortado da edição folhetim, era dito: “Rubião, às vezes com saudades de Minas, recompunha a existência obscura de outro tempo. Obscura, não, senhor; era muito mais notória que a actual, que se perdia na multidão de tantas vidas. Era simples, limitada ao pouco, mas igual a si mesma e estável; entre o homem e o meio existia comunhão de ideias, de reminiscências, de amor ou de aversão, de nojo ou de alegria, - de hábitos, ao menos. Lá, um trecho de rua ou um retalho de phrase accordava toda a gente a lembrança do mesmo sucesso ou pessoa. Cá tudo era novo; nada fazia sentir nada” (*QB*, *apêndice*, p. 96).

⁶⁰ A questão aqui é eminentemente geográfica – as origens do espaço cindido e segregado no Rio de Janeiro. Uma descrição do francês Charles EXPILLY, por volta da metade do XIX, fala por si: “O Rio possui hoje um teatro lírico(...), suas ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa. É verdade que o piano está situado em meio a uma praça infecta, (...) que as ruas, sem passeios, são mal calçadas e de pedra bruta e que, afinal, nos pianos (...) não se tocam senão músicas de dança, romances e polcas” (apud: ALENCASTRO, “Vida privada e ordem privada no Império”, p. 48). No ensaio “As ideias fora do lugar”, SCHWARZ já notava esse aspecto “compósito” do mundo carioca machadiano, citando inclusive o cenário cômico de *Quincas Borba* (ver: *Ao vencedor as batatas*, [1977], p. 22-23).

real – o país do desterro em massa –, não acham mais a vida boa e desaparecem. Tudo como que para nos lembrar que o país banhado pelo Rio Branco será ainda por longo tempo o Rio do Cativo e do Desterro permanentes.

O narrador: entre o relato objetivo e a ironia

Como nos romances da primeira fase, temos uma prosa mantida basicamente em 3ª pessoa. A matéria a ser narrada assim parece o exigir: a limitação de Rubião impediria uma visão ampla dos fatos e, assim, os grandes vôos da ironia pretendidos por Machado. Teremos um narrador em 3ª pessoa que se utiliza flexivelmente de vários meios narrativos: estilo direto, indireto, indireto livre etc. Em geral, comparado aos outros romances da segunda fase, isso dá, até certo ponto, uma forte impressão de objetividade ao texto. Já vimos, porém, os problemas específicos do conteúdo a ser narrado: o individualismo bloqueado, as rupturas de tensão, sua evolução em linhas fragmentárias, tendendo ao desencontro, como índice da segregação sócio-espacial entre os estratos do alto e de baixo, enfim, a distorção da verossimilhança, seu clima de farsa e absurdo quando comparados ao padrão europeu etc. Assim, temos um narrador de 3ª pessoa que, desde o início, muda para a 1ª pessoa, com falsetes de entonação bíblica, digressões generalizantes e naturalizantes do social⁶¹, parábolas e anedotas de humor negro⁶², alguns comentários irônicos ou despistadores⁶³, uma seqüência de quase 100 capítulos induzindo a pensarmos em adultério (Sofia e Carlos Maria), referências literárias eruditas parodiadas e às vezes distorcidas, além de conversas *tête-à-tête* com o leitor variando entre a cordialidade (“meu rico senhor”, “nossa amiga” etc.) e a agressão (leitor “caluniador” e “desgraçado”, *QB*, CVI, “indiscreto” e “dissimulado”, *QB*, CXXXVIII). Um narrador que, entre outros capítulos, tenta escrever um mais límpido e metódico, “que não engana a ninguém” (*QB*, CXII). E assim por diante: um narrador *irônico*, pouco confiável, que na verdade imita a mente conturbada de Rubião (como significante histórico do país). Estudos mais específicos já apontaram nesse narrador o seu caráter

⁶¹ No cap. CLXXXVII: “Mas – ó lance da fortuna! Ó equidade da natureza! – os desperdícios do nosso amigo [Rubião], se não tinham remédio, tinham compensação”. Ou ainda: “Felizmente, há um deus para os enojados” – diz o narrador. Rubião entediado na cidade encontraria, “por felicidade”, um Freitas gravemente enfermo para visitar e sair do tédio. Há uma adesão irônica ao ponto de vista do Humanitismo.

⁶² Como a do céu e do mendigo, como eterna indiferença e desigualdade (*QB*, XLVI) ou a do homem que acende o seu charuto em meio ao incêndio da choça de uma mulher pobre e desesperada (*QB*, CXVII).

⁶³ Dos mais interessantes é a estranhíssima seqüência de capítulos LI a LIII, em que Sofia aborrecida vê um “preto subir um pedaço de morro” e fica profundamente irritada com o fato. Passa Carlos Maria a cavalo, indiferente. Após isso, um carteiro aparece e ela ri maldosamente ao vê-lo tropeçar e cair no chão. O narrador então nos pede para que a desculpemos, e para isso evoca deuses da mitologia (o riso sarcástico do Olimpo perante o coxo Vulcano). A mensagem, velada pelo narrador mascarado, parece-me clara: Sofia desafoga seus ressentimentos amorosos e de classe (o preto que sobe é seu vizinho no morro de Santa Teresa) ao ver alguém caindo ao chão, tropeçando como o feio Vulcano. Os movimentos espaciais contrários não deixam dúvida.

*volúvel*⁶⁴ ou o *aliciamento, a agressão ao leitor e a confusão de limites*.⁶⁵ O seu núcleo irônico mais forte, porém, é a *associação ao próprio ponto de vista humanitista* – isto é, a sua fidelidade aparentemente *apologética* a ele. Isso se apresenta, p. ex., no Cap. CXVII:

“A história de casamento de Maria Benedita é curta; e, posto Sofia a ache vulgar, vale a pena dizê-la. Fique desde já admitido que, se não fosse a epidemia de Alagoas, talvez não chegasse a haver casamento; donde se conclui que as catástrofes são úteis, e até necessárias. Sobejam exemplos.”

A matéria histórica a ser narrada sugere um narrador irônico que atinge as raízes da agressão. O que pensar, no entanto, desta sociedade iníqua, aparentemente em reforma? O narrador ácido talvez tenha sido o fruto da revolta de Machado contra o continuísmo histórico e o cinismo da dominação social. Diferentemente dos outros narradores da segunda fase, ele parece até mesmo se declarar o narrador da obra (*QB*, IV). Sem dúvida, uma posição estranha. No fundo, porém, ele não se identifica com nenhuma personagem (nem mesmo com Rubião) e sim apresenta a massa de ilusões e as contradições do todo.

As frases finais do livro⁶⁶, que parecem assumir um *ateísmo* convicto, o qual anularia a ilusão da Providência divina, também igualam e equilibram risos e lágrimas (tal como faz o Humanitismo), aderindo ao ponto de vista do Cruzeiro (ou da transcendência de Sirius) – i.é, da indiferença universal da natureza ou da sociedade perante o homem arruinado.

Ora, lembremos que Rubião associa as estrelas aos olhos de Sofia (*QB*, XXXIX) e que Camacho chama as ricas senhoras da Comissão pseudo-filantrópica de “estrelas de primeira grandeza”, enquanto Sofia se torna o “anjo da consolação” (*QB*, CXXXVIII). Ou seja, as estrelas são o ângulo dos que sobem de classe e desprezam os que ficam para trás, afundados no lodo, como os meninos na Gamboa ou o mendigo que nunca irá escalar os céus (*QB*, XLVI), ou ainda o preto velho que, em frente à casa de Sofia em Santa Teresa, trepava o morro com dificuldade e a irritava por sua cautela (*QB*, LI).

Logo de início, o narrador alertava o leitor em relação à primeira declaração de Rubião a Sofia: “Em cima, as estrelas pareciam rir daquela situação inextricável/ Vá que a lua os visse! A lua não sabe escarnecer” (*QB*, XL). O lunático não sabe zombar. “Depois, a lua é solitária. A solidão faz a pessoa séria. As estrelas, em chusma, são como as moças entre

⁶⁴ É uma voz narrativa que “assume várias posições não só quanto ao foco narrativo. Realiza, por exemplo, uma mudança de tratamento em relação ao leitor, alterando momentos de simpatia com momentos de depreciação de quem a lê; vai da plena onisciência em alguns casos para o vacilo em relação à matéria que está narrando em outros; coloca-se algumas vezes acima de suas personagens, repreendendo suas ações, mas não hesita em outros momentos a agir da mesma forma que elas.” (PEREIRA, Fábio S. *Omnia bona: leitura de Quincas Borba*, 2005, p. 80).

⁶⁵ H. S. GUIMARÃES (*Os leitores de Machado de Assis*, 2004, p.201) aponta que “há momentos em que o narrador faz conjecturas para em seguida imputá-las explicitamente ao leitor, que não pode se defender e é instado a se demorar em torno de afirmações enigmáticas e estapafúrdias [trata-se do capítulo da alucinação auditiva de Rubião com as cigarras] (...) dissolvendo as fronteiras que separam o seu discurso e o de um personagem às vésperas da loucura”.

⁶⁶ “Eia, chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.” (*QB*, CCI).

quinze e vinte anos, alegres, palreiras, rindo e falando a um tempo de tudo e de todos./ Não nego que são castas; Mas tanto pior – terão rido do que não entendem...” (ib.). Com isso, mais uma vez, Machado parece apontar a frieza e, mais que a hipocrisia, o cinismo da classe que tem “o cabo do chicote na mão”: sua castidade, sua filantropia, suas leis humanitárias, sua “fase brilhante”, com direito a Palacetes em Botafogo, são a contraface ideológica da violência social que permanece na base.

II / 6

O OLHAR TERRITORIAL DE *DOM CASMURRO*

Uma “fenomenologia do espírito” decadente do proprietário brasileiro

“Y sus males, ¿quién los cura?
Locura.”
(Cervantes, *Don Quijote*)

A análise de *Dom Casmurro* (1899)¹ sob o prisma do espaço e da territorialidade talvez revele alguns pontos interessantes desse romance que, mesmo quando já pontualmente observados pela extensa fortuna crítica, ainda parecem pouco analisados e refletidos. Neste texto, tomarei apenas algumas notas e indicarei algumas linhas esquemáticas nesse sentido.

Contradições da célula familiar paternalista

O livro trata da educação sentimental de um proprietário brasileiro à moda antiga – uma história que, como se sabe, logo se inverte em drama doméstico, cortada por ciúmes e acusações infundadas de adultério. Como apontaram Gledson e Schwarz, Machado apresenta as contradições sociais a partir da análise de uma célula patriarcal representativa da vida social no Segundo Reinado.² Assim, o elenco de personagens engloba um círculo de proprietários (a família Santiago: Bento, Dona Glória, Tio Cosme), assentados sobre o trabalho escravo e a extração de renda territorial, uma esfera de agregados da família (José Dias), outra de vizinhos, amigos e/ou subordinados a ela (Prima Justina, a família de Capitu, Padre Cabral, a família de Sancha, o “amigo” leproso Manduca), e uma esfera social/institucional externa, mais geral, formada por elementos das camadas médias e

¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “*Dom Casmurro*” [1899] in: ___. *Obra Completa*, vol. I, 1959, p. 727-870. Cito direto como *DC*, seguido pelo número dos Capítulos.

² GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretção de Dom Casmurro*, 1991; SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, 1997.

burguesas da sociedade em modernização (Escobar, Ezequiel quando retorna, já adulto, o Imperador, o Seminário, a Escola de Direito em São Paulo etc.).

Nessa situação de mudanças sociais e familiares, desde o início, o narrador Bento Santiago quer ter o *controle do sentido*. Segundo a argumentação dos capítulos anteriores, é produtivo ver essa busca de controle como o correlato mental de um controle prático, *territorial*, típico do *ethos* da classe senhorial, a ser exercido sobre a vida alheia em geral, contra o movimento que vem de fora do círculo paternalista, da sociedade em modernização.

O ponto de vista “territorial”

No Cap. 1, “Do título”, o narrador-protagonista aceita a alcunha de “casmurro” sem zanga – mas avisa: “não consultes dicionários”! – porque afinal eles o descreveriam bem como um ser de “hábitos reclusos e calados”, “homem calado e metido consigo”, em sua casa afastada no subúrbio (a “caverna do Engenho Novo”). “*Dom* veio por ironia, para atribuir-me *fumos de fidalgo*”. Observe-se, logo de saída, o elemento territorial – a velha Casa patriarcal – subjacente ao título da obra. Mas esse homem supostamente “calado e metido consigo” é apenas o lado retórico daquele que, desde a infância, *não conhece o limite entre o mesmo e o outro* (no sentido já apontado e analisado por José A. Pasta), e nunca está em si, plenamente só, de modo reflexivo consigo mesmo. Ao contrário, Capitu (DC, 18 e 42), Escobar (DC, 93-4) e Ezequiel (DC, 110) caracterizam-se pela capacidade da reflexão e não Bento, que buscará associá-la ao cálculo e à perfídia. No enredo, como se sabe, Capitu representa também a independência e a ambição de ascensão social. Mais tarde, porém, ele reconhecerá: “Como era possível que Capitu se governasse tão facilmente e eu não?” (DC, 83). Ironicamente, assim, Bento é o *proprietário* que, ao longo e ao fim do relato, está *fora de si e não tem posse de si mesmo*. Seu estado comum é o de captura na imediaticidade da percepção, de confusão emocional e mental, de projeção do eu sobre o exterior, de impulsividade e destrutividade, ocupando uma posição ambígua *entre o mesmo e o outro*. Como apontou Pasta³, isso pode ser visto desde as primeiras linhas do romance, na sonolência de Bento no trem para o Engenho Novo.

No fundo, o sentido sempre escapa a seu narrador devido à equivocidade estrutural do livro, que, é claro, tem a mão do escritor. Como mostrou Gledson, os “fumos de fidalgo” de Bento remetem alegoricamente a Dom Pedro II; enquanto que o ponto de virada do romance (a morte de Escobar na ressaca do mar em 1871) responde, como vimos em *Quincas Borba*,

³ PASTA, José A. “O Romance de Machado de Assis: Metafísica e História. (Anotações de aula do Curso de pós-graduação)”, 2.º semestre de 2008.

ao contexto de crise do Segundo Reinado; de modo que o romance vai de 1857, período da Conciliação, a 1871, Lei do Ventre Livre, e chega até os fins do século, com o narrador visivelmente perturbado.⁴ Porém, parece-me haver ainda uma referência intertextual mais ou menos velada em tais fumos de fidalguia, que remetem ao clássico de Miguel de Cervantes – *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* (1605-15)...⁵

De fato, Dom Casmurro poderia ser caracterizado, tal qual Dom Quixote, como um “herói do Mesmo”.⁶ As referências imaginárias, literárias etc. tendem a substituir a sua própria experiência e reflexão. Na rigidez de sua “obsessão demoníaca”, como no Dom Quixote interpretado por Lukács, já não pode haver “nenhuma dúvida, nenhuma busca”, pois ele “torna-se incapaz de vivenciar seja lá o que for”.⁷ Isso penetrará na própria forma, que parece às vezes ter algo de quixotesco: a estrutura “monomaníaca” da alma, se não leva exatamente a um relato “atomizado em aventuras isoladas”⁸, leva à junção, por vezes estranha, de retratos e episódios da vida arbitrariamente escolhidos pelo narrador. Em vez de

⁴ GLEDSON, op. cit., Cap. 3.

⁵ Além dos fumos de *hidalgo*, note-se que, nosso pasticho: *tem patronímico ibérico e é “bendito”, tal como Alonso Quijano era chamado pelos vizinhos de o “Bom”; *mora no bairro do *Engenho Novo* (e morou na rua de *Mata-cavalos*; sem falar que tinha Escobar e Sancha em Andaraí e passa suas núpcias na Tijuca, ambos bairros do chamado *Engenho Velho*); **Sancha* foi sua eventual parceira imaginária. Mas não haveria algo de Sancho Pança em Capitu (a melhor amiga de Sancha...), a vizinha pobre, fiel escudeira de Bentinho nos “combates ásperos da vida”, o moço cuja memória, por isso mesmo, “não é boa”, “é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias” (DC, 58-9)? Aliás, é Capitu quem pergunta se ele teria “medo de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar...”, DC, 48); *Bento tem a mesma *cultura livresca* que o cavaleiro da triste figura (“tinha orgias de latim e era virgem de mulheres”, DC, 14; ademais, casmurro = “teimoso, ensimesmado, sorumbático, *triste*”), embora fosse incapaz de montar a cavalo (diferentemente dos “cavaleiros” “dândis”, que supostamente Capitu namorava, DC, 73) ou de se aventurar pelo mundo, não obstante ele se propor também a impor um ideal de “justiça” à realidade (ou melhor de “reparação”, DC, 140); *e, sobretudo, Bento tem as suas próprias peripécias de cavaleiro lunático no mundo moderno (ironicamente, ele viaja de trem), pregado à ficção romanesca e ao pensamento analógico: como Quixote, Bento tem sua imaginação e fantasia dilatadas, comparadas por ele a uma “grande *égua ibera*; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre” (DC, 40). Daí suas idéias superlativas, que são várias e fazem o cômodo do livro, apesar de abafadas pelo narrador, o qual se quer sério, e, “nos lances graves, gravíssimo” como seu dublê de pai, “São” José Dias. (Tal como sua mãe, D. Maria da Glória, “beata, carola, papa-missas”, é a imagem da Virgem Santíssima). As lacunas dos “livros omissos”, assim, serão preenchidas pelo confesso “prisma hiperbólico” do narrador (como notado por Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967), aliás, análogos aos de José Dias contando Walter Scott na sala de visitas (Cf. DC, 23 e 59). A referência à cavalaria andante e aos desvarios quixotescos nesses trechos parece clara. “Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento; se não foi nele, foi noutro autor antigo, que entendeu guardar essa credence nos seus livros” (DC, 40). GLEDSON fala em “desejo quixotesco de ‘reconstituir’ o passado” em Bento, mas não tira nenhuma consequência disto (ib., p. 24). Já GOMES chega a tangenciar Cervantes (ib., p. 43), mas cogita ser Góngora o “autor antigo”. A dúvida é saber se esse “outro autor antigo” não era tão “antigo” assim, mas Cervantes.

⁶ “Dom Quixote não é o homem da extravagância, mas antes o peregrino metuculoso que se detém diante de todas as marcas da similitude. Ele é o herói do Mesmo. Assim como de sua estreita província, não chega a afastar-se da planície familiar que se estende em torno do Análogo. Percorre-a indefinidamente, sem transpor jamais as fronteiras nítidas da diferença, nem alcançar o coração da identidade. Ora, ele próprio é semelhante a signos. (...) Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita.” (FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, [1966], p. 61).

⁷ Cf. LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*, [1916], p. 101-3. De certa forma, Bento perfaz com seu livro aquilo que o Prólogo de Cervantes ironicamente questionava: como “encher o vazio” de “uma legenda seca como as palhas, falta de invenção, minguada de estilo, pobre de conceitos e alheia a toda erudição e doutrina”? Respondia-lhe um “amigo” fictício: com um “inumerável catálogo” de referências eruditas, um “catálogo que contenha todos os autores conhecidos por ordem alfabética”; assim, p. ex., “Plutarco vos dará mil Alexandres”, embora, como diz ainda o amigo, no final, se “vossa escritura tem por único fim desfazer a autoridade que por esse mundo e entre o vulgo ganharam os livros de cavalarias, não careceis de andar mendigando sentenças de filósofos, conselhos da Divina Escritura, fábulas de poetas, orações de retóricos e milagres de santos” (CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*, 1981, p. 12-16). Trocando de sinal, Bento segue isso quase à risca, buscando nas “autoridades” a legitimação de seu relato autobiográfico, que se torna deveras o “catálogo” de uma “exposição retrospectiva” (DC, 147).

⁸ LUKÁCS, ibid., p. 103.

se pôr à prova no mundo, esse procedimento serve para confirmar as *suas provas* irrefutáveis do adultério, exigindo justiça – ou melhor, “reparação” (DC, 140).

Assim, as ilusões e projeções patológicas de analogia e verossimilhança constituem o ponto de vista do narrador, o cerne mesmo de seu ser lacunar e a estrutura do próprio romance. Nesse sentido, o modelo intertextual mais comentado e evidente do livro, o *Othello* de Shakespeare, se completaria com esse conteúdo ilusório fundado na analogia, que não está presente na peça shakespeariana. Claro, Bento Sant-Iago é uma mistura de Otelo e Iago, mas, como bem discerniu Helen Caldwell, enquanto Otelo procura uma *prova factual* da traição no lenço de Desdêmona, Bento manipula “seus próprios lenços para atizar o furor de seu próprio ciúme”.⁹ Bento só tem para si a “certeza”, absoluta/evanescente, de um *olhar* (o famoso olhar de Capitu para Escobar no caixão, DC, 123, “Olhos de ressaca”) e as *similitudes* do menino Ezequiel com o amigo Ezequiel Escobar (aliás *sugeridas por* Capitu a ele, como mera “expressão esquisita” no modo de *olhar* do menino, que gostava de imitar a todos, DC, 131). Algo então sempre muitíssimo duvidoso, pois as semelhanças miméticas povoam a narrativa como um todo. Assim, p. ex., também Capitu era inexplicavelmente semelhante à mãe de Sancha (“Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas”, diz Gurgel, DC, 83).

Contudo, a matriz machadiana desse olhar teimoso e aderente à aparência (desse narrador de “olhos murchos e teimosos”, como é dito de relance, DC, 54) vai muito além da intertextualidade, pois cria raízes no *território de socialização* de seus protagonistas. Esse território está claramente inserido no mundo urbano carioca da segunda metade do século, mas ainda guarda fortes raízes tradicionais. Assim, após a morte do pai, a riqueza familiar é transferida de Itaguaí para a Corte e concentrada em inúmeros escravos alugados e de ganho, uma dúzia de prédios, certo número de apólices, além da grande casa assobradada, semelhante à atual, com “chacarinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro” (DC, 2 e 7). Um ambiente que guarda marcas das chácaras suburbanas coloniais¹⁰ e que faz lembrar mais ou menos a *Casa Velha* de Dona Maria. Em *Dom Casmurro*, isso também se expressa na “sege antiga”, conservada por D. Glória, em sua “fidelidade aos velhos hábitos, velhas maneiras, velhas idéias, velhas modas” (DC, 87). Mas, sobretudo, é esse padrão

⁹ CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*, [1960], 2002, p. 25.

¹⁰ “Situando-se na periferia dos centros urbanos, as chácaras conseguiam reunir às vantagens dessa situação as facilidades de abastecimento e dos serviços das casas rurais. Solução preferida pelas famílias abastadas, ainda no Império e mesmo na República, a chácara denunciava, no seu caráter rural, a precariedade das soluções da habitação urbana da época”. (REIS, Nestor G. *Quadro da arquitetura no Brasil*, 1970, p. 28-30). De fato, a rua Mata-Cavalos ficava afastada na cidade e tinha esse nome porque era um caminho estreito, esburacado e lamacento, em que os cavalos dos viajantes caíam e não poucas vezes morriam (Cf. RIOS FILHO, Adolfo Morales. *O Rio de Janeiro imperial*, [1946], p. 242).

“semi-patriarcal” de moradia e de relações sociais que se fixa rigidamente na *mente* de Bentinho, tal como se vê, por exemplo, quando sonha com seu casamento com Capitu:

“Estávamos contentes, entramos a falar do futuro. Eu prometia à minha esposa uma vida sossegada e bela, *na roça ou fora da cidade*. Viríamos aqui *uma vez por ano*. Se fosse em *arrabalde*, seria longe, onde ninguém nos fosse aborrecer. A casa, na minha opinião, não devia ser grande nem pequena, um meio-termo; plantei-lhe flores, escolhi móveis, uma sege e um *oratório*. Sim, havíamos de ter um oratório bonito, alto, de jacarandá, com a imagem de Nossa Senhora da Conceição. Demorei-me mais nisto que no resto, em parte porque *éramos religiosos*, em parte para compensar a batina que eu ia deitar às urtigas; mas ainda restava uma parte que atribuo ao *intuito secreto e inconsciente de captar a proteção do céu*. Havíamos de acender uma vela aos sábados...” (DC, 49, g. m.).

Assim, é essa experiência de formação centrípeta, quase diria “anti-urbana”, plena de estruturas inconscientes (patriarcais e religiosas), que constitui o *Casmurro* do título: o círculo da vida ensimesmada, que busca se fechar territorialmente em si, onde o proprietário entra numa zona de sombra diante da sociedade urbana (ou mesmo de *confusão* com e *recusa* da lei, como vimos em Brás Cubas). Por refração, esse título remeterá à *obstinação cega* do proprietário, ex-seminarista e advogado, que irá nos provar, através de sua narrativa capciosa, “a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...” (DC, 148). Note-se como a dúvida construída pelo relato vem aqui *previamente* respondida: Capitu traiu Bento por algum “caso incidente” ou a traidora já estava incubada na casa da infância em Matacavalos, tal como “a fruta dentro da casca”? Assim, já na pergunta *não há alternativa* senão a traição. Pior, Bento fica com a última alternativa, totalmente fatalista e naturalizada. Assim, vai-se ao “tribunal” com a *certeza inabalável* da infidelidade, anulando-se o lugar da decisão *autônoma* do leitor.¹¹

Na verdade, o proprietário ensimesmado já chegara a seu veredicto e já fizera justiça com as próprias mãos quando expulsara Capitu de casa. Desse modo, como que cumprindo um rito sacrificial-expiatório inconsciente, ele destruía a própria vida. Num sentido objetivo, inconsciente, essa expulsão – o sacrifício de Capitu e de sua vida conjugal – corresponde, tragicamente, ao auto-sacrifício do próprio Bento.¹² Como num fado mítico, o rapaz que escapara ao sacrifício do seminário (ele compara a sua situação com a de Isaac nas mãos de Abraão, DC, 80), através da astúcia de Capitu e de Escobar (que arranja casuisticamente um substituto para cumprir a promessa de D. Glória), recai no círculo mágico sacrificial. O que

¹¹ Essa chicana retórico-jurídica foi apontada por PASTA, “O Romance de Machado de Assis”, 2008.

¹² “O rito do sacrifício, configurado pelo exílio de Capitu e pela solidão de Dom Casmurro, não proporciona ao protagonista-narrador a superação do problema existencial (...) o narrador protagonista vivencia uma situação trágica não por ter sido enganado pela esposa e por seu melhor amigo, mas por enredar-se nas ficções que ele mesmo cria (...)”. Cf. SARAIVA, Juracy Assmann. “Dom Casmurro: confissão e representação” in: ___. *O circuito das memórias em Machado de Assis*, 1993, p. 144.

resta é um sujeito morto e vazio. Por isso, já velho, o Casmurro se definirá como uma *lacuna* e, implicitamente, como um *cadáver*:

“Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o *hábito externo*, como se diz nas *autópsias*; o interno não agüenta tinta.” (DC, 2, g.m.).

A reparação moral exigida serve como defesa contra a desgraça que ele criou para si mesmo. Trata-se de um “destino”, como diz o narrador? Sim e não. A resposta está, como vamos argumentando, no *ambiente familiar de criação e formação de Bento Santiago*. Ou seja, ela tem de fato a ver com uma determinação social, mais particularmente, com a forma da socialização do menino, que não consegue se livrar de seu contexto de dependência, pois fica preso à barra da saia de sua “santa” mãe.¹³

Bentinho sofre, então, a impossibilidade dessa *separação* – apesar da ameaça violenta de *castração* representada pelo Seminário, ou talvez justamente por causa dela (isto é, ele sofreria o que a psicanálise denomina “angústia de castração”). O enredo nos apresenta a força dessa ligação umbilical à casa de origem, jamais cortada. Assim, mais tarde, a sua casa no Engenho Novo é arquitetada como uma *réplica* da casa da infância, na rua de Matacavalos: “o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas” (DC, 2). No *teto* da sala principal, além da “figura das estações” (símbolo do ciclo natural por excelência), estão pintados “ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa” (ib.) O narrador diz ignorar as razões, embora as figuras tracem perfeitamente, de modo imagético, a evolução e o destino da intriga enquanto drama de ciúmes, traição e eliminação sacrificial do mal.

No fundo, essa casa recompõe sua mínima *consistência egóica imaginária*: “O mais é também análogo e parecido. (...) Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa” (ib.). As referências de Bentinho foram sempre atreladas à vida doméstica. O mundo exterior em geral aparece como ameaçador. Como dirá adiante, expondo seu ciúme: “Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de *terror* ou *desconfiança*” (DC, 113, g.m.). Eis o que faz desse romance uma espécie de *fenomenologia do olhar do proprietário*, intensamente articulado ao imaginário territorial de posse e domínio, e sempre sujeito, ele também, ao olhar vigilante dos familiares (a começar

¹³ A “dinâmica do espaço”, segundo Gisela PANKOW, revela uma “fusão: ele vive em simbiose com sua mãe, e também com sua mulher Capitu”, enquanto Escobar seria um substituto do pai. Ora, isso será, segundo a autora, “uma trama edipiana destruidora” (“Do amor perdido ao espaço tranquilizador segundo *Dom Casmurro*, de Machado de Assis” in: ___. *O homem e seu espaço vivido*, 1988, p. 89 e 91-2).

pela assombração do olhar persecutório do próprio pai, *DC*, 7) e a uma série de ataques, defesas e contra-ataques, como veremos adiante. O tema universal do ciúme é, assim, reapropriado por Machado como chave analítica de um determinado tipo social renitente, no declínio do patriarcalismo brasileiro. Como apontou Gledson, a divisa de 1871 vem marcada pela morte do amigo do peito, Escobar, significando o fim do período de aliança e conciliação entre as classes. Bento personifica a reação diante da ruína de “Casa Velha”.

A idéia de uma fenomenologia do olhar, de um olhar arbitrário, pautado por suas conveniências, é sugerida pelo próprio narrador:

“Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas mes gestes que j'écris; c'est moi, c'est mon essence*. Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo”. (68)

Ao final desse capítulo, relembando algumas de suas boas e más atitudes, que segundo ele compensam a si mesmas, diz ele: “*voilà mes gestes, voilà mon essence*”. O que para o pensador francês eram *meros gestos*, casuais e aparentes – “amostras de uma parte do indivíduo e não de sua totalidade”¹⁴ –, em Bento equivalerá à certeza, à necessidade, à essência. Ele faz caprichosamente qualquer coisa valer outra qualquer.¹⁵ Ora, conforme uma outra teoria de Bento, a *essência* da alma humana se compara justamente a uma *casa*:

“Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até ao fundo do quintal. *A alma da gente, como sabes, é uma casa* assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos.” (*DC*, 56, g.m.)

Sendo assim, os bustos dos medalhões no *teto* da sala de casa (sua “cabeça”) representariam, ao menos para o leitor interrogativo, a sua predestinação trágica, bem como um traço de *identificação superlativa* a um *imaginário fálico-imperial* – justamente, a posição que *só imaginariamente* ele pode assumir (tal como Rubião). Como o leitor adivinha, estamos lidando com mais um caso de loucura da galeria machadiana.

¹⁴ O contexto da frase de Montaigne é o seguinte: “Talvez desejem, para me julgar, que eu apresente atos e não palavras. Mas são sobretudo os pensamentos que me agitam e, em sua forma mal definida, não podem traduzir-se por atos, que procuro reproduzir. Já me custa traduzi-los pela voz, que é coisa aérea e sem consistência. Os homens mais sábios e prudentes, e os mais devotos, passaram a vida evitando qualquer ato exterior. Tais atos emanam mais da sorte que de mim; evidenciam o seu papel e não o meu, a não ser de maneira conjetural e incerta; são amostras de uma parte do indivíduo e não de sua totalidade. Eu me mostro por inteiro, como uma peça anatômica, cujas veias, músculos, tendões, divisamos em seus lugares ao primeiro golpe de vista, ao passo que a tosse indica apenas o que ocorre em certo ponto de nosso ser, a palidez e a pulsação o que se verifica em outro ponto, e tudo isso de modo duvidoso. Não são meus gestos que escrevo, sou eu mesmo, é a minha essência. // Devemos ser prudentes quando nos observamos e com a mesma consciência nos apreciar quanto ao bem e quanto ao mal.” [MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*, [1595], p. 183, (Livro 2, VI, “Do exercício”)].

¹⁵ Daí, segundo Gledson, o papel estrutural da *homeopatia* no livro e do lema *similia similibus curantur* (a cura do semelhante pelo semelhante): “Bento elabora suas equivalências (...) sobre uma base muito mais simples. Não é sequer metafórica e sim uma espécie de magia contagiosa. (...) Seus gestos *são* sua essência, pois o profundo e o superficial se tornaram absolutamente imperceptíveis um do outro” (GLEDSON, op. cit., p. 179).

Bento diz não saber como era disposta sua casa/alma no tempo do seminário. “Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro”, ou seja, um “homem metido consigo mesmo” (ib.). Naquele tempo, diz ele,

“o receio é que me tolhia a franqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou” (ib.).

Uma casa sem “chaves nem fechaduras”, eis o verdadeiro eu de Bento – com uma porta frágil, *sempre prestes a ser invadida e ocupada pelo outro e vice-versa*. Assim, será por meio da sugestão de um outro (José Dias) que se “denunciará” para ele o “seu” desejo por Capitu, o desejo de “ser homem” (DC, 3, 10 e 12). Seu desejo vem sempre mimeticamente *do seu outro especular*, sujeito às ambivalências da empatia e da agressão, do amor e do ódio. Por isso também ele se vê como uma lacuna demandando vingança/reparação. Como dito, essa lacuna será preenchida com a *idéia paranóica do adultério*. Uma busca de controle do sentido, como vimos, através da *reconstrução imaginária* de si e do mundo aniquilados. O mal sofrido é curado homeopaticamente com o mal, com o delírio de ciúmes e a exigência de reparação. Isto significará também a construção da réplica da casa paterna. Uma reconstrução literal, como se a vida pregressa fosse recuperável na objetivação da nova casa. A “casa velha” do Engenho Velho parecia-lhe falar como algo “estranho e adverso” (DC, 144). Assim, com sua reconstrução, suas memórias petrificadas parece que seriam devidamente limpas de mácula, conduzindo-o à casmurrice final, à retirada do mundo externo – que é traiçoeiro, imundo, úmido e revoltoso *como o mar*. Esse também o sentido da expatriação de Capitu e Ezequiel de sua casa, que representam este elemento traiçoeiro. Note-se o disparate: tudo isso se passa na mente do narrador de forma um tanto *literal* – se a alma é teoricamente uma casa, para reconstruir sua vida e sua história será necessário limpar seu lar atual (convertido em “má terra da verdade”, DC, 132) dos inimigos, mais tarde, deixar demolir a antiga casa paterna no Engenho Velho e reconstruir uma réplica sua no Engenho Novo. Ora, com tal grau de coisificação da linguagem, nunca se sabe ao certo se ele está realmente num registro figurado ou num registro delirante.¹⁶ Como viu bem Gledson, “Bento é a um tempo o manipulador e o prisioneiro da metáfora”, tomando-a pela “realidade”.¹⁷ Assim também, por exemplo, quando Bento personifica as coisas, dizendo dialogar com os bustos dos imperadores e as demais peças da casa velha, ouvir vozes da natureza, sentir correspondências miméticas entre estados interiores e exteriores etc. (Cf.: DC, 12, 26, 34, 47,

¹⁶ Segundo Freud, um dos traços característicos da psicose consiste na linguagem *naturalizada e coisificada*: “uma linguagem que trata as palavras como coisas”. Há, assim, uma impossibilidade da criação de metáforas (embora o psicótico possa se servir delas), pois as palavras ganham uma hiperconsistência imaginária, passam a ter um peso próprio e valer como coisas, irredutíveis, remetendo só a si mesmas. Cf. QUINET, Antônio. *Teoria e clínica da psicose*, 1997.

¹⁷ GLEDSON, op. cit., p. 46.

133, 140).¹⁸ A partir dessas esquisitices é que as metáforas continuadas do “mar” e dos “olhos de ressaca” de Capitu farão sua apoteose e se tornarão verdadeiros *sintomas* de uma narrativa paranóica, deixando de ser simples metáforas.

Eis, então, o método metafórico-literal do narrador. Em primeiro lugar, como citamos, o eu se reconstitui por uma *pintura superficial*, já que “o interno não agüenta tinta”. Temos aqui então um parente do “defunto autor”, Brás Cubas: uma pintura que conservará apenas o *hábito externo* de um cadáver autopsiado (auto-examinado). Esta forma de pintar corresponde à *forma mesma do olhar superficial e territorializante do narrador*, que conjuga escrúpulos de exatidão factual com analogias superficiais. Assim, p. ex., os retratos dos pais são prejulgados “como fotografias instantâneas da felicidade” (DC, 7). Daqui também sua paixão “pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade” (DC, 10). Por outro lado, a busca da verossimilhança é a própria *forma* do livro, que equivale, em certa medida, a uma espécie de *escrita pictural* – em “formato de cromo” (como diz precisamente Schwarz sobre a primeira parte do romance), mediante “lembranças encantadas e algo ilhadas, circunscrevendo um mundo idílico, pseudo-inocente, que faz sorrir e onde tudo termina bem”.¹⁹ Uma tentativa – malograda, Bento confessa – “de atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ib.). A paisagem idílica esconde um território de guerra.

Em segundo lugar, então, a idéia compulsiva do adultério conjuga-se a uma espécie de vontade imaginária de ser proprietário viril, fálico como os medalhões: traído por Brutus como o ditador César (aliás, Capitu/Capitolina = monte Capitolino em Roma = esconderijo de Brutus após assassinar César) e grande e bom como o imperador Augusto. (Mas também, a um sentido alegórico infuso: traidor, louco e/ou assassino como Nero e Massinissa). A idéia do adultério encobre o fato de que Bentinho não poderá, no fundo, se sustentar como um pai. Como ele diz, “comecei por não ser nascido” (DC, 7), isto é, começou por não ser sujeito, pois sempre esteve preso à onipotência do desejo da Mãe e à teimosia de sua promessa beata, que a reservou caprichosamente para si, na medida em que o reservou para o sacrifício do seminário: “quando te ordenares padre, vens morar comigo (...)”, diz D. Glória, que também nega que isso “fosse separação”. No mesmo trecho, Bentinho diz: “-Eu só gosto de mamãe” (DC, 41). (Ele reforça-se, aqui, como o *falo imaginário* dessa Mãe onipotente. Desse modo, segundo a teoria psicanalítica, ele não passa pela *castração simbólica* e assim não forma a referência paterna, que lhe permitiria desejar como homem independente. Não pode ser pai e delega projetivamente a função a Escobar). A análise fisionômica de Machado aqui é

¹⁸ Cf. a análise das “personificações” no plano expressivo por GOMES, op. cit., parte I.

¹⁹ SCHWARZ, “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, p. 32-3.

espantosa, hoje bastante discutida e mais ou menos bem aclarada pela crítica. Assim, o autor estrutura todo o texto dando a subentender que, desde o seminário, Bento identifica-se e apaixona-se inconscientemente por Escobar, apesar de enamorado e mais tarde casado com Capitu; estes dois formam, então, um *amálgama de cálculo e perfídia*, a imagem persecutória de um Outro devorador, tal como o Outro primordial materno.²⁰ Donde a imagem de sua alma como uma casa sem chaves e fechaduras, sempre prestes a ser invadida pelo outro... por Escobar, como vimos, e, é claro, pelos olhos de ressaca de Capitu, que

“Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.” (DC, 32).

Os sinais desse Outro persecutório, não barrado pela Lei, multiplicam-se pelo texto. Mas isso tem início precisamente quando ele deve ocupar o lugar do *mando*. Como diz Schwarz,

“O novo Santiago não nasce da traição da mulher, mas da junção de vontades confusas, em parte inconfessáveis (o ciúme desatinado, os apetites sexuais diversos), com a autoridade patriarcal, conjugação que descarta, ou trai, o juramento de confiança e igualdade que o moço bem-nascido fizera à vizinha pobre.”²¹

Do ponto de vista local, temos um tipo social que “expressa e desnuda o arbítrio, o enlouquecimento do proprietário em face de seus dependentes”. Por outro lado, isso “faz descrever do padrão universal que, além de não impedir nada, ajuda o narrador, patriarca e proprietário, a esconder eficazmente os seus interesses impúblicáveis”.²²

A reação projetiva à homossexualidade é, segundo Freud, um traço estrutural da paranóia.²³ Entre outros exemplos, lembre-se daquele hilário: “Que amigo é esse tamanho? [Escobar]”, tal como indaga Capitu (DC, 71), ou daquele “Capitu era Capitu (...) mais mulher do que eu era homem” (DC, 31). Quando casado, Bento vai morar próximo a Escobar – tão próximo que ele lembra do tempo de seu namoro com Capitu:

“Enquanto viveu, uma vez que estávamos tão próximos, tínhamos por assim dizer *uma só casa*, eu vivia na dele, ele na minha, e o pedaço de praia entre a Glória e o Flamengo era como um caminho de uso próprio e particular. Fazia-me pensar nas duas casas de Matacalos, com o seu muro de permeio”. (DC, 117, g.m.)

²⁰ O estudo psicanalítico de Antonio Quinet estabeleceu, em bases lacanianas rigorosas, a verossimilhança ficcional da estrutura psíquica de Bento com a paranóia (delírio de ciúmes): QUINET, op. cit., Cap. XVI, “O caso *Dom Casmurro* – as mordidas do ciúme”, aqui, p. 207, 204 e 200. José A. PASTA também vem estabelecendo tais mediações psicanalíticas em seus cursos sobre Machado de Assis citados anteriormente. Ver também o estudo da psiquiatra G. Pankow citado.

²¹ SCHWARZ, op. cit., p. 33.

²² Idem, ibidem, p. 41.

²³ FREUD, Sigmund. “Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranóia y la homossexualidad” [1922] in: ___. *Obras completas*, 1973, Tomo III, p. 2.611-8. Na realidade, segundo os lacanianos, o psicótico não se situaria na partilha dos sexos (Cf. QUINET, op. cit.).

Parece ficar claro que Bento investe em e identifica-se a Escobar, um “eu ideal”, “um duplo mais forte que ele mesmo”, como diz Antonio Quinet; “Escobar”, diz ainda o psicanalista, “dava-lhe o suporte imaginário que, nessa relação das duas famílias em espelho, permitia-lhe sustentar-se como um pai. Uma vez quebrado o espelho, Bento delira e o amigo se torna o Outro absoluto, senhor do gozo”. Enquanto Capitu se converte, segundo o molde da Mãe onipotente, a imagem de uma *femme fatale* ou d’“A Mulher-toda, completa, a quem nada falta”, uma “sereia” cujo “olhar de ressaca” retornará, *no real*, como a imagem d’“A Mulher de todos os homens”, a pura ameaça da Morte. Segundo Quinet, a Morte seria o *quatuor* da ópera de Bento (e não Sancha, *DC*, 10).²⁴ Morto o seu parceiro e modelo ideal de eu, Bento torna-se definitivamente uma lacuna, ou, como diz ao final, uma pura “exposição retrospectiva” de “paisagens, quadros históricos ou de gênero” (*DC*, 147). Assim, as dúvidas sobre a paternidade não são obsessivas, mas partes inconscientes do delírio paranóico de um proprietário à brasileira.

Quando Bento vê Ezequiel entrar no quarto ele quase confessa esse delírio: “Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado” (*DC*, 139). Eis aí a verdadeira “*História dos Subúrbios*”, “árida e longa”, que o narrador não pode contar, mas que se lê em seu relato a contrapelo. Vale apontar, agora, como tal quadro subjetivo é mediado pela territorialidade típica do romance.

Poder e cronofobia

Na primeira parte do livro, o fluxo do tempo no mundo vetusto é comandado pela promessa ameaçadora de D. Glória. O casal Capitu e Bentinho luta por sair do círculo doméstico-religioso (em que se seguem a saída do seminário, a ida de Bento para estudar Direito em São Paulo, seu retorno e o casamento). Nesta parte, o romance é fortemente territorializado pela casa de Matacavalos “e o trecho da rua em que morávamos” (*DC*, 8), onde se dá uma sorte de “microfísica” do poder patriarcal.²⁵

Assim, feitas as apresentações das personagens da parentela, Machado de Assis concentra-se em seu espaço. Capitu mora na “casa ao pé” da casa de Bentinho. Nos quintais adjacentes do fundo (*DC*, 13) há um muro de separação com uma “porta de comunicação” (“sem chave nem taramela”). Esse muro frágil parece simbolizar a *distinção precária* entre as esferas do mesmo e do outro, *como se a vizinha fosse parte anexa à casa senhorial* (uma

²⁴ QUINET, op. cit., p. 204-8. Sobre a mulher fatal cf.: PASSOS, Gilberto P. *Capitu e a mulher fatal*. (Análise da presença francesa em *Dom Casmurro*), 2003.

²⁵ Vide algumas boas observações de PASSOS (op. cit., cap. 5) e de AGUIAR, Joaquim A. “Sob as ordens de mamãe: aspectos da pedagogia doméstica em *Dom Casmurro*”, 2001.

extensão e propriedade do senhor), bem como *a hierarquia social entre as casas e as pessoas* (uma acima, outra abaixo). Um muro que recebe a inscrição, feita por Capitu, dos nomes do futuro casal... separado (DC, 14).

Porém, o quintal serve como um espaço de sombra em relação ao ambiente interno vigiado e controlado pelos adultos. Noutros momentos, a varanda e o corredor (DC, 21 e 23), eventualmente a sala de visitas, ganham essa função de espaço livre (“Pai nem mãe foram ter conosco, quando Capitu e eu, na sala de visitas, falávamos do seminário”, DC, 18). Por fim, a rua e o “passeio público” (DC, 23) são esse lugar de desafojo do lar, em que Bentinho pede a intervenção de José Dias, seu dublê de pai, para tirá-lo do seminário – o que equivale a um pedido de castração simbólica, jamais efetuada. A rua também é o lugar de encontro casual com D. Pedro II (e do devaneio de Bento de pedir a sua intervenção em seu caso, DC, 29, o que é mais tarde seguido pela idéia de José Dias de pedi-lo ao Papa!). É na rua também que ele encontra a procissão do Santíssimo (DC, 30).

Em tais ocasiões, nota-se como Bentinho assume *papéis imaginários privilegiados* dentro do espaço público. No contexto da vivência doméstica, vale observar como ele entra, como bom dublê de proprietário patriarcal, na casa e na sala da vizinha sempre diretamente, sem pedir licença, com a impulsão de “pernas que andam por si próprias”; Capitu chega a olhar para ele “a furto e a medo” (DC, 36). Enquanto que, na seqüência, a menina pobre, educada e com o senso da separação e da distância, lhe pergunta “*se podia* ir cumprimentar o padre, à tarde, em minha casa” (DC, 37, g.m.). Aqui ainda, o ato de beijar é descrito como uma seqüência de “ataque e defesa” na sala, enquanto, após a dispersão, Bentinho se sente compelido a “atravessá-la de todo, seguir a vizinha corredor fora, descer à chácara, entrar no quintal, dar-lhe terceiro beijo, e despedir-me” (DC, 39). Outro momento interessante, ainda nesse item, é a incapacidade de tolerar a distância espacial de Capitu: quando ele está no seminário, José Dias o atíça com a idéia de Capitu “pegar algum peralta da vizinhança”; Bentinho tem, então, o seu primeiro ataque de ciúmes. Vale a pena citar o trecho, pois é um presságio do resto da obra:

“Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu, — e *tão senhor me sentia dela* que era como se olhassem *para mim*, um simples dever de admiração e de inveja. *Separados um do outro pelo espaço e pelo destino*, o mal aparecia-me agora, não só possível, mas certo. E a alegria de Capitu confirmava a suspeita; se ela vivia alegre é que já namorava a outro, acompanhá-lo-ia com os olhos na rua, falar-lhe-ia à janela, às avemarias, trocariam flores e... / E... quê? Sabes o que é que trocariam mais; se o não achas por ti mesmo, escusado é ler o resto do capítulo e do livro, não acharás mais nada, ainda que eu o diga com todas as letras da etimologia.” (DC, 62)

Nesse momento, ele confessa o seu ímpeto violento – note-se a falta de limites entre as casas:

“um ímpeto de atirar-me pelo portão fora, descer o resto da ladeira, correr, chegar à casa do Pádua, agarrar Capitu e intimidar-lhe que me confessasse quantos, quantos, quantos já lhe dera o peralta da vizinhança” (ibid.)

Células minúsculas da ação do romance como estas revelam a matriz territorial-escravista do enredo, que sai também afetado enquanto constituição do olhar e do ponto de vista. Bento tem nesse espaço a impressão de controle e unidade *imaginária* da vida própria e da alheia. Suas melhores memórias são vinculadas a esse espaço: quintal, muro, quarto, canapé, quadro dos pais, poço, chão, varanda, árvores, brincadeiras, segredos e esconderijos forçados a manter. E, no entanto, ele diz não ter boa memória: “A quem passe a vida na mesma casa de família, com seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se grava tudo pela continuidade e repetição” (DC, 59). Seus gestos de posse da esposa deveriam se transformar em pedra: “...senti não haver ali um escultor que nos transferisse a atitude a um pedaço de mármore” (DC, 112). A todo momento ele tem a necessidade de um tempo estático/estátua.

Não obstante, já adulto, mas não constituído como sujeito reflexivo (Escobar é o capitalista “reflexivo” da história), ele desconhece praticamente tudo a respeito dos negócios de casa, das propriedades, do número de escravos etc.; enquanto, noutra mão, faz questão da verdade factual de seu relato, tal qual contabilizava orações, como se fossem contratos a dinheiro, querendo passar a perna no “credor... arquimilionário” (DC, 80). Bento aparece socialmente caracterizado, assim, de forma antitética, ou melhor, de uma maneira dividida: proprietário e incapaz de exercer a propriedade, burguês e não-burguês, viril e assexuado etc.

Se o território privado é o lugar da unidade imaginária sobre a própria vida, uma estrutura simbólico-social mais abstrata como o *tempo* será sempre vivida de modo traumático por Bento, enquanto ameaça de transformação e de aniquilação do eu. Face ao que se sucede na história, ele nos diz: “Agora que penso naqueles dias de Andaraí e da Glória, sinto que a vida e o resto não sejam tão rijos como as Pirâmides” (DC, 104) – vale dizer, como um túmulo de múmias faraônicas. “A vida e o resto” deveriam estar *fora do tempo*. Esta, aliás, uma expressão que mal dissimula manias de grandeza, já que “e o resto”, um cacoete expressivo multiplicado pela narrativa, quer dizer: nenhum resíduo deve ficar fora de seu sistema de convicções.

Uma espreira “cronofóbica” do espaço, que aniquila o objeto e aprisiona-o na metáfora, nas analogias superficiais, nas idéias superlativas. Assim, suas núpcias foram tal como “no céu” (DC, 101); ou ainda, um relógio “só pêndulo”, com a supressão do mostrador das horas (“nenhum sinal externo mostraria a marcha do tempo”, DC, 102). Segundo José Dias, o pai dos superlativos, ambos ali no alto da Tijuca pareciam “aves criadas em dois vãos

de telhado contíguos” (ib.), vale lembrar, a mesmíssima situação territorial da infância em que cresceram, na rua de Matacavalos. Mas já na lua de mel, Capitu parecia-lhe dar sinais de uma autonomia abusiva... Uma escrita pictural como esta, feita como que de instantâneos fotográficos tomados como evidências inabaláveis, busca inocular no leitor, em doses homeopáticas, o veneno da certeza da infidelidade de Capitu. A visão do espaço e do tempo desse partidário do Império Russo e da Santa Aliança é, então, sempre algo pré-fixado por um padrão de expectativas, moldado pela imaginação hiperbólica e por referências livrescas (“todo eu estou mitológico”, *DC*, 33); cada traço da história passa a ser um sinal de confirmação de sua tese. Não por acaso ele adorava dar lições de astronomia à esposa (*DC*, 105), o símbolo perfeito do sistema natural “eterno”, enquanto começa a ter ciúme de tudo, até “ciúmes do mar” (o elemento móvel por excelência, *DC*, 107).

Aqui também, a razão de Capitu ser associada à inconstância do mar (os “olhos de ressaca”), à errância, à vadiagem, à desterritorialização (“olhos de cigana oblíqua e dissimulada”). Ao fim do século, o Casmurro dirá que “a vida tanto podia ser uma ópera, uma viagem de mar ou uma batalha” (*DC*, 9). Certamente, em seu caso, a conjugação das três coisas sucessivamente: imaginações e ilusões de romantismo; ciúmes e delírio de ciúmes; luta de morte.

A vontade de sobreviver

Para concluir essas notas esparsas e um tanto abstratas, vejamos o destino final de quase todos na história: o Pai, D. Glória, Escobar, Manduca, Padre Cabral, José Dias, prima Justina, Capitu, Ezequiel... todos morrem, Bento sobrevive.

Parece haver sempre um gozo no relato dessa sobrevivência. A esperança de José Dias, diz o narrador, ao seu modo envenenado, talvez fosse enterrá-lo. Mas o agregado morreu primeiro (*DC*, 143). Prima Justina “descansa no Senhor ou como quer que seja.” (*DC*, 145). Sobre Capitu, a frase é de completo desprezo: “A mãe, – creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça. Acabei de vestir-me às pressas.” (ib.). Quanto a Ezequiel, quando este o visita depois de anos, ele faz o voto “cruel e perverso” de que ele “pegasse a lepra” (ib.). E quando, mais tarde, paga as despesas de seu funeral, em Jerusalém, Bento diz com prazer que “pagaria o triplo para não tornar a vê-lo”. Enfim, termina ele, “apesar de tudo, jantei bem e fui ao teatro” (*DC*, 146).

O comentário de Canetti sobre a paranóia de Schreber parece aqui bastante instrutivo:

“Somente ele é protegido, através dos raios ‘benditos’, dos efeitos das epidemias. Schreber resta como único sobrevivente porque ele mesmo assim o quer. Ele quer ser o único ainda em pé, com vida, em meio a um gigantesco campo de cadáveres, e esse campo de cadáveres contém todos os outros homens.

(...). De único homem vivo ele chegou a ser o único que conta. Não se poderá negar a suposição de que por trás de cada paranóia, como por trás de cada poder, se acha a mesma tendência profunda: o desejo de varrer os outros do caminho, para ser o único, ou na forma mais atenuada e freqüentemente admitida, o desejo de servir-se dos demais para que, com sua ajuda, se chegue a ser o único.”²⁶

²⁶ CANETTI, Elias. *Masa y poder*, [1960], p. 440 e 459.

III

PACTO COM AS TREVAS

Uma leitura materialista de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad

*“Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
 Des Menschen allerhöchste Kraft!
 Laß nur in Blend- und Zauberwerken
 Dich von dem Lügengeist bestärken,
 So hab’ ich dich schon unbedingt. – [...] /
 Und hätt’ er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
 Er müßte doch zu Grunde gehn!”*
 (J. W. Goethe, *Faust*, I [1790], vv. 1851-67).¹

Sobre Joseph Conrad (1857-1924) já se disse que apesar de “distante de qualquer rigor filosófico” ele intuía “o momento crucial do pensamento burguês em que o otimismo racional perdia as últimas ilusões e uma erupção de irracionalismos e misticismos ganhava terreno”.² A rigor, uma constatação elementar, não fosse o fato de a maior parte do que já se escreveu a respeito da obra conradiana ter menosprezado tal inversão das luzes em trevas, bem como a sua base material. Em Conrad, como nos melhores artistas modernos, ela aparece com freqüência retrabalhada ao nível da forma, mesmo quando não explicitada, ou abordada de modo superficial, nos temas tratados em sua obra ficcional. A negligência desse traço fundamental deu muitas vezes lugar a leituras enviesadas, quando não manifestamente errôneas, pois que atreladas ao que é explicitamente dito mais do que a de que maneira, por que razões e em que condições se diz o que se diz.

Um bom exemplo é a novela *Heart of Darkness*.³ Publicada em forma serial entre 1898 e 1899, e em livro em 1902, ela dispõe de uma das mais volumosas críticas de toda a literatura moderna, mas sofre freqüentemente acusações de racismo, justificação do imperialismo ou, pelo menos, insuficiência crítica com relação a estes últimos. Para grande

¹ Palavras de Mefistófeles, pronunciadas na ausência de Fausto, cuja tradução literal seria: “Despreza senão a Razão e a Ciência, / A mais altiva força dos homens! / Deixa-te em obras de ofuscamento e ilusão / Corroborar com o Espírito da Mentira, / Assim tenho-te já para mim, absolutamente. [...] E mesmo se ele não tiver sido entregue ao Diabo / Deve ir para o abismo!” Ou, na tradução em prosa de Gérard de Nerval (*Faust*, I, 1964, p. 81): “Méprise bien la raison et la science, suprême force de l’humanité. Laisse-toi désarmer par les illusions et les prestiges de l’esprit malin, et tu es à moi sans restriction. [...] et ne se fût-il pas donné au diable, il n’en périrait pas moins.”

² CALVINO, Italo. “Os capitães de Conrad” [1954] in: ___. *Por que ler os clássicos*, 1993, p. 185.

³ CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*, 1978; trad. Sergio Flaksman: *Coração das trevas*, 2008. A paginação referente às citações será dada no corpo do texto, entre parênteses, a do texto original sempre precedendo à da tradução, a qual seguimos com algumas emendas.

parte dos críticos, com efeito, parece não haver no livro outra coisa além do modo depreciativo com que são representados as mulheres e os nativos africanos, a coisificação do continente como mera natureza, a tácita afirmação de que a razão povoa somente o lado dos empreendedores coloniais, e assim por diante. De modo abrupto, sem mediação, o autor é identificado com os narradores, com um ou outro personagem, com o enredo, com a suposta “moral” da história. No fundo, a novela seria uma apologia do horror colonialista, que sairia mais desculpado que denunciado. Por vezes, tais leituras vão longe, beirando o absurdo, a ponto de um crítico, que durante décadas obteve bastante acolhida e reconhecimento, ter comparado Conrad àqueles intelectuais que, sob o III Reich, teriam colocado seus talentos a serviço de um racismo virulento.

O enredo da novela é relativamente simples e até bastante conhecido, graças ao filme de Coppola – *Apocalypse Now!* –, livremente inspirado nele. O marinheiro Charles Marlow relata acontecimentos que sucederam quando mais jovem. Após ter – como o próprio Conrad – percorrido durante muitos anos os mares do Oriente, Marlow se encontra por um tempo desempregado em Londres e, graças à influência de uma tia em Bruxelas, realiza o sonho de infância ao arrumar um emprego de capitão de embarcação numa Companhia comercial na África. Tão logo põe os pés no continente, o que ainda lhe restava de ilusão se dissolve no ar. O que vê é uma terra devastada, populações inteiras forçadas ao trabalho, dizimadas na máquina de moer imperialista. A visão do terror colonial, combinada à ineficiência e ao desperdício material e humano generalizados, dá vazão a uma sensação contínua de irreabilidade das coisas. Sem saber ao certo o que fora fazer naquele mundo infernal, mas se empenhando ao máximo no trabalho que lhe incumbia fazer a fim de não soçobrar na loucura, Marlow ouve histórias sobre um certo Sr. Kurtz, um agente que despertava ora admiração ora inveja em quase todo mundo por ali. Com as poucas informações que consegue colher no caminho, Marlow se interessa mais e mais por Kurtz, o qual acredita ser diferente da média, quer dizer, do resto dos peregrinos europeus – “aquele grupo de imbecis [...] fantasmas ávidos e mesquinhos” (97-98/107) – que não lhe causa outro sentimento além de desprezo, por só terem em vista dinheiro e vantagem pessoal. O Gerente do posto central, por exemplo, afundara a embarcação que deveria levá-los até o posto de Kurtz, pois sabia que este se encontrava enfermo: o plano conspiratório, ao que tudo indica, era mesmo deixá-lo morrer, tirá-lo do caminho, para então recuperar todo o marfim por ele recolhido. Após alguns meses consertando o vapor, Marlow acaba por ir ao encontro de Kurtz, no coração da selva africana, e o acha de fato muito doente, quase moribundo. Daquele ponto em diante, a admiração e o interesse pelo funcionário atípico se conjugam ao sentimento de repulsa e

horror pelo que vê naquele “posto avançado do progresso”: Kurtz se tornara um semi-deus para as tribos nativas, que o veneram como a um terrível Pai primordial freudiano.⁴ Tem sobre elas poder de vida e de morte, participa de “rituais indizíveis” (71/80), que se supõe serem sacrificiais e antropofágicos, mantendo uma segunda mulher entre eles, além da “Prometida” que deixara na Europa; com o poder da eloquência e das armas de fogo, ele pilha e devasta territórios inteiros, obtendo quantidades insuperáveis de marfim. Kurtz confia a Marlow um relatório, a bem dizer um inflamado panfleto humanista, que escrevera à intenção da “Sociedade para a Supressão dos Costumes Selvagens”⁵, ao fim do qual, para o espanto do narrador até ali muito “entusiasmado” com o seu conteúdo, como que em adendo, manuscrita, lê-se a frase: “Exterminem todos os brutos!” (72/81). Pouco antes de morrer, Kurtz suspira as palavras – “O horror! O horror!” (100/109). De volta à Europa, após um período de aproximadamente um ano, em que fica mentalmente conturbado, Marlow vai ter com a Prometida de Kurtz, mulher burguesa a quem este, que não dispunha dos meios necessários, deixara esperando enquanto ia atrás de dinheiro e sucesso para com ela poder firmar matrimônio. Novamente colocado numa atmosfera crepuscular, Marlow diz à bela mulher que as últimas palavras pronunciadas por aquele “homem notável” teriam sido... “o seu nome” (110/120).

O ponto de vista: horror e fascinação pelas trevas

Obviamente, imperialismo e racismo fazem parte da trama, o que para alguns já basta para chamar o autor de “bloody racist”. A análise do ponto de vista construído pelo texto inviabiliza esse tiro a queima roupa.⁶ Com efeito, Conrad superpõe em sua narrativa *dois narradores em situação ficcional*: Charlie Marlow, o protagonista que nos relata a sua experiência na África em primeira pessoa, e um primeiro narrador, anônimo, em terceira pessoa, um dos marinheiros no iate de cruzeiro *Nellie*, ancorado em Londres, que nos reproduz o relato oral de Marlow – ambos narradores em nada oniscientes, colados às limitações da experiência vivida. Para entendê-los é preciso estabelecer o seu contexto. Mas a acusação ainda persiste: não seriam duas vozes em que se pode escutar a voz autoral de

⁴ Como bem notou Slavoj ŽIŽEK (*Enjoy Your Symptom!*, [1992], p. 158): “Essa figura do ‘outro pai’ – o obscuro, estranho, sombrio duplo do Nome do Pai – surgiu pela primeira vez em toda a sua força nos romances de Joseph Conrad”.

⁵ Paródia voluntária e explícita da na época realmente existente “Associação Internacional para a Civilização da África Central”, criada pelo rei Leopoldo II da Bélgica.

⁶ A questão do ponto de vista – da dupla narração, da relação entre narrador e ouvintes, autor e leitores, etc. – foi abordada inúmeras vezes, e de diferentes maneiras, não o ignoramos. No Brasil, vale lembrar o grande ensaio de Antonio CANDIDO (“Catástrofe e sobrevivência” in: __. *Tese e antítese* [1963], p. 61-91). Mais recentemente, a técnica usada por Conrad foi tratada de modo exemplar num artigo de LOTHE, Jakob. “From Narrator to Narratee and from Author to Reader: Conrad and his Audience”, 2007, p. 15-29. Parece, no entanto, que em tudo o que se escreveu a respeito de *Heart of Darkness* até o momento, não se deu a devida atenção às múltiplas *formas de pacto* que se encontram na novela e à matriz social que as sustenta, tampouco ao *pacto como forma*, que é o que há de mais forte e característico no livro.

Conrad, sabidamente um cidadão conservador? Essa pergunta importa menos do que parece, quando se passa a caracterizar a complexidade da trama e da composição. Mais vale mostrar como formalmente se constitui o duplo ponto de vista da narrativa, com as suas ambigüidades, tensões e perspectivas sobre a matéria histórica.

O primeiro narrador é muito pouco presente, mas alguns elementos importantes são trazidos por meio dele: a descrição da paisagem londrina nas margens do rio Tâmsa e do convés do iate; a postura de Marlow e dos companheiros durante o relato; algumas posições políticas referentes à história inglesa, que desenham o contexto e o horizonte mental dos participantes. Assim, na abertura, temos uma paisagem de calma e crepúsculo noturno. Na pequena embarcação a vela, os marinheiros, o “Diretor das companhias”, o “Advogado”, o “Contador”, o primeiro narrador e Marlow estão à espera da maré vazante, na expectativa de começar o seu trabalho na noite. O símbolo sombrio que vai se formando desde o parágrafo inicial mais tarde ficará evidente: as trevas do título não pertencem só ao passado, à história de Marlow na África, mas ao presente inglês e europeu – o mundo de guerra e comércio generalizados do fim do século XIX. O marujo que ocupa a função de primeiro narrador é, desde o início, *apologético*: Londres não é, segundo ele, só “a maior”, mas “a mais grandiosa” cidade da Terra; “nada mais fácil para um homem que ‘tem atendido o chamado do mar’, com reverência e afeição, que evocar o grande espírito do passado nos trechos mais baixos do Tâmsa, [...] memórias de homens e navios que conduziu ao descanso do lar ou a batalhas do mar”; o rio que “conheceu e serviu a todos os homens de quem a nação se orgulha, de sir Francis Drake a sir John Franklin, todos fidalgos [*knight*s], com ou sem títulos – os grandes cavaleiros andantes do mar” (7/10-11). Dom Quixotes do mar? Na seqüência, o rio e o mar personificados, em chave teológica, guardam a memória enfeitiçada e sedutora da barbárie, contida no coração do próprio processo “civilizador”:

Caçadores em busca de ouro ou perseguidores da fama, todos partiram por aquele rio, levando a espada e muitas vezes a tocha, mensageiros do poder daquela terra, portadores de uma centelha de fogo sagrado. Qual grandeza não tinha singrado a vazante daquele rio rumo ao mistério de uma terra desconhecida! ... Os sonhos dos homens, a semente de comunidade de nações [*commonwealths*], os germes dos impérios. (7/11)

A referência a Dom Quixote (“the great knights-errant of the sea”) não será, assim, por mero acaso: os sonhos delirantes estão aqui, porém, tornando-se realmente impérios coloniais. Do mesmo modo, nenhum acaso serão as referências, neste ponto, ao campo do *sagrado* e do *religioso* (“a spark from the sacred fire”; “the mystery of an unknown earth!”), que irão se multiplicar pelo texto, constituindo, em conjunto com os significantes das *trevas* e da *loucura*, uma *unidade de sentido* da matéria narrada – a forma mesma de um pacto

místico – que será preciso discutir em detalhes para decifrar a obra. Trata-se explicitamente de um *pacto fáustico*: daí o nome Charlie Marlow, como bem viu Cedric Watts, remetendo a Christopher Marlowe, o escritor elizabethano contemporâneo de Shakespeare e autor de uma versão da lenda de Fausto.⁷

O mundo das trevas, da loucura e do sagrado constitui tanto a *matéria da narrativa* quanto tende a *invadir o ponto de vista do(s) narrador(es) e de sua(s) forma(s) de exposição*. Esse traço substancial, formador do ponto de vista da obra, será com razão denominado por Marlow como o “fascínio da abominação” (9/14). Se atentarmos bem, tal fascinação tende a alcançar ainda, para além do(s) narrador(es) e dos ouvintes enfeitiçados no *Nellie*, a própria esfera da recepção da obra: daí talvez o aspecto provocante e intimidador exercido por ela até hoje – não só mil vezes citada, mas adaptada, filmada e muitas vezes cultuada – tanto quanto é objeto de crítica, recusa e mesmo ódio. Tal fascinação é, segundo adiantava o próprio Marlow, um misto de “remorsos crescentes, desejo de fuga, repulsa impotente, capitulação, ódio” (ibid.). É o que faz de *Heart of Darkness* um texto pleno de ambigüidades e contradições férteis, que o tornam a obra-prima que é. O seu duplo ponto de vista funciona como *modo de apresentação das tensões do objeto narrado*, ao mesmo tempo obscuro, sedutor e crítico. Assim, no decorrer da exposição, uma dialética irresistível inverte as luzes em trevas, transforma os sonhos em loucura, reverte a razão e a eficiência mercantis ao campo do sagrado e da magia fetichista moderna, onde tudo, confluindo para a *fascinação pelo horror* de um processo histórico inominável, ao mesmo tempo constrói a sua *possibilidade de crítica imanente*. O engano, no qual muitas vezes incorreu a recepção crítica, consiste justamente em cindir ou em confundir completamente estas duas perspectivas interligadas. Elas conformam detalhes capitais da estrutura do texto.

Só assim, por exemplo, podemos começar a entender por que o protagonista e principal narrador da experiência africana aparece caracterizado, no convés do barco, como uma *figura religiosa*, discursando como uma espécie de guru oriental em suspensão ascética:

Marlow sentara-se de pernas cruzadas bem na popa, encostado no mastro da mezena. Tinha as faces cavadas, a tez amarela, as costas eretas, um aspecto ascético e, com os braços caídos, as palmas das mãos para fora, lembrava um ídolo. [...] tinha a pose de um Buda pregando em trajes europeus e sem a flor de lótus. (6 e 10/10 e 14)

Na realidade, Marlow é configurado como uma face complementar ou mesmo uma forma de “duplo invertido”⁸ – tenso e contraditório – do Sr. Kurtz, o agente que se tornou uma espécie

⁷ Cf. WATTS, Cedric. *The Deceptive Text. An Introduction to Covert Plots*, 1984, p. 74-82.

⁸ BERTHOUD, Jacques. *Joseph Conrad. The Major Phase*, [1978], p. 57.

de deus, fundindo completamente as ordens fetichistas do capital e da religião. Por isso, tanto quanto no passado a voz e o discurso de Kurtz foram fascinantes para os nativos, para os funcionários brancos da mercadoria-marfim e para o próprio Marlow, no presente, a voz e o discurso de Marlow, meramente reproduzindo aquela história, são sedutores para os homens do *Nellie*, que, absorvidos pela narrativa hipnótica e soporífera, ao final chegam a perder a vez da maré vazante.

Por um lado, assim, trata-se de uma narrativa que tende à celebração performativa de uma espécie de *pacto* entre narrador e ouvintes/leitores, que faz o texto enveredar para o campo enfumaçado do ritual e da magia; por outro, o seu aspecto moderno e crítico puxa-o para o campo da comunicação dialógica, do *contrato* aberto de leitura, cavando a distância em que o leitor pode discernir claramente o horror de modo histórico: a história mundial, tanto no centro como na periferia e em sua intersecção na Era dos Impérios, como história mítica ou natural, como totalidade da “pré-história da sociedade humana” (Marx). Como vimos, o primeiro narrador compactua abertamente com o terror histórico britânico. Mas o mesmo não se pode dizer de Marlow, que se sustenta na linha tênue entre o pacto com as trevas e a sua crítica, tanto fascinado pelo abominável quanto dele distanciado. É como se a forma crítica da exposição do objeto exigisse de Marlow, para empregar uma expressão de Adorno a respeito da negatividade da arte moderna, a sua “participação nas trevas [*Methexis am Finsternen*]”.⁹

Desse modo, a narrativa torna-se tensa e um tanto obscura, criando o plano alegórico em que pode germinar a crítica, que quebra o feitiço encantatório. Desde a sua primeira fala – “Aqui também foi um dos lugares tenebrosos da Terra” (7/12) – referente à Grã-Bretanha como um lugar “selvagem” e “bárbaro” nos tempos do Império Romano, Marlow é caracterizado como uma espécie de narrador diferente do comum. Há nele o valor da honestidade, além da franqueza e da clareza em expor a dificuldade formal de narrar uma matéria objetivamente opaca, angustiante, abominável. Em contraste com os marinheiros comuns, que levam uma vida sedentária dentro do navio e ignoram a vida lá fora (para eles imutável e sem qualquer mistério), diz o primeiro narrador:

Marlow não era um marinheiro típico (excetuando-se a sua propensão aos longos relatos), e para ele o significado de um episódio não estava no seu miolo, como um caroço, mas do lado de fora, envolvendo a narrativa que apenas o expôs, como um brilho expõe um nevoeiro, à semelhança de um desses halos nevoentos que às vezes se tornam visíveis graças à iluminação espectral da lua. (8/12)

O halo nevoento é, aqui, a imagem da própria experiência histórica obscura do

⁹ ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, [1969], p. 204.

neocolonialismo na África, o relato de uma história que funciona em certa medida, tal como apontou Ian Watt, como um foco de luz “impressionista” (como um brilho, uma iluminação do luar) sobre um todo enevoadado, o que retira a completa “confiabilidade” de Marlow como narrador. Por outro lado, quando este fala, o tom apologético da narrativa imediatamente muda, trazendo à tona o negativo, o não imediatamente transparente, as relações sociais objetivamente opacas e degradadas, a aventura terrorista do Capital na África, beirando, no limite, o completamente irrepresentável.

Mas a questão fundamental é: qual será a *matriz social* desse foco de luz da narrativa de Marlow? Qual o seu motor? O texto nos diz que aquilo que o leva ao coração africano é a necessidade de arranjar *trabalho*, impulsionada, porém, por uma espécie de *idéia fixa*: a obsessão de viajar e conhecer o que no seu tempo de criança era um “ponto em branco” no mapa e que, nesse entretempo, “tinha sido preenchido, desde [sua] adolescência, por rios, lagos e nomes” e “transformara-se num lugar escuro, tomado pelas trevas” (12/16), vale dizer, numa colônia européia, com um enorme rio meândrico, descrito como uma *enorme serpente mortífera e fascinante* (na vida real do autor, o rio Congo). Por um lado, a serpente funciona como símbolo bíblico da sedução diabólica, por outro, como alegoria da “Companhia que operava o comércio naquele rio”, que “hipnotiza um pássaro, um passarinho bobo e ingênuo” (12/17), este último a imagem dos trabalhadores assalariados, expropriados dos meios de produção, “proletários livres como os pássaros [*vogelfreie Proletarier*]”.¹⁰ Novamente, aqui, e através de toda a novela, o racional se entrelaça a algo da seara do irracional (idéia fixa, mito), consubstanciados na idéia de pacto. Marlow dirige-se à Companhia na “cidade sepulcral” (Bruxelas, na realidade) e firma o contrato de trabalho: está prestes a uma viagem de descida aos infernos. Assim, o “lugar escuro” no mapa, produzido pela empresa colonialista, é a cifra mesma do *pacto de capital e trabalho*, o espantoso empreendimento que ainda hoje gera fascinação e horror.

A base material do inferno: imperialismo e selva capitalista

Com a avalanche de mercadorias enfeitadas do fim do século XIX, o sentimento físico de “conforto” se estabelece para a burguesia e as classes médias européias. Seria o auge da crença liberal no progresso (positivismo, evolucionismo, darwinismo social etc.). Por outro lado, comenta Hobsbawm, “a expansão imperial podia ser reconciliada com o liberalismo burguês, mas não, via de regra, de maneira confortável.”¹¹ Marlow sente de perto

¹⁰ Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, [1867], p. 744.

¹¹ HOBBSAWM, Eric J. *The Age of Empire: 1875-1914*, [1987], p. 165 e 189.

a contradição. Descendo pela costa africana na direção do Congo, o narrador evoca os lugares que ia deixando para trás, “lugares de comércio, com nomes como Gran’ Bassam e Little Popo, nomes que pareciam mais tirados de alguma farsa sórdida encenada à frente de um sinistro pano preto” (19/25). Não se pode esquecer que Grand-Bassam era um porto importante da Costa do Marfim e que Petit-Popo (hoje Aneho), outrora um importante posto português do trato negreiro, fora a capital alemã do Togo entre 1886 e 1897. Além dos dois portos evocados explicitamente no enredo, dos quais se infere a presença portuguesa, francesa e alemã no continente africano, Marlow diz ter parado ainda “em mais alguns lugares com nome de farsa, onde a dança agitada da morte e do comércio prosseguia numa atmosfera imóvel e empoeirada como a de uma catacumba superaquecida” (20/26). Na vida real, sabemos-lo por sua correspondência, o navio em que viajava Conrad em direção ao assim chamado Estado Livre do Congo (État indépendant du Congo / Congo Free State)¹², fizera paradas em lugares como Freetown (Serra Leoa) e Libreville (Gabão). Assim, a “farsa sórdida” consistia principalmente nos termos “livre” e “independente”, negados a todo momento pela presença efetiva de trabalho forçado e dominação estrangeira rapinante. Ou seja, à primeira vista o sistema de crenças e ideais iluministas, a fraseologia humanista, não tinham, nas colônias, a mínima influência sobre as disposições práticas efetivas dos colonizadores – o panfleto de Kurtz, por exemplo, que transmitia “a idéia de uma Imensidão exótica governada por uma augusta Benevolência”, não continha “qualquer sugestão de ordem prática” que rompesse “o encadeamento mágico das frases” (72/80-81).

Na Europa, no entanto, a coisa não se passava da mesma maneira, e Conrad melhor do que ninguém o percebeu. Com efeito, no relato de Marlow nota-se uma discrepância entre os discursos entusiasmados e altivos daqueles com quem conversara em Bruxelas e o dos europeus que se encontravam no Congo (excetuando Kurtz, como veremos): os primeiros louvavam “os negócios da Companhia” (16/21), quando não os “Trabalhadores, com maiúscula” (18/23), ou seja, os que participavam ativamente da “grande Obra”, os “emissários da luz”, portadores da tocha civilizatória, enquanto que os europeus presentes na Colônia não escondiam a única razão, evidente para todos ali, salvo talvez para o recém-desembarcado Marlow, ainda algo iludido por seus sonhos de infância, de estarem naquele mundo estranho: “Ganhar dinheiro, claro. O que você acha?” (29/35). Quando as duas coisas, isto é, pretensão filantrópica e expansão comercial européia, unem-se num só discurso, não

¹² O Congo só se tornaria uma colônia belga em 1908; até então fora uma espécie de “quintal” privado do rei Leopoldo II, da Bélgica, cuja posse havia sido consolidada na Conferência de Berlim, em 1885, com a condição de que o território permanecesse “livre” e “independente”, quer dizer, aberto à exploração pelos demais Estados soberanos europeus. “Liberdade”, ninguém – salvo, evidentemente, os bobos da ideologia da missão civilizadora – o ignorava naquele contexto, queria dizer antes de tudo liberdade de navegação, comércio e exploração no território congolês.

mais simplesmente na Metrópole, mas *na Colônia*, temos Kurtz. Resta que tal simbiose extravagante naquelas paragens – uma outra versão da teoria do “Humanitismo” de Quincas Borba?! – fazia-se incomum, e fora precisamente sua possibilidade, ou melhor dizendo, a *improvável capacidade de se conjugar humanismo e sede de rapina*, que despertara o interesse de Marlow pelo notável agente do posto avançado.

É preciso notar com Hobsbawm, nesse contexto, que o imperialismo alimentou legitimações dos Estados europeus em toda a massa social, mas especialmente entre os “potencialmente descontentes” e os “novos estratos médios e de colarinhos brancos” – a base de funcionamento prático (econômico, político, administrativo) dos monopólios. Era onde se radicavam também o patriotismo e a idéia de superioridade cultural européia. Em contraste, os operários e os movimentos de esquerda em geral eram anti-imperialistas por princípio. Apesar de não deixarem talvez de crer numa *mission civilisatrice*, estes também não deixaram de lutar, devido provavelmente ao veio internacionalista, pela revelação dos horrores do Congo, das minas sul-africanas, pela liberdade para o Egito e a Irlanda etc.¹³ Já a retórica imperialista tinha duas vertentes, uma mítica e outra econômica, que não raro se imbricavam uma na outra. Por um lado, a colonização africana e asiática abriu espaço para as missões religiosas em massa, com a idéia de levar a religião cristã para os ímpios, numa espécie de nova cruzada. Por outro lado, com o imperialismo ocorre o retorno da mentalidade do lucro fácil, completamente fetichista, a volta ao rentismo¹⁴, aliás, um dos traços da hegemonia mundial do capital financeiro, encorajando tanto nobres cavalheiros (*gentlemen*) como canalhas (*scoundrels*), tão bem exemplificados por Conrad em *Victory* (1915) com o duo Mr. Jones e Martin Ricardo, a irem para as colônias em busca de algum Eldorado. Ocorre que lá chegando descobriam um mundo onde tudo parecia permitido e onde nada era levado a sério; tais homens – pequenos criminosos, párias, degradados, aristocratas decadentes na Europa, ou simplesmente desiludidos com o sem-sentido da vida metropolitana, como Axel Heyst, também de *Victory* –, por diferentes que fossem *back home*, tornavam-se, ou pelo menos se sentiam, membros de uma raça superior. Assim, “o mais modesto funcionário” europeu nas colônias era tido como um “amo” e “aceito como um ‘gentleman’ por pessoas que nem teriam notado sua existência em Paris ou Londres”; já o operário, que na Europa era comumente tratado como escória, podia vir a tornar-se na África um “comandante de negros”.¹⁵ Nas palavras de Hannah Arendt:

¹³ Cf. Eric J. HOBSEBAM, *The Age of Empire*, op. cit., p. 70-1.

¹⁴ Ibid., p. 83.

¹⁵ Ibid., p. 71.

“Longe de toda e qualquer restrição social e hipocrisia, contra o pano de fundo da vida nativa, o cavalheiro e o criminoso sentiam não só a proximidade de homens que partilham a mesma cor da pele, mas o impacto de um mundo de infinitas possibilidades para crimes cometidos no espírito do jogo, para a combinação de horror e riso, isto é, para a plena realização de sua própria existência fantasmagórica.”¹⁶

O leitor vai percebendo as teias complexas estabelecidas entre a *forma literária* (fundada na noção de pacto) e a *forma concreta do processo social* (dominação capitalista mundial; adesão em massa à ideologia imperial; erosão dos limites éticos; erupção de irracionalismos, misticismos e violência brutal; culto ao poder existente). Assim, um bloco imenso de práticas fetichistas violentas, ideologias e compensações imaginárias tinha sua gênese e se instalava nas margens da “civilização” capitalista. A começar pela “magia” do rentismo, passando pela idéia de raças superiores e inferiores, fundamentada tanto no cristianismo quanto no humanismo idealista, o que nas colônias substituíra a idéia de nação e se firmava como um princípio determinante da política dos corpos; por fim, ao mesmo tempo, a enorme burocracia que ali se criava substituíra o governo, e se estabelecia como um princípio de dominação externa.¹⁷ Induzida pelo caos normativo desse *estado de exceção* – como diz Marlow: “naquele lugar não havia restrições externas” (31/38), “qualquer coisa pode ser feita neste país” (46/54) – gerado pelo regime colonial de medidas administrativas e decretos arbitrários – “os ditames de uma ou outra lei grotesca criada rio abaixo” (58/66) –, a “pulsão exterminista”¹⁸ do processo colonizador, que Conrad intuía ou enxergara ainda tão-somente como uma tendência, viria a eclodir na forma do primeiro *genocídio programado* do século XX (diz-se “programado” porque, sobretudo sob o reino de Leopoldo II, sem que se visasse explicitamente ao extermínio de uma população específica, cerca de dez milhões de africanos encontraram a morte no Congo entre 1880 e 1920, sem contar os milhares de mutilados!).¹⁹ Em 1904, o general Lothar von Trotha, comandante das forças coloniais na África oriental alemã, assinara uma ordem de extermínio (*Vernichtungsbefehl*) de todo e qualquer membro do povo herero que se encontrasse em território colonial alemão, estivesse ele armado ou não, sem distinção de idade ou sexo. Campos de concentração, já utilizados pelos espanhóis em Cuba (1895-1898) e pelos britânicos na África do Sul durante a guerra contra os Boers (1898-1902), viriam a se tornar, na Namíbia, sob responsabilidade de von Trotha, campos de trabalho forçado e de morte: cerca de 65 mil hereros foram exterminados entre 1904 e 1912. À vista disso, pode-se dizer que na época em que Conrad estivera no Congo, e sobretudo na

¹⁶ Cf. ARENDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*, [1951/58], p. 189-90.

¹⁷ Cf. *ibid.*, p. 185.

¹⁸ Um termo de Paulo E. ARANTES, “1964, o ano que não terminou” in: Teles, E. & Safatle, V. (org.), *O que resta da ditadura. A exceção brasileira*, 2010, p. 205-36, aqui p. 231.

¹⁹ Cf. HOCHSCHILD, Adam. *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*, [1998].

virada do século, quando a novela foi publicada, já se flertava, nos limbos jurídicos que eram os territórios colonizados, com a idéia de se “exterminar todos os brutos”, e nosso autor, como veremos, não exagerara nenhum pouco ao atribuir a formulação de tal imperativo funesto ao brilhante e filantrópico agente Kurtz, produto maior da cultura e do moderno modo de produção europeu: “toda a Europa contribuíra para a [sua] criação” (71/80).

Como afirmou recentemente um historiador – tendo em mente o caso francês no norte da África, embora o argumento possa ser estendido a outros casos –, o Estado colonial foi na verdade um vasto laboratório no qual foram forjados conceitos como o de “raças inferiores” e técnicas repressivas como a do “internamento administrativo”, laboratório do qual se extraiu o modelo de colonização interna das classes laboriosas (ou “perigosas”) metropolitanas, como já havia ficado claro em junho de 1848 (quando os insurgentes foram chamados pelos burgueses de “bárbaros” e “beduínos da Metrópole”) e de novo em 1871, no massacre dos *communards*; em suma, um estado de exceção permanente, cujos métodos teriam sido importados pela Metrópole.²⁰ Nas palavras de Paulo Arantes:

“[...] enquanto a Europa ainda se arrastava no emaranhado do Antigo Regime, em sua franja colonial se encontrava em plena ebulição um verdadeiro laboratório de vanguarda do capitalismo total. Várias guerras bárbaras de limpeza étnica depois, a banalização de todo um território, por força de uma razão econômica de novo tipo, repovoado por assentamentos humanos exclusivamente empresariais e, por isso, voltados integralmente ao mister selvagem de extração de mais-valia com uma intensidade e crueldade jamais vistas na história do trabalho humano, pelo menos desde os tempos do trabalho escravo nas minas do Império Romano. O que se apresentava como uma zona residual de comportamentos extremos, a exceção que prosperava nos subterrâneos da normalidade burguesa em formação, desde então ameaça tornar-se a regra nos momentos de colapso do sistema. Foi assim com o apocalipse nazi.”²¹

Aproveitando o mote, digamos que não é à toa que Marlow inicia seu relato comparando Grã-Bretanha e Roma Antiga. Trata-se, por certo, de uma analogia muito comum na época, só que de costume empregada num sentido apologético: os ingleses, assim como os antigos romanos, eram conhecidos vulgarmente por uma suposta maior organização e eficiência nas colônias, ao contrário dos holandeses, dos belgas, dos franceses, dos alemães e dos portugueses, que seriam mais próximos dos antigos fenícios, por só se interessarem pelo lucro. Ora, o relato de Marlow, ao contrário, desmistifica tal ideologia civilizatória, caracterizando a colonização romana como uma imensa operação de pilhagem.²² A diferença significativa residiria no fato de os antigos romanos não nutrirem qualquer pretensão

²⁰ Cf. GRANDMAISON, Olivier Le Cour. *Coloniser. Exterminer. Sur la guerre et l'État colonial*, 2005, sobretudo os capítulos 4 e 5. Segundo um outro historiador, o maior “escândalo” do III Reich consistiu precisamente em tratar os europeus como estes sempre trataram os povos por eles colonizados. Cf. MAZOWER, Mark, *Dark Continent. Europe's Twentieth Century*, 1998.

²¹ ARANTES, Paulo Eduardo. “Bem-vindos ao deserto brasileiro do real”, [2005], in: ___. *Extinção*, 2007, p. 274-75.

²² Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Persistência das trevas”, posfácio a *Coração das trevas*, op. cit., p. 160-61.

filantrópica, ao contrário dos ingleses, que não saqueavam menos que as outras nações, mas pretendiam estar levando a tocha da civilização aos recantos tenebrosos do mundo.

Muito se sublinhou o pudor de Conrad, de origem polonesa, e que só viria a se tornar cidadão britânico em 1886, quando beirava os 30 anos, em criticar abertamente a nação que o acolhera. Não se diga que tal pudor não existisse, mas as críticas que o narrador faz ao imperialismo britânico em *Heart of Darkness*, embora no mais das vezes veladas, não são nada anódinas. Elas se dão, grosso modo, ora através de Kurtz, “parcialmente educado na Inglaterra” e cuja mãe “era metade inglesa” (71/80), ora através do arlequim russo, que fuma o “bom tabaco inglês” e leva num dos bolsos, “de um vermelho vivo”, cartuchos de Martini-Henry, fuzil usado por agentes ingleses em todo o Império, e no outro bolso, “azul-escuro”, um livro técnico de navegação, dando “a impressão de se achar excelentemente bem equipado para um novo embate com a selva” (91/101). As cores da “Union Jack”, a bandeira do Reino Unido, e o que carrega consigo o russo, aludem à marinha inglesa e a seu poderio militar no embate com os tidos por não-civilizados na defesa de seus interesses ultramarinos. Cabe frisar, enfim, que tal como as cores inscritas no mapa da África na Companhia (cf. 14-15/19-20), o traje todo remendado e multicolor do arlequim russo (cf. 75/84) alude à partilha daquele continente após a Conferência de Berlim, *verdadeiro pacto entre os Estados*, o que ainda é representado, já no início da novela, pelas “chamas” multicores na superfície do Tâmis, “perseguido-se umas às outras, ultrapassando-se, fundindo-se, cruzando-se, depois se separando lentamente ou às pressas” (10/15), e que mais adiante tremulariam brilhantes na negra superfície da enseada do rio Congo (cf. 38/44).

Absorção e resistência ao pacto

Voltando ao que foi dito mais acima, ainda seguindo Hobsbawm, é de suma importância o fato de o imperialismo ter dramatizado o triunfo das classes médias e dirigentes e das sociedades criadas à sua imagem.²³ Nesse sentido, Marlow seria o contraponto a todos os funcionários do capital presentes no *Nellie*. Ele faz o contrato de trabalho, desce aos infernos, sofre a absorção do pacto, mas *resiste* a ele. Cabe explicar como e por que isso se dá. Pois bem, quando se fala em leitura materialista desta novela, em matriz social do ponto de vista e da forma da narrativa, não se quer com isso simplesmente explicar, como se costuma dizer, o texto pelo contexto, o que em geral implica certa redução do primeiro ao segundo. Visa-se, ao contrário, trazer à luz o conteúdo sócio-histórico

²³ Cf. HOBBSAWM, *The Age of Empire*, op. cit., p. 81.

sedimentado na forma literária e que não aparece necessariamente, de modo explícito, naquilo que nos diz(em) ou sustenta(m) o(s) narrador(es). A posição social do narrador Marlow – que nesse caso específico coincide com a do próprio Conrad –, isto é, o ponto de vista do *sujeito-mercadoria assalariado*, é em tudo central para esta interpretação.²⁴ É o que explica o escrúpulo, em sua narrativa, de não revelar “nenhum segredo comercial” (15 e 83/20 e 92) e o ceticismo materialista que sabe, contra sua tia iludida em pretensões edificantes para a empresa imperialista, que “a Companhia tinha o lucro como objetivo” (18/23). Marlow, assim, recusa o papel de “emissário da luz, algo como um tipo inferior de apóstolo”, as “mistificações” que corriam na imprensa sobre as colônias, defendidas ingenuamente pela tia, que falava em “arrancar aqueles milhares de ignorantes de seus costumes horríveis” (ibid.). É precisamente a alienação do trabalho e as incertezas ligadas à posição de trabalhador que possibilitará a Marlow não somente tomar distância do fascínio com o horror e fazer frente a ele com uma crítica imanente da violência e do absurdo da empresa colonial, mas de igual maneira colocar-se na pele das principais vítimas desta última, os africanos. Uma prova disso, por exemplo, são as repetidas alusões ao sofrimento de um africano que havia sido castigado, imagem que, mesmo passados muitos anos, vai e volta em sua memória, profundamente marcada pela cena cruel presenciada (cf. 34 e 37/40, 43-4).

Quando Marlow, logo no começo da novela, fala que, no fim das contas, o que “redime a conquista é a idéia” (10/15), ou que nas colônias britânicas “um trabalho de verdade é feito” (14/20), ao contrário, por exemplo, das colônias alemãs, “onde os joviais pioneiros do progresso tomam a boa cerveja clara” (15/20), parecendo com isso sustentar a ideologia da eficiência e da obra civilizatória, muitos comentadores tomam isso sem ironia, como se se tratasse de uma posição efetiva do narrador. O que é incoerente, principalmente quando cruzamos com todo seu desengano, no Congo, com qualquer idéia redentora, Kurtz sendo o exemplo mor, embora não o único. Aqui, Marlow parece nomear, antes, a própria ideologia imperial e a forma tácita do pacto socialmente imposto: “uma crença altruísta na idéia [...] frente à qual possamos *nos curvar e oferecer sacrifícios*” (ibid., grifo nosso). Uma descrição do *modo místico e insidioso* de operação do imperialismo na mentalidade e nas práticas européias em geral. Daí por que Kurtz é o demônio “flácido” e “traíçoeiro”. Um tipo de engodo que fora pressagiado por Marlow quando encontra um grupo de negros

²⁴ A questão foi abordada recentemente por Michael SAYEAU. “Work, Unemployment, and the Exhaustion of Fiction in *Heart of Darkness*”, Summer 2006, p. 337-60. O autor, no entanto, apesar de diferenciar (como também faremos) o trabalho que exerce Marlow do Trabalho em geral e de tematizar de maneira exemplar mudanças importantes ocorridas no campo do trabalho naquele momento histórico, não chega a dar conta das inversões de se falou.

prisioneiros acorrentados, tutelados por outro negro de uniforme, fuzil na mão e “postura frouxa”, e que, ao ver Marlow, endireita-se e sorri: “um sorriso imenso, *branco e malicioso*, e [com] um olhar para os seus tutelados, deu sinal de que me admitia como um *parceiro* da mais *extrema confiança*. Afinal, *eu também fazia parte da grande causa*” (23/28-9, g.m.). Aqui, as gratificações imaginárias do pacto maligno: é como se este negro se tornasse, através do uniforme e da função imaginária de comando, um “parceiro” de Marlow, ambos pactários da “grande causa” civilizatória dos brancos.

Contudo, é preciso notar a força absorvente da imagem e da aparência para o próprio Marlow, que, por sua vez, sente respeito e admiração pelo contador-chefe da Companhia, um “homem branco, num figurino tão inesperadamente elegante que num primeiro momento eu o tomei por uma espécie de visão”, um “milagre” (25/31). No mesmo sentido, uma atração semelhante será sentida diante de Kurtz, por sua voz, eloquência, situação, que é em larga medida uma captura no imediato, no imaginário, no território por ele dominado. O que retorna ainda no final, no encontro com a Prometida na sala sombria, em que as figuras da madame de Kurtz, de sua amante africana e de Marlow praticamente se misturam, se confundem e se perdem no pacto sombrio. Como ainda veremos, Marlow só escapa do engodo no final por um artil, salvo engano até hoje insuspeito pela crítica.

Outro detalhe importante que muitos críticos desconsideram consiste no fato de, antes de partir para a África, Marlow (aqui também, como Conrad) ter passado muitos anos no Oriente e que, voltando a Londres “depois de muito oceano Índico, Pacífico, mares da China”, passara a amolar com suas histórias os colegas de trabalho, diz ele, “como que encarregado pelos céus da missão de civilizá-los” (11/16). Esta pequena passagem é capital para a compreensão geral da novela, do posicionamento do narrador em relação à empresa colonial como um todo. Note-se a astúcia, obviamente subentendida: fala-se em “civilizar”, não os povos bárbaros das colônias, mas os supostos *civilizados* da Metrópole, isto é, os próprios ingleses. Durante o tempo em que estivera desempregado em Londres, Marlow punha conhecidos seus, habitantes da Capital do Império, a par das barbaridades cometidas ultramar pelos conterrâneos ingleses em nome do progresso, dando a entender, como disse Marx, que “a profunda hipocrisia e a barbárie próprias à civilização burguesa se apresentam desnudas diante de nossos olhos, quando, em lugar de observar essa civilização em sua fonte, onde adota formas honoráveis, a contemplamos nas colônias, onde se nos apresenta sem nenhum reboço”.²⁵ Mais adiante no texto, Marlow dirá ainda que os pequenos-burgueses no *Nellie* não conseguem entender o horror e a angústia da situação por ele vivenciada no Congo

²⁵ MARX, Karl. “Futuros resultados do domínio britânico na Índia”, [1853], p. 296.

porque vivem num ambiente protegido e cortês, isto é, *ideal*: vivem no cotidiano burguês, bem longe do sangue que escorre na Colônia, onde a violência extraordinária é que se tornou a norma.

“Vocês não conseguem entender? E como poderiam – com um calçamento de pedra debaixo dos pés, cercados por vizinhos gentis prontos a acudi-los ou lhes pedir algum favor, caminhando a passos contados entre o açougue e a polícia, no terror sacrossanto do escândalo, do cadafalso e dos hospícios – como podem vocês imaginar a qual região particular das eras primevas da terra os pés desimpedidos de um homem podem levá-lo quando ele se depara com a solidão – a solidão absoluta, sem polícia – quando se depara com o silêncio – o silêncio absoluto, sem a voz de um bom vizinho para ser ouvida a lembrar-lhe num murmúrio a opinião pública?” (70/79)

Isso é mais uma pista de como o trecho inicial sobre a “idéia redentora” é, no fundo, irônico, ou menos que isso até, uma crítica subliminar aos funcionários no *Nellie*. Por isso, “a conquista da terra”, diz o narrador nesse mesmo trecho, “nunca é uma coisa bonita quando a examinamos mais de perto” (10/15).

Aqui o ponto: o relato de Marlow deixa de ser uma legitimação do colonialismo ou do imperialismo quando se insere o narrador em seu contexto dramático próprio, a saber, o de *mercadoria viva*, que *sofre* o horror na própria pele, no centro do inferno. Nele resta sempre um certo sentimento de culpa; culpa por ter, de uma certa maneira, compactuado com o terror imperialista: seja, simplesmente, por ter sido empregado da Companhia rapinante, seja por ter, numa situação de angústia, tomado contra todos o partido de Kurtz, sabidamente autor de barbaridades inenarráveis. Ora, o sentimento de culpa, por mais ambíguo e impreciso que seja, pressupõe a consciência ou o conhecimento de limites éticos determinados, justamente os limites corroídos na cabeça dos funcionários da mercadoria-marfim. Uma questão que corta a narrativa do início ao fim: até que ponto podem os homens, no contexto de ausência dos freios morais que num estado de normalidade lhe impõe a sociedade, confrontar as trevas sem a elas sucumbirem? A esta pergunta, o narrador conradiano só é apto a responder de forma crítica por se situar a um tempo *dentro e fora* da máquina colonialista. Essa ambigüidade constitutiva de Marlow é que lhe possibilita formular uma condenação da empresa colonial como um todo, chamando o imperialismo, seja ele qual for, de “simples roubo, assalto à mão armada, latrocínio numa escala grandiosa” (10/14-15) e se referindo à “nobre causa” (13/18) comercial-civilizadora como “vigarice” (18/23), “ilusão lastimável e sem sentido” (19/25), “insanidade”, “pilhéria lúgubre” (20/26), “insensatez rapinante e impiedosa”, “desastre”, “perda total” (23/29), “Inferno” (24/30), “invasão absurda” (33, 47 e 83/40, 55 e 93), “pilhagem” e “assalto” (43/50).

Os discípulos secretos de Mr. Kurtz: limites das leituras culturalistas

Claro, os críticos africanistas, de modo geral, não vêem assim e se queixam do tratamento dado por Conrad às populações nativas, de sua visão mítica e depreciativa do “continente negro”, da ignorância ou rejeição de sua rica cultura etc. Juntando suas vozes às deles, as críticas feministas, por sua vez, vêem em Marlow (e em Conrad por tabela) um repulsivo representante do gênero masculino, sempre desvalorizador quando retrata personagens do sexo oposto. Em primeiro lugar, como vimos, o realismo da narrativa passa pelo método “impressionista” ou “fenomenológico” de configuração das personagens, do processo narrativo e do próprio espaço social. Isso posto, sem pretender negar as atitudes discriminatórias em Marlow (ou no próprio Conrad), caberia salientar que uma irrestrita benevolência para com o estado miserável e deplorável a que foram reduzidas as populações nativas – na África tanto quanto nas Américas²⁶ –, assim como para com a condição alienada e submissa das mulheres na sociedade burguesa do século XIX, acabaria por se converter no seu contrário, tornando-se mera afirmação da injustiça dominante. É inegável que, aos nossos olhos hoje, a postura de Marlow é machista, mas possivelmente seu desprezo tanto pela tola credence da tia na “missão civilizatória” quanto pela situação autoconformada da Prometida de Kurtz em Bruxelas, mergulhada nas trevas de uma idiotia subserviente e orgulhosa do próprio sofrimento, contenha uma dimensão histórico-crítica inacessível ao respeito politicamente correto, que no final só faz hipostasiar, e por aí justificar, uma diferença (ou identidade) em tudo socialmente determinada: a tia de Marlow e a Prometida de Kurtz são literalmente alienadas, inclusive à beira de um discurso ensandecido, pois pertencem a uma certa classe social – aristocrática ou burguesa²⁷ – em que *tanto as mulheres como os homens* tendem a se fechar na esfera privada, em geral permanecendo à direita do espectro político.²⁸ Não se refere às mulheres africanas ou da classe trabalhadora, que obviamente são mobilizadas pelo capital, em posições subordinadas. Como vimos com Hobsbawm, o imperialismo tinha seu principal pilar de sustentação no seio da ralé e das classes médias do centro. Estas eram capazes de transfigurar fantasmaticamente o terror imperial na “grande causa” civilizatória.

²⁶ Lembre-se, de passagem, que em contraste com a sofisticação e o refinamento dos Bororós e dos Cadiuéus, tanto no plano sociológico como no religioso, a rusticidade, a indigência da cultura material e a extrema pobreza da organização social e política dos Nambikwaras levou muitos observadores a tomar aquela etnia como uma autêntica representante da infância da humanidade, quando em verdade se tratava de uma população reduzida por sucessivos cataclismas, geralmente associados ao contato com os europeus. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*, 1955, p. 284, 312, 314-16 e 365.

²⁷ “Mulheres da classe média européia do tempo”, diz HAWTHORN, Jeremy. *Joseph Conrad: Narrative Technique and Ideological Commitment*, 1992, p. 184.

²⁸ Cf. a esse respeito, HOBBSAWM, E. J. *The Age of Empire*, Capítulos 7 e 8.

De resto, é inegável que no próprio Marlow permanecem resquícios dessa ideologia, ao lado dos contravenenos adquiridos por quem suportou os sofrimentos de classe empregada pelo capital. É incrível que essa diferença específica, de classe, ligada à posição social e econômica das personagens, não seja senão raramente vislumbrada pelos arautos da *différance*. Ou por outra, que os críticos inveterados do “sujeito” – quer dizer, do sujeito da tradição metafísica ocidental – pressuponham, a seu modo, eles próprios, um sujeito metafísico, isto é, fora do tempo e do espaço social. A Prometida venerava Kurtz tal qual um fanático pode vir a venerar um *Führer*, e chega a confessar, com toda ingenuidade, que conhecia e admirava os planos grandiosos do amado, mesmo não sendo capaz de entendê-los (cf. 109/119). Como transfigurar tais submissões e birutices socialmente produzidas em positivities? Por que respeitar uma diferença inexistente ou espúria? Por que ser tolerante com tal estado de alienação e opressão? Há que se admitir que o que se reflete em boa parte das leituras culturalistas é a atual voga da “civilidade redentora”, o “realejo do polidamente correto”, que sinaliza “o arranjo final para a convivência de fim de linha, numa sociedade sem alternativas”.²⁹ Curiosamente, não se tornam eles assim, sem o saber, cúmplices do discurso “cultural” de Mr. Kurtz, com seu “poder praticamente ilimitado para o Bem” (72/80)? Nesse contexto, a incauta falta de educação do conservador Conrad se mostra no fim e ao cabo muito mais corrosiva que as platitudes da esquerda acadêmica destes tempos ditos pós-modernos.³⁰

Voltando então ao texto, digamos que o erro em que incorrem diversos críticos, consiste em imputar exclusivamente a Marlow (e como que por associação espontânea ao próprio Conrad) a reificação do outro (africano e/ou mulher de forma geral). Ora, a reificação, no caso, é em grande medida a do próprio objeto descrito pelo narrador. Não é o olhar de Marlow (ou de Conrad) que torna o africano um *homo sacer* e as mulheres (também os pequenos-burgueses do *Nellie*?) seres alheios ao sentido das coisas. Quanta tinta não foi gasta por não se fazer a distinção entre a reificação como ato subjetivo (o sujeito/narrador fornece uma visão reificadora do outro) e a reificação como processo que se constata no próprio objeto social (o outro, oprimido e desindividualizado pelo processo real de abstração social do mercado capitalista, aparecendo ao sujeito/narrador como algo sem vida própria, em suma, menos como sujeito que como objeto). Quando Marlow, numa das primeiras cenas

²⁹ ARANTES, Paulo E. “Documentos de cultura, documentos de barbárie” [2001] in: ___. *Zero à esquerda*, 2004, p. 231.

³⁰ Para um bom exemplo do que seria um final politicamente correto para *Heart of Darkness*, um final celebrador da diversidade cultural e respeitoso das diferenças, um final digno enfim de todo escritor que se preze, veja-se a jocosa provocação feita por David DENBY: “O nevoeiro deixa lentamente a selva cerrada, tenebrosa, revelando um arco-íris à distância; Kurtz, portando um colar de marfim, gesticula para a selva enquanto fala a um chefe africano de aparência magnífica: ‘Um dia seu povo expulsará o opressor colonial. Um dia seu povo será livre’.” (“Jungle Fever”, in: Gene E. Moore (org.), *Joseph Conrad’s Heart of Darkness. A Casebook*, 2004, p. 243-66, aqui p. 261.)

em que se depara com africanos, diz que “não eram mais coisa alguma que fosse terrena – nada mais que sombras negras da doença e da fome, jazendo confusamente na penumbra esverdeada” (24/30), o crítico que lhe objeta (e através dele ao autor) o fato de não valorizar devidamente a riqueza cultural das tribos congolenses não passa de um disparatado, simples assim. Seria como acusar Primo Levi de não enaltecer a riqueza das tradições judaicas no campo de Auschwitz. Enfim, puro *nonsense*. Em dado momento da trama, para citar ainda um exemplo dramático, ao se deparar com cabeças humanas (de nativos) enfiadas nas estacas formando a cerca em volta da casa de Kurtz, Marlow é informado que se tratava de “cabeças de rebeldes”, e se aborrece: “Rebeldes! Qual seria a próxima definição que eu ainda iria ouvir? Tinham-me falado de inimigos, criminosos, trabalhadores – e aqueles eram – rebeldes. Aquelas cabeças rebeladas me pareciam muito submissas nas suas estacas” (84/93-94). Ou seja, a reificação social objetiva dos nativos passa ainda pela linguagem reificada do colonizador e serve à dominação. Marlow de modo algum o ignora.³¹

Obviamente, tomadas fora do contexto de enunciação, frases soltas do tipo “as mulheres não têm contato com a realidade” (18/23), “camaradas pretos [*black fellows*] [...] tinham rostos que lembravam máscaras grotescas” (20/25), “toda aquela comoção selvagem [...] era muito feia” (51/59), “vê-lo trabalhar era tão edificante quanto assistir a um cão andar nas patas traseiras” (52/60), “ainda pertenciam aos primórdios do tempo” (58/66), “uma aparição selvagem e magnífica de mulher [...] com seu olhar desvairado” (87/96-97), “mulher bárbara” (97/107), soam de fato como escandalosas, inadmissíveis. Porém, a crítica que procede de tal maneira, julgando personagens e autor a partir da análise rasa de frases soltas e deslocadas, fica presa no nível do entendimento raciocinante, não consegue apreender as coisas em conjunto, pois é incapaz de pensar em termos de *processo* e de *desenvolvimento* do entrecho e das personagens. Precisamente por ignorar, ou recusar, o sentido do *pacto*, a pressão angustiante e o estado de horror/fascinação de Marlow, com todas as suas conseqüências, é incapaz de enxergar o essencial, a saber: não somente que coisas que para nós hoje se tornaram lugar-comum e são consideradas inaceitáveis não o eram no tempo de

³¹ Note-se que mesmo esta cena, que parece de fato absurda e exagerada, não teve origem na imaginação do autor. Quando de sua passagem por Stanley Falls, é provável que Conrad tenha conhecido um comissário belga chamado Léon Rom, então chefe do posto de comércio de Léopoldville. Existem relatos de que na cerca do jardim de sua casa ostentava vinte e uma cabeças de africanos. Também erguida em seu jardim, encontrava-se uma forca. É impossível dizer se Conrad as viu – as cabeças e a forca – com os próprios olhos ou se soube das mesmas somente através da leitura de periódicos, tais como *Century Magazine* ou *The Saturday Review*, que noticiaram o feito na segunda metade dos anos 1890. Rom – que, segundo um historiador, viria a se tornar a principal inspiração para a personagem de Kurtz – era também pintor, escritor (autor do arrogante e superficial *Le Nègre du Congo*, publicado igualmente em 1899) e colecionava (além de cabeças humanas) borboletas. Um relato da época, de um oficial, descreve ainda um outro agente que procurava imitar Rom e que mantinha um harém pessoal, com concubinas africanas (!). Até onde Conrad se inspirou nesses relatos ou no que realmente pôde presenciar é difícil dizer, mas não resta dúvida que, enquanto artista, soube como poucos captar o espírito do tempo e a pútrida atmosfera moral do neocolonialismo. Para tudo isso, cf. HOCHSCHILD, Adam. *King Leopold's Ghost*, Capítulo 9.

Conrad, mas igualmente que os preconceitos de Marlow não se equiparam ao racismo dos colonizadores e que, ademais, a própria idéia que o narrador faz do outro (africano) não é estática, mas desenvolve-se por contradições, numa seqüência (não-linear!) de reificações e quebra de visão reificadora. A experiência africana de certo modo “o humaniza”, como também humanizou o próprio Conrad, diga-se de passagem, que declarou certa vez que “antes do Congo” não passava de “um mero animal”.³² Em resumo, é a noção de pacto que permite apreender o “efeito tentacular” (Cedric Watts) da novela: a narrativa como que suga o leitor e o “deixar-se sugar” é o que, reflexivamente, possibilita a formação de uma outra visão, a formulação de uma resposta crítica enquanto leitor.

***Damage Inc.*, ou “a alegre dança da morte e do comércio”**

Não se trata absolutamente, de idealizar Marlow (que por sua vez não deve ser confundido sem mais com Conrad): a experiência que relata é a de um marujo que, muito embora letrado e por isso mais propenso a questionamentos que a média, não deixa de representar à sua maneira a “classe laboriosa”, com suas limitações históricas. Donde sua valorização do trabalho útil, da eficiência, da masculinidade, da força algo metafísica da moral, da crença num ideal etc. É um trabalhador com todos os valores característicos de uma época histórica (ideologia patriarcal, certo mito civilizatório do branco-ocidental) e em uma certa situação de estresse e angústia. O que em geral não é notado pela crítica, o que se escamoteia na maior parte das análises da novela, é que boa parte disso, senão tudo, vacila na experiência real de Marlow, no *tortuoso processo de engano e desengano* que se dá com a viagem que faz ao coração colonial e de volta ao coração do Império.³³

Sob esse mesmo prisma, analisemos melhor a chave principal – a do pacto, mais especificamente, a do *pacto do trabalho com o capital*, que salvo engano se mostra como estrutura inconsciente do próprio Conrad – o que, diga-se de passagem, não tira em nada a qualidade artística da obra. Nesse pacto, digamos que ambos, trabalho e capital, são por

³² Joseph Conrad, carta a Edward Garnett, citada por BAIN, Jocelyn. *Joseph Conrad. A Critical Biography*, 1960, p. 119.

³³ Uma notável exceção é o consagrado livro de Jacques BERTHOUD, *Joseph Conrad. The Major Phase*, p. 45-49. O autor mostra bem como o sentimento de irrealidade que toma conta de Marlow na África concerne menos ao contato com seus habitantes nativos, que não precisam de desculpas para estarem ali e cuja vitalidade dão ao narrador um certo senso da realidade, do que à convivência com os peregrinos europeus, homens que parecem sair diretamente de um conto de fadas. A irrealidade destes últimos não residiria meramente no deslocamento cultural e geográfico, mas antes ao contrário, na inabilidade de reconhecer tal deslocamento. Na visão de Conrad, segundo Berthoud, é a incapacidade de os brancos entenderem os valores que deveriam em princípio representar que os leva a enxergar os modos estrangeiros como simples desvio ilegítimo dos modos europeus. Sob esta ótica, o que diferenciaria Marlow seria o fato de ele reconhecer a irrealidade das noções arbitrariamente importadas na Colônia. “Paradoxalmente”, escreve Berthoud, “é graças à sua firme compreensão das normas e convenções de sua própria sociedade que Marlow é capaz de reconhecer a humanidade dos membros de uma cultura ‘primitiva’. Sabendo o que ele é, ele pode medir com precisão a distância que separa os europeus em seu navio dos homens negros em seu barco. [...] porque ele aceita dissimilaridades, ele é capaz de afirmar uma humanidade comum. Consciente do fato da relatividade cultural, ele pode contrastar a vitalidade dos ‘camaradas negros’ com a flacidez dos invasores.”

assim dizer uma só e mesma coisa. O trabalho concreto se revela como trabalho abstrato e o trabalhador assalariado como função da valorização do capital. No entanto, há uma diferença pressuposta: o trabalhador tem a possibilidade de visualizar melhor, de forma distanciada e crítica, a destruição da civilização no âmbito africano e depois europeu. Só para aquele atrelado desde sempre à necessidade de vender sua força de trabalho, e por aí compreendido na injustiça nela enredada, são *pressupostas* condições para a crítica desta última. Marlow reconhece a injustiça quando vê uma como também o absurdo da situação, o que não parece ser o caso dos outros brancos presentes no Congo, que *se identificam e compactuam* sem resto com o fetiche da mercadoria-marfim.

Numa palavra, o ponto de vista crítico da *mercadoria assalariada* é o que diferencia *Heart of Darkness* de outras obras do período, ou tratando de temas semelhantes.³⁴ Caberiam aqui algumas observações e comparações. No caso de a novela ter tido por protagonistas simples idiotas, o resultado seria sem dúvida uma sátira do colonialismo, na qual se ficaria preso ao registro irônico, *à la* Flaubert em *Bouvard et Pécuchet* (1881) – como é o caso, por exemplo, do conto “An Outpost of Progress” (1896), inspirado no romance do francês –, que tem também seu efeito crítico, mas cujo resultado, o impacto no leitor, não chega a ser pungente e perturbador como o produzido por *Heart of Darkness*. Marlow deixa claro, ademais, que “nenhum idiota jamais negociara a alma com o diabo: o idiota é demasiado idiota, ou o diabo demasiado diabólico – não sei qual dos dois” (70/79). Nesse sentido, Conrad parece aqui mais próximo ao mundo de Kafka, com seu misto de encurtamento da distância, efeitos de choque, estranhamento e loucura normalizada, não por acaso quase sempre tendo trabalhadores como protagonistas.

Vejamos então como a questão do trabalho – quer dizer, do ponto de vista que possibilita a formulação da crítica – é exposta pelo próprio Marlow:

[...] o velho vapor destroçado, retorcido, precário [...] eu empregara naquele barco uma quantidade suficiente de trabalho árduo para começar a amá-lo. [...] Ele me dera a oportunidade de revelar-me um pouco – descobrir do que eu era capaz. Não. Não que eu goste do trabalho. Prefiro me entregar à preguiça e ficar só pensando em todas as coisas que podem ser feitas. Não gosto do trabalho – ninguém gosta – mas gosto do que o trabalho proporciona – a oportunidade de se encontrar. (41/48)

Além de possibilitar a autodescoberta, de dar ao sujeito o sentimento da realidade e de mantê-lo à distância da loucura objetiva, o texto deixa entender que pela aplicação na atividade, ademais, Marlow acaba criando uma camaradagem com os de baixo, quer dizer,

³⁴ Em termos comparativos, em nossa periferia marcada pelo escravismo, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880) ou em *Dom Casmurro* (1899), o ponto de vista é o dos proprietários, mediante o qual, de modo envenenado, expõe-se os vexames de classe e as feridas incuráveis do processo social. A volubilidade do narrador machadiano não deixa de atrelar-se à forma da mercadoria (como vemos no “emplasto Brás Cubas”) – não ao trabalho assalariado, é claro; Brás é antes o homem-mercadoria, senhor de outras mercadorias, e que na fantasia inconsciente serve como instrumento do Outro.

não só com a “ralé” vinda da Europa para se ocupar das tarefas mais pesadas (como os mecânicos) – “ralé” desprezada pelos outros brancos em virtude “do quanto os seus modos deixavam a desejar” (42/48-49) –, mas igualmente com os africanos – “Homens corretos [...] Com eles se podia trabalhar; e sou-lhes agradecido” (49-50/57). Ao contrário, os outros brancos, “o bando de peregrinos descrentes”, com seus grandes cajados, qual romeiros do deus Marfim, não propriamente “trabalhavam”, mas “tinham sempre um ar muito estranho; davam a impressão de ter sido aprisionados ali por algum feitiço” (50/57). E fica claro o feitiço/fetichismo de que se trata: “A palavra *marfim* vibrava no ar, era sussurrada, suspirada. Tinha-se a impressão de que era ao marfim que dirigiam suas preces” (33/39). Sua finalidade, incorporada e convertida em compulsão maníaca, era simplesmente “ganhar dinheiro” (29/35), por métodos de pura “pilhagem” – como no caso da “Expedição de Exploração do Eldorado” (43/50) –, ou galgar postos na companhia (cf. 37/44) – sempre ao redor do limite de coisificar o mundo como simples matéria e espaço a serem usados e abusados, como no caso da prisão e da tortura dos africanos, nos tiros dados a esmo em crocodilos e hipopótamos no rio ou no bombardeio de alvos invisíveis na costa africana. O capitão sueco, porém, desmascara a miséria por trás da transfiguração ideológica: “É engraçado ver o que algumas pessoas aceitam fazer por uns poucos francos aos mês” (21/27). Aliás, Marlow ironiza também, em certo momento, os assalariados pequenos burgueses no *Nellie*, obrigados no trabalho a se sustentar em “cordas bambas por – por quanto mesmo? por meia coroa cada salto...”. Os cavalheiros a bordo reclamam: “Tenha modos, Marlow” (49/56).

Consideremos ainda a seguinte passagem:

“Princípios? Os princípios não funcionam. As aquisições, as roupas, tudo belos panos – panos que se despreendem, e o vento leva no primeiro embate. [...] Existe um apelo, que me diz alguma coisa, no meio daquele tumulto demoníaco? Pois muito bem. Ele chega até mim, admito, mas também tenho uma voz e, para o bem ou para o mal, minha palavra não pode ser silenciada. Um idiota, naturalmente, devido ao puro medo e aos bons sentimentos, estará sempre em segurança.” (52/59-60)

Marlow dá a entender que não é um mero “homem oco”, no qual o apelo bate e não ecoa de volta. No seu caso, a força moral, de resistir à tentação, real e ameaçadora, do fascínio pelo abominável, vem, à primeira vista, do disciplinamento do desejo pelo trabalho. Seu trabalho de capitão-marinheiro e não qualquer outro, não o Trabalho em geral, é que faz a diferença. Faz a diferença, melhor dizendo, por se tratar de um trabalho que exige a reflexão, que não é tão fragmentário, puramente quantitativo e abstrato quanto os demais. Ao mesmo tempo, se, por um lado, relatando os cinco meses em que passou consertando o barco que deveria pilotar, Marlow sustenta que a angústia só pode ser dominada pelo disciplinamento do desejo que comporta o seu trabalho, por outro lado, isso também é mais ou menos desmistificado ao

longo da narrativa. Nosso narrador deixa claro que pilotar uma geringonça velha naquele rio desconhecido, cheio de bancos de areia e troncos submersos a raspar o casco do velho vapor, além de ter de prestar atenção às árvores caídas nas margens, para usar na fornalha, não era tarefa fácil. O que se nota no trajeto rio acima é o trabalho enquanto experiência negativa, dolorosa, enlouquecedora – *abstração real* que ignora o sensível do corpo, da natureza, do desejo e da ética. Marlow segue os desígnios do Gerente do posto central, sujeitando-se ao ritmo automático do vapor; por isso, trabalhar é dar “cabriolas simiescas” (49/56), mantendo a embarcação intacta. Suava e tremia consideravelmente, chegava a sonhar com impactos que poderiam pôr a vida de todos em risco e a responsabilidade era tamanha que fazia com que acordasse no meio da noite (cf. 49/56-57). Contudo, uma vez feito o contrato com a Serpente-Companhia Marlow havia de seguir até o fim sua viagem pelos abismos infernais do Capital, o qual nada mais é que “trabalho morto [*verstorbene Arbeit*], que só sobrevive, à maneira dos vampiros [*vampyrmäßig*], sugando trabalho vivo, e vive tanto mais quanto mais trabalho vivo suga”.³⁵

“O espírito é um osso”: inversão da civilização em barbárie

Kurtz, como visto, é o exemplo máximo do indivíduo que, apesar de conservar as antigas etiquetas morais, tem a consciência moral aniquilada quando se encontra nas margens da civilização. Noutras palavras, tendo substituído o sentimento individual de responsabilidade em relação a si mesmo e em relação a outrem pelo desempenho no trabalho abstratamente concebido e pela prestação irrefletida ao sistema – passando a viver tão-somente para acumular marfim –, tornara-se incapaz de interiorizar os imperativos sociais de modo a lhes conferir um caráter de obrigação a um tempo forte e aberto, ou seja, incapaz de gerir interiormente o conflito das pulsões e constituir assim o tribunal da consciência, e por isso mesmo, de modo protofascista, identifica-se diretamente com as escalas de valor estereotipadas.³⁶ Moralmente esvaziado, entregue a si mesmo no coração da selva, longe da opinião pública e do controle social de seus pares, o agente regride a um estado de indiferenciação arcaica, que culmina na participação em rituais por assim dizer “bataillianos”. É, *mutatis mutandis*, também o caso de Carlier e Kayerts, os dois agentes belgas de “An Outpost of Progress”, indivíduos absolutamente medíocres e incapazes em todos os sentidos, que louvando o progresso e a civilização – os quais, diga-se de passagem,

³⁵ MARX, Karl. *Das Kapital*, Bd. I, p. 247.

³⁶ Cf. HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung*, [1947], p. 207-08.

são por eles associados à existência de salões de bilhar – acabam por aceitar, a escravidão como um mal necessário, apesar de achá-la em princípio um absurdo.

Em *Heart of Darkness*, a inversão de civilização em barbárie, salvo engano, parece já vir cifrada no próprio nome do grande agente extraviado. Enquanto na sede da Companhia Marlow encontra o diretor, “*the great man himself*” (15/20), no Congo, ele encontrará Kurtz, que em alemão, como ele nos lembra (cf. 85/95), quer dizer “curto”. Em inglês, porém, coisa que não é dita explicitamente, a pronúncia se aproxima de “*curds*”, que significa “coalho”. Kurtz seria, sob esse prisma, o branco que sob o sol africano teria se perdido, estragado, ou representaria ideais nobres que teriam apodrecido, invertido e coagulado em seu contrário.³⁷ Dessa maneira também, “Exterminem todos os brutos!” (72/81) é a conclusão lógica do eloqüente panfleto-relatório escrito por Kurtz, destinado à “Sociedade Internacional para a Supressão dos Costumes Selvagens”. *Civilizar* (no sentido preciso de suprimir os costumes selvagens) *equivale a exterminar* (todos os selvagens). É o que se constata também na fala de Marlow, quando sem meias palavras ele reduz Kurtz, espírito universal, produto máximo da cultura européia (cf. 71/80), à sua imagem fantasmagórica, vale dizer, ao “rosto de marfim” (99/109), ao “majestoso osso frontal [...] igual a uma bola – uma bola de marfim” (69/78). Com isso fica indicado que Kurtz se degradara a ponto de se identificar totalmente com a mercadoria-mor que rege todas as relações ali, a saber, o “ouro branco”, como então também era chamado o marfim – e que, entre outras futilidades, era usado na fabricação de globos terrestres, objetos de decoração e bolas de bilhar. Nem é preciso lembrar que os elefantes africanos, em curto prazo, entraram em risco de extinção a partir desse comércio assassino.

A descida aos infernos: inversão da história em mito, do tempo em espaço

À medida que se avança na trama de *Heart of Darkness*, mais precisamente, à medida que o vapor pilotado por Marlow sobe o rio em direção ao posto onde se encontra Kurtz, mais encantada se torna a paisagem, descrita de forma impressionista pelo narrador. O rio, as árvores, a selva inteira vão ganhando subjetividade, a feição mágica de um “castelo de fábula” (61/69). O efeito, causado por estruturas narrativas recorrentes (o rio deus-demônio nas águas do qual há o risco da perda de si, o verde impenetrável e ameaçador da vegetação, o negror profundo da noite, o silêncio angustiante do dia) é mesmerizador e como que hipnotiza a personagem, bem como o ouvinte/leitor. O mundo à volta do barco se transforma

³⁷ Cf. MAMI, Fouad. “Kurtz’s Three Lives. A Metaphor of the Imperial March in Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*”, 2002.

progressivamente em algo esmagador, minando a possibilidade mesma de qualquer diferenciação, como fica claro no seguinte trecho:

“Subir aquele rio era como viajar de volta aos primórdios da existência do mundo, quando a vegetação cobria a Terra em desordem e árvores imensas reinavam nas matas. Um curso de água intacto, um grande silêncio, uma floresta impenetrável. O ar era quente, denso, pesado, inerte. Não havia alegria alguma no brilho da luz do sol. Os longos trechos de rio se estendiam, desertos, até a escuridão das distâncias envoltas em sombras. [...] Era tão fácil perder-se naquele rio quanto num deserto, e você passava o dia inteiro raspando o fundo do barco nos baixios, tentando encontrar o canal, até achar que tinha sofrido algum feitiço e fora separado para sempre de tudo que algum dia conhecera [...]. E essa calmaria da vida em nada lembrava a paz. Era a calma de uma força impiedosa, pairando acima de uma intenção inescrutável. Ela nos contemplava com uma expressão de vingança.” (48-49/55-56)

Com efeito, na terceira parte, momento de encontro com Kurtz e consumação do pacto com as trevas, há uma espécie de congelamento do tempo – uma ação que tende à espacialização estrita, à subjugação aos poderes imediatos da natureza e do território – o âmbito por excelência de relações de empatia e agressão, da mesma forma em que a história e as estruturas simbólicas tendem a “regredir” à ordem mítica e natural, ritmada pelo ritual e pela força bruta. É aqui, justamente, o momento máximo de conversão da África, na mente do narrador, em mito, natureza, força selvagem, espaço enfeitiçado. A própria natureza orgânica, no limite, regride um grau e passa no inorgânico, em pedra, em rigidez cadavérica.

A escuridão começou a se espalhar à nossa volta bem antes do sol se pôr. [...] As árvores vivas amarradas umas às outras pelos cipós, e todas as plantas vivas que cresciam à sua sombra, pareciam ter se transformado em pedra, até o mais fino dos ramos, até a mais leve das folhas. Não era sono – era antes uma imobilidade fora do normal, como um estado de transe. [...] tudo perfeitamente imóvel. (56/64)

Observe-se agora a longa seqüência de alegorias, no deslocamento do vapor até o posto onde está Kurtz, endereçadas politicamente como dardos contra a “missão civilizatória”. Num primeiro momento, pela manhã, o Enigma: os tripulantes se deparam com uma “cerração branca, muito quente e pegajosa, e mais cegante ainda do que a noite” (ibid.). O coração das trevas será, de fato, *branco*, isto é: “europeu”, e, no fundo, um velho depósito “abarroado de marfim” (69/78). Noutro conto do autor, temos a imagem perfeita do coração dessa fetichista civilização da mercadoria: “O depósito [de marfim] era chamado de *fetich* em todos os postos, talvez em virtude do espírito da civilização que continha”.³⁸ Num segundo momento, a Guerra: o barco é atacado pelos nativos – sob ordens do deus *europeu* com rosto e cabeça de marfim (Kurtz). A seguir, a Morte e o Horror: depois do fogo cruzado, o foguista *africano* perece no ataque (e não os brancos a bordo). Após jogar fora suas meias e sapatos ensangüentados no rio – sinal claro de sua repulsa ao horror –, Marlow tem de livrar-se do corpo do companheiro africano, antes que os canibais a bordo, há muito famintos

³⁸ CONRAD, J. “An Outpost of Progress” [1896] in: __. *Tales of Unrest*, 1978, p. 89; trad. S. Flaksman: “Um posto avançado do progresso”, in: __. *Coração das trevas*, op. cit., p. 131.

apesar de também *contratados como assalariados pelos europeus*, o pegassem para o almoço, mas também para evitar que dos peregrinos recebesse hipocritamente um *enterro cristão*, quando que em vida era tratado como um mero animal. Em seguida, desembarcando em terra “firme”, o Absurdo ou o Fantástico: Marlow encontra o *russo* arlequinal, uma miragem sedutora e impossível, um jovem “oco por dentro” (83/93), de fala frenética e desconjuntada, que, mesmo sob ameaça de morte, *compactua com Kurtz e mesmo o idolatra*: “aquele homem preenchia a sua vida, ocupava os seus pensamentos, dominava as suas emoções” (80/90). Na seqüência, a figura da Loucura: o já evocado encontro das cabeças cortadas nas estacas da cerca da casa de Kurtz, tão absurdas que não foram enxergadas na primeira visualização (pelo binóculo). Isso tudo prenuncia o encontro de Marlow com Kurtz em pessoa, um dos “demônios flácidos” “que comandava[m] aquele espetáculo” (30/36). No fim da seqüência, a efígie da Natureza: a visão da amante africana do *deus europeu* (Kurtz), com cabelos em forma de elmo, toda ornamentada, soberba em seu aspecto selvagem.

Teríamos aqui uma espécie de desrealização da realidade simbólica do narrador, que margeia assim o irracional, o encontro com uma realidade por assim dizer irreal, surreal, impossível. A angústia puxa Marlow para representações *míticas* da África, mas que para nós transmitem-se como *alegorias* da *forma social contraditória subjacente*. De novo, aqui, cabe chamar a atenção para o modo alienado como a produção é organizada na sociedade capitalista, tendo a *mercadoria* como finalidade última do processo produtivo, transformando as relações entre os homens em relações entre as coisas mercantilizadas. Aqui, a dominação e a generalização de objetos sensíveis e entanto supra-sensíveis (portadores de valor) oferecem, ou ditam, as coordenadas gerais da experiência de objetos. A *forma equivalente* de trabalhos e mercadorias, que implica a possibilidade de todo objeto (ou corpo) valer outro, passar no outro, dissolver-se nele, encantar-se, conformar-se a uma identidade de valor, determina ou produz a percepção da objetividade sensível como algo opaco, mágico, fantasmagórico, da realidade como irrealidade etc. Marlow experimenta no Congo o estranhamento de uma objetividade fetichista, puramente social (mercantil-capitalista), num grau de pureza que se diria total. A experiência do tempo inverte-se em vivências traumáticas no espaço: o enigma, a guerra, a morte, o horror, a loucura, o sagrado corporificado e presentificado, a natureza. Um espaço que se converte em puro território de guerra, pura estratégia de autoconservação, no qual os limites tornam-se fluídos: ameaça contínua de confusão entre o mesmo e o outro, de perda de identidade, da própria morte. Já nos postos anteriores o amontoado de coisas e pessoas e o “fluxo constante de mercadorias” (26/32) lembravam uma feira insensata onde tudo se misturava, entrecortada ainda por tiros, explosões, súbitos incêndios, gente

apanhando, doentes, mortos; em suma: “uma confusão”, “o caos” (ibid.), “uma desordem inextricável” (43/50). Ora, a única *unidade social* era dada pela palavra “marfim”, que ressoava pela boca de todos. A implantação radical da forma-mercadoria ali criava um mundo de coisas opacas e fora dos eixos: tal é o verdadeiro coração (branco-marfim) das trevas. O foco de luz impressionista de Marlow expõe esse coração.

É certo que esse processo de coisificação fetichista está socialmente posto na Europa, mas ainda diríamos de forma relativamente “regulada”; já no violento contexto colonial o fetichismo da mercadoria (marfim), a exploração infinita de recursos (humanos e naturais) e a reificação do outro (africano) atingem níveis extremos, de modo que a fantasmagoria se torna por assim dizer mais visível e a própria realidade sensível e simbólica se desvanece até perder a materialidade ou a racionalidade. Ali, para usar uma expressão de Marx a respeito da falta de limites da jornada de trabalho na industrialização inglesa, “o capital celebrava suas orgias”.³⁹ E de fato o que segue na trama, como ponto extremo do pacto, é uma espécie de *Walpurgisnacht* africana: Kurtz rastejando de quatro num ritual, pulsação de tambores, círculo mágico de fogo, berros, frenesi, máscaras – para Marlow, a princípio, um “terror abstrato absoluto”, um “choque moral” (92/102). Em seguida, um mundo de *confusão sem limites* que se confirma. Um clima que prenuncia as erupções fascistas na Europa. Por isso também Mr. Kurtz, o “gênio universal”, “daria um esplêndido líder para um partido radical”, “qualquer partido”, pois era “um extremista” (104/114) capaz de convencer a todos pela pura eloquência.

Num tal contexto, a possibilidade mesma da reflexão autônoma, entendida como projeção consciente, ato que constitui a vida mesma da razão, é arruinada, porque o sujeito não se encontra mais em condições de restituir ao objeto o que dele recebeu.⁴⁰ Eis a origem da “neurose de guerra” de Marlow, ao voltar para a Europa. Não surpreende, assim, que o marujo, um dos sujeitos mais centrados da trama, depois daquela absurdidade toda, ainda ouça as vozes do horror.

“Uma voz. Ele [Kurtz] era bem pouco mais do que uma voz. E falou comigo – ele – ela – aquela voz – outras vozes – todos eles eram pouco mais que vozes – e a própria memória desse tempo permanece à minha volta, impalpável, como a vibração quase extinta de um imenso palavrório, tolo, atroz, sórdido, selvagem, ou simplesmente mau, sem qualquer tipo de sentido. Vozes, vozes – e até mesmo a própria moça [a Prometida]...” (69/77)

³⁹ MARX, Karl. *Das Kapital*, Bd. I, p. 294.

⁴⁰ Nas palavras de Adorno e Horkheimer, o sujeito “perde a reflexão em ambos sentidos: ao não refletir mais o objeto, deixa de refletir sobre si e perde a capacidade de diferenciar. Em vez da voz da consciência, ouve vozes; em vez de retornar a si para redigir o protocolo de sua própria ânsia de poder, atribui [...] desmesuradamente ao mundo externo o que está nele.” HORKHEIMER e ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, p. 198-99.

O coração mitológico da serpente materialista

As sucessivas inversões do mesmo no outro, a reversibilidade de civilização e barbárie, luzes e trevas, razão e mito, podem ser percebidas, desde o início do relato de Marlow, quase que a cada linha. À vista disso, cabe levar a sério o que é da parte das Trevas no título. *Heart of Darkness* tem um coração metafísico inteiramente *social*, mas que é transcrito por Conrad simbolicamente, usando a linguagem da mitologia. A terminologia religiosa, a simbologia mítica, assim como as referências a personagens literárias do passado (antiguidade clássica, idade média e início dos tempos modernos), são de fato onipresentes⁴¹, a ponto de não poucos leitores terem aproximado o texto de Conrad das estruturas por assim dizer arquetípicas identificadas por Jung, o que já é pura bobagem. Uma vez mais, o que se perde por aí é o solo histórico de tais inversões. E por incrível que pareça, até onde se sabe, nem mesmo a matriz mítica da novela foi desvelada de modo satisfatório. O que se segue é uma contribuição nesse sentido. Talvez o traço mais surpreendente da obra.

Assim, uma espessa camada de significados sociais vem sintetizada com a idéia da Serpente bíblica: como vimos, o rio Congo é a serpente sedutora que serve como metáfora da Companhia e do contrato/pacto do capital com o trabalho. Por isso, a abertura das portas da Companhia era como a boca de uma gigantesca serpente que se abria para Marlow: “E lá estava o rio – fascinante – mortífero, lembrando uma serpente. Ai! Uma porta se abriu, apareceu uma cabeça branca secretarial, mas exibindo uma expressão compassiva, e um dedo magro me convocou para o interior do santuário” (15/20). A “cabeça branca”, a “expressão compassiva” e o “dedo magro” do funcionário lembram imediatamente o coração esconso da

⁴¹ Ulisses, Prometeu, Orfeu, Enéas, Percival, Fausto... são algumas entre tantas personagens que vêm à mente. É possível comparar a amazona africana, concubina de Kurtz, com figuras mitológicas clássicas, como Dido (em Virgílio e em Marlowe), Circe e Calipso (em Homero). Também Kurtz, nesse sentido, pode ser tido por uma espécie de Ulisses, mas que se desatou do mastro civilizatório e se deixou levar pelo charme do radicalmente outro, participando em “rituais inomináveis” (71/80). Nesse caso, Marlow e o fogueiro africano parecem em determinado momento com os remadores de Ulisses, tentados pelo chamado selvagem, o batuque frenético vindo da mata (“aquele tumulto demoníaco”), mas impedidos de fazê-lo pelo trabalho exigido no barco, ou seja, o trabalho dá vazão à voz da autoconservação, que é a única coisa que os mantém à distância das margens: “nem o fogueiro e nem eu tínhamos tempo de contemplar nossos pensamentos mais inquietantes” (53/61). Ainda na chave homérica, a Prometida, à espera de Kurtz por tempo indeterminado, dando mostras de inabalável fidelidade, faz pensar em Penélope. As velhas tricotando “febrilmente com lâ preta” (15/20) na sede da Companhia em Bruxelas também não deixam de evocar a esposa de Ulisses, só que tecendo uma trama sinistra e obscura. Numa outra chave, Marlow, tal qual o poeta na *Divina Comédia*, dispõe do privilégio, por assim dizer, do observador com total liberdade de trânsito através do “círculo de sombras de algum Inferno” (24/30). O arlequim russo, *famulus* de Kurtz, nesse sentido, pode ser visto como uma criatura do submundo (no Inferno de Dante, há um demônio chamado Alichino). As referências míticas e literárias não param aí. Os grandes exploradores, como já dito, são chamados de “cavaleiros andantes”, como Dom Quixote. Kurtz também não deixa de lembrar este último: alto, magro, fraco, eloquente, agindo de forma temerária em nome de ideais altivos, tendo sempre em vista sua Dulcinéia/Prometida e só recobrando a razão na hora da morte. O tio gorducho do Gerente, que entra no posto sentado num burro e que parece “um açougueiro de bairro pobre” (44/51), é um Sancho Pança malevolente. Já o Gerente, com sua “imensa tábua redonda” (32/38), é uma espécie de rei Arthur, e o bando de peregrinos à sua volta está em busca de um graal ou de um Eldorado (fortuna, fama, reconhecimento, ou simplesmente a nomeação para um posto avançado), em todo caso, algo que se possa obter sem trabalho, esforço ou disciplina, como que por magia. O próprio Marlow, no doloroso processo de engano/desengano pelo qual atravessa, não deixa de estar em busca de um graal, uma Idéia, com maiúscula, que pudesse redimir aquela absurdidade toda, donde, como já notado, seu interesse por Kurtz.

trevas: Kurtz. Já a viagem pelos meandros do rio Congo metaforizam o abismamento de Marlow em direção “ao centro da Terra” (18/24), isto é, o percurso pelos círculos sombrios, espécie de viagem pelo interior da Serpente-Companhia, o qual poderia ser sintetizada através do seguinte esquema:

Marlow x Kurtz: em vários mitos e rituais arcaicos de criação e renovação do mundo, dá-se a luta entre um deus ou herói e uma serpente ou dragão; sendo estes últimos amiúde “identificados também como ‘senhores do terreno’, como os autóctones contra os quais devem lutar os recém-chegados, os ‘conquistadores’, aqueles que devem formar (isto é, criar) os territórios ocupados”.⁴² No caso de Marlow, sentado em posição de buda sob o mastro do navio, temos ainda uma remissão explícita à “noite de iluminação” de Siddhārtha Gautama, durante a qual este é tentado por um demônio (Mara), tradicionalmente representado por uma cobra naja. Por fim, a matriz religiosa mais importante da novela é sem dúvida o capítulo 23 de *Mateus*, em que Jesus faz acusações contra a hipocrisia dos escribas e dos fariseus – esta a posição de Kurtz, naturalmente, mas um pouco a de todos os europeus: “pois dizem mas não fazem” (v. 2); gostam de “ser vistos”, “saudados nas praças públicas” (vs. 5 e 7) – como os grandes exploradores, Stanley e cia., que eram saudados por reis ao regressar à Europa; eles exaltam a si mesmos e gostam de se chamar “mestres” (vs. 10-12); “Devorais as casas das viúvas, fingindo fazer longas orações” (v. 14) – aqui lembrando especialmente a Prometida; “Percorreis mares e terras para fazer um prosélito e, quando o conseguis, fazeis dele um filho do inferno duas vezes pior que vos mesmos” (v. 15) – Kurtz novamente; “Ai de vós, guias cegos!” (v. 16) – a pintura de Kurtz que Marlow vê no segundo posto, na qual figura uma

⁴² ELIADE, Mircea. *The Myth of the Eternal Return* (or, Cosmos and History), [1954], p. 37-40. Livro que serviu para algumas interpretações que seguem.

espécie de estátua da liberdade vendada sob um fundo sombrio (cf. 36/42); “Sois semelhantes aos sepulcros caiados: por fora parecem formosos, mas por dentro estão cheios de ossos, de cadáveres e de toda espécie de podridão” (v. 27) – daí a referência recorrente à “cidade sepulcral”, construída sobre um rio de sangue e “montanhas de marfim” (69/78)⁴³; e por fim, a metáfora-chave: “Serpentes! Raça de víboras! Como escapareis do castigo do inferno?” (v. 33).

Desse modo, ainda, a mitologia da serpente diabólica torna-se *o modelo irônico de caracterização das personagens*, salvo engano, um traço pouco ou nunca percebido pela crítica, mais preocupada, como vimos, em censurar moralmente o autor. Note-se que o mito aqui necessariamente *estereotipa* as personagens, que passam a ser máscaras alegóricas, e assim também expressões adequadas de “personificações do capital” (Marx). A tia de Marlow terá o aspecto de uma Eva: mulher seduzida pelo discurso imperialista, que tenta seduzir o sobrinho. Por isso, ainda – e não por mero preconceito cultural – o Congo aparecerá como “terra primeva” (98/108), uma versão do jardim do Éden. Daí também trechos esquisitos como este em que, se referindo ao mundo de sonhos em que viveriam as mulheres, Marlow pressagia a quebra do pacto, como veremos adiante: “Alguma coisa execrável, com que nós homens nos conformamos a viver desde o dia da criação, haveria de entrar em ação e derrubar tudo aquilo por terra” (18/23, grifo nosso). De forma semelhante, temos os peregrinos, com seus cajados (lembre-se do bastão de Moisés convertido em serpente por Javé, cf. *Êxodo*, 4: 2-5), que vivem de alimentar intrigas entre si; o fabricante de tijolos como um “Mefistófeles de *papier-mâché*”, o russo como *Alichino*, como já dito, um demônio da *Divina Comédia* – todos fascinados pelo fetiche e portadores de um discurso sedutor e mentiroso. Nesse quesito, obviamente, o exemplo maior é Kurtz, o Diabo em carne e osso, a começar pelo dom da eloquência, símbolo do engano, da perdição e da morte, contidos no fruto da “árvore do conhecimento”. A fala deslumbrante, porém, é completada por *traços físicos serpentiformes* muito salientes, que nessa chave passam a suscitar o riso. A começar pela cabeça branca pelada, o rosto de marfim, o corpo flácido e oco (o “demônio flácido” e o “homem oco” aqui ganham todo o sentido!). Além disso, um monstro “comprido”, com “mais de dois metros de altura”(!) (85/95), embora leve como uma “criança” (96/105), uma “aparição cintilante”, com um maxilar inferior se movendo numa boca enorme e devoradora, “como se quisesse engolir toda a terra”, no “crânio ossudo, que oscilava com espasmos grotescos” (85/95), e ainda com um andar “trôpego” (93/103) – tudo para nos lembrar a

⁴³ Reformas urbanas modernizadoras, *à la* Haussmann, foram empreendidas em Bruxelas no reinado de Leopoldo II, quase tudo financiado com as mercadorias provenientes do Congo: os navios partiam vazios do porto de Antuérpia e retornavam ao mesmo abarrotados de marfim e borracha.

serpente do Gênesis. E como se não bastasse, eis que o homem “rasteja” (92/102) pelo chão quando se dirige ao ritual – como cobra, mas também como uma criatura já pertencente a outro mundo, um “chefe de bando soberano”, como diria Agamben, ou, inversamente um *homo sacer* (tal um negro moribundo buscando água, cf. 25/31), ou ainda como um “marciano” (38/45), outra típica figura do limite (extraterrestre), mas que agora nos remete a Marte, deus romano da guerra. Há mais ainda: a concubina africana traz sempre a “cabeça muito erguida”, cabelos em forma de “elmo”, um “corpo colossal”, anda com um “ligeiro chacoalhar e um rápido brilho de bárbaros ornamentos” e tem um “aspecto trágico e feroz” (87/96-7). O seu gesto de erguer os braços ao céu, projetando todo o corpo para cima, qual uma Naja elevando-se do chão (e talvez uma simbolização do *axis mundi* – a conexão cósmica de céu e terra – e do vôo ascensional do rei-deus, Cf. Eliade), é repetido ainda pelo mesmíssimo gesto da Prometida, nas últimas cenas, que, aliás, também entra “flutuando” na sala crepuscular! (106/116). Em sua casa – como que para nos avisar da ameaça do duplo infernal da Víbora, que impregna tudo na narrativa – as colunas e a mobília também têm linhas “curvas indistintas” (ibid.).

O exorcismo do pacto, ou a mentira como verdade

Como sugerido previamente, a dialética do iluminismo, para usar a consagrada expressão frankfurtiana, vale dizer, a inversão da razão em mito, é metaforizada na novela de Conrad como uma espécie de “pacto fáustico” entre as esferas da luz e da treva, no qual a missão civilizatória acaba por se confundir com a destruição, tal qual acontece no episódio de Filêmon e Báucis no quinto ato do segundo *Fausto* de Goethe.⁴⁴ Tal pacto fáustico, expressamente dito na segunda parte de *Heart of Darkness* – “negociar sua alma com o diabo” (70/79) –, já está, logo de saída, também na sede da Companhia em Bruxelas, descrita como uma empresa-túmulo, “porta das trevas”, onde Marlow assina um documento se comprometendo, “entre outras coisas, a não revelar nenhum segredo comercial” e logo se sente como se o tivessem posto “a par de alguma conspiração”, “alguma coisa não de todo

⁴⁴ Apesar do nome do narrador, a versão goetheana parece de fato mais premente que a de Marlowe, como já indicaram críticos como FIRCHOW, Peter Edgerly. *Envisioning Africa. Racism and Imperialism in Conrad's Heart of Darkness*, 2000, p. 26-28, e LOTHE, Jakob. “Cumulative Intertextuality in *Heart of Darkness*: Virgil, Dante, and Goethe's *Faust*”, in: FINCHAM, G. & de LANGE, A. (org.), *Conrad at the Millennium. Modernism, Postmodernism, Postcolonialism*, 2001, p. 177-96. Mefistófeles é fácil de identificar, visto que o próprio Marlow o chama por esse nome, um “Mefistófeles de *papier-mâché*” (37/44): trata-se do falso fabricante de tijolos, com “uma pequena barba bifurcada e o nariz adunco” (34/40-41), que mancomuna com o Gerente pela perdição de Kurtz, o invejado agente do posto do interior. Este parece muito claramente inspirado no Dr. Fausto: dotado de inúmeros talentos (pintor, jornalista, poeta, músico, orador eloquente, com vocação para líder político etc.), funde caridade, ciência e progresso, além de superstição, razão e capital. A Prometida seria Gretchen, inocente e confiável, que mesmo não entendendo os planos grandiosos de Kurtz/Fausto, os suporta incondicionalmente, enquanto que as forças diabólicas, como lembrou Cedric WATTS, aparecem na forma sedutora da Helena negra, bela e sexualmente sofisticada, o espírito da selva que abraça e ama Kurtz (cf. *The Deceptive Text*, p. 79).

correta” (15/20). De modo que no final da novela as duas pontas se unificam, como uma cobra que morde o próprio rabo (um uróboro), num círculo infernal, símbolo do mau infinito da pré-história humana e do fim em si mesmo do Capital. A selvageria produzida pela presença européia na Colônia torna-se também perceptível na própria Metrópole. Isso fica muito claro na descrição que faz Marlow de Bruxelas e seus habitantes quando de seu retorno do Congo. Um cotidiano descoberto como falsa normalidade, impostura e insignificância:

“Não, eles não me enterraram, embora tenha havido um período de que só me lembro vagamente, com um espanto trêmulo, como a travessia de algum mundo inconcebível que não contivesse esperança nem desejo. Vi-me de volta na *cidade sepulcral*, ressentido com as pessoas que andavam apressadas pelas ruas empenhadas em conseguir surrupiar algum dinheiro umas das outras, devorar a sua comida infame, engolir a sua cerveja insalubre, sonhar seus sonhos ridículos e *insignificantes*. Invadiam os meus pensamentos. Eram intrusos cujo conhecimento da vida me parecia uma irritante *impostura*, tão certo eu estava de que não tinham como saber as coisas que eu sabia. Seu comportamento, o simples comportamento de indivíduos comuns cuidando dos seus negócios na certeza de uma *segurança absoluta*, parecia-me ofensivo como o mais espalhafato da loucura diante de um perigo que não consegue compreender. Eu não sentia nenhum desejo especial de esclarecer-lhes nada, mas tinha dificuldade para impedir-me de rir nas suas caras tão tomadas por uma importância descabida.” (102/111-12, g.m.)

Uma sociedade cimentada pela hipocrisia e pelo costume: tal visão do horror metropolitano, que obviamente não é o mesmo que o horror colonial⁴⁵, é só a experiência africana que torna possível. Em termos psicanalíticos, aliás, a experiência extrema da guerra colonial traumatiza Marlow, e os efeitos desse trauma, como já dito, são perceptíveis em seu estado psicológico quando retorna à Europa, cambaleando febril pelas ruas de Bruxelas, com a imaginação à solta.⁴⁶ Tal estado, é importante frisar, será ainda o do narrador quando, um ano após seu regresso, decide encontrar-se com a Prometida de Kurtz.

Mais de cem anos de recepção crítica parecem não ter sido suficientes para que se notasse o artil do autor, e do próprio personagem-narrador, no final da novela. Com efeito, o consenso dominante tem que Marlow teria simplesmente mentido à Prometida quando esta lhe questionara sobre as últimas palavras de Kurtz. A mentira em questão consistiria no fato de o narrador, em vez de dizer “o horror”, ter dito “o seu nome” (110/120). De forma superficial, e fazendo vista grossa a quase tudo que precede a esta cena, parece mesmo que, com pena da pobre coitada, ele teria mentido, mantendo a ilusão na qual se encontrava mergulhada. Inúmeras e divergentes interpretações foram dadas sobre tal atitude, na tentativa

⁴⁵ Cf. LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror*. As margens do Ocidente, 2003, p. 275: “Se Henry James é o mestre da ambigüidade, dos espelhos que se embaralham, do *etos*, em suma, dos agentes que vivem e atuam no continente europeu, Conrad é o que formula o horror dos que, de maneira rotineira ou excepcional, desviam-se da vida sob o respaldo de instituições estáveis. Só em Kafka as duas óticas se fundirão.”

⁴⁶ De passagem, um paralelo surpreendente pode ser estabelecido entre a visão final de Conrad/Marlow, após a experiência africana, e aquela, rigorosamente contemporânea, de Euclides da CUNHA, *Os Sertões. Campanha de Canudos* (1902). 4ª ed. corrigida, 1911, p. 362: “A rua do Ouvidor valia por um desvio das caatingas. A correria do sertão entrava arrebatadamente pela civilização a dentro. E a guerra de Canudos era, por bem dizer, *symptomática* apenas. O mal era maior. Não se confinara num recanto da Bahia. Alastrara-se. Rompia nas captaes do littoral. O homem do sertão, encourado e bruto, tinha parceiros por ventura mais perigosos.”

de descobrir suas razões: Marlow foi sucessivamente tachado de bom e compassivo, contraditório em relação à convicção por ele proferida, covarde, dissimulador, machista, sem caráter, hipócrita, até cínico. De um lado, estão os críticos que sustentam que, mentindo, Marlow ter-se-ia mantido fiel a Kurtz, logo, ao horror colonial, de outro, os que defendem que, ao contrário, assim fazendo, o teria traído, mas, salvo engano, nenhum parece discordar do fato de que teria efetivamente mentido. Hipótese que parece ser corroborada pelo próprio narrador, quando declara, a certa altura, que no final teria exorcizado o fantasma dos talentos de Kurtz “com uma mentira” (69/78). Ao mesmo tempo, Marlow afirma não ter traído a este último, permanecendo leal ao pesadelo de sua escolha (cf. 92/102). A coisa é então no mínimo ambígua e seu ódio confesso à mentira (cf. 38-39/45) não chega de todo, como em geral se crê, a ser negado na prática – em todo caso não no episódio final, apesar de mais de um século de leitura contrária. Isso fica mais do que manifesto numa passagem determinante, via de regra ignorada pelos críticos, na qual afirma, uma vez mais, ter permanecido “leal a Kurtz *até o fim, e mesmo além*, quando muito depois”, isto é, já de volta a Bruxelas, tornaria “a ouvir não a sua voz, mas o eco de sua magnífica eloquência [...] emitido por uma alma dotada da pureza translúcida de um penhasco de cristal” (101-02/111, grifos nossos), qual seja, a Prometida!

Tal afirmação, em nada gratuita, dá a entender, apesar das aparências, que no fim das contas ele *não mentiu*. Mas como pode, então, se é evidente que tampouco repetiu exatamente as derradeiras palavras de Kurtz, símbolo negativo da experiência no Congo, à sua encantadora mulher? O fato, porém, de não o dizer *literalmente* não significa que tenha mentido, o que se confirma quando se percebe – mas como é possível que ninguém o perceba? – que Marlow acaba por *associar a Prometida* (ou seu nome) ao *Horror* da experiência colonial, do qual Kurtz com suas práticas bárbaras teria sido por assim dizer o expoente máximo. A Prometida é o Horror ressurreto. Ou seja, ela é de modo simbólico o *duplo sobrevivente* de Kurtz: “Vi os dois juntos [na casa dela em Bruxelas] – ouvi os dois juntos. Ela dissera, depois de inspirar profundamente: ‘eu sobrevivi’, enquanto os meus ouvidos tão exigidos tiveram a impressão de escutar com toda a clareza, misturado ao seu tom de pranto desesperado, o sussurro em que ele resumira a sua condenação eterna” (107/116-17). Assim sendo, quando ela fala “eu sobrevivi”, Marlow como que ouve as últimas palavras suspiradas por Kurtz: “O horror! O horror!” E foi de fato o que sobreviveu: o horror, agora no *Centro* do sistema. Na medida em que Marlow identifica os dois, as trevas se aprofundam, a sala vai ficando escura, e a linda mulher fica com a fronte lisa e branca, lembrando a careca do amado, pálida como marfim. Ademais, de maneira semelhante à tia de

Marlow no início do relato, ela age como uma seduzida, mas também como uma sedutora autoritária (“Eva”?), e tal como Kurtz, com quem não se podia falar, mas somente ouvir, ela tampouco admite réplicas, não dá lugar para o outro, completando ansiosa as frases de Marlow, condenando-o à “raiva surda” (109/119), por fim “a uma mudez consternada” (107/117) e a um estado quase hipnótico.

A última palavra foi “o seu nome”... Marlow sente aí, após dizê-lo, a um só tempo uma “dor imensa e [um] triunfo inimaginável” (111/120), ou seja, ele vence e exorciza o espírito demoníaco redivivo com um ardil. Ele triunfa dolorosamente e imagina que a quebra final do pacto traria o teto sobre sua cabeça. Por isso Marlow acredita que não fez justiça, que não poderia ter contado as trevas como realmente eram, o que “teria sido tenebroso demais” (ibid.). A mentira, então, aparece aí como um modo de dizer a verdade, embora turvando a pura transparência da verdade. Trata-se, por conseguinte, de uma mentira verdadeira (“o seu nome” = “o horror”), usada estrategicamente contra a verdadeira mentira (bela Prometida, bela adormecida). Marlow de fato salva a reputação do sr. Kurtz... mas para quem? No fundo, só engana à sua mulher, presa a um delírio a dois, não a nós, leitores (e os ouvintes) no *Nelly*, que ficamos sabendo quem verdadeiramente foi Kurtz: um homem notável, de fato, notável e memorável como o horror europeu na África. Kurtz mesmo não tem nada de “imortal”; o pesadelo real, para Marlow, seria morrer sem poder contar o horror, “metido numa imensa sepultura, repleta de segredos inconfessáveis” (89/99). E, de fato, Marlow conta-o *para nós*.

Temos então, no final de *Heart of Darkness*, no encontro de Marlow com a Prometida, algo semelhante ao estratagema – por que não dizê-lo, à astúcia da razão – de Ulisses/Odisseus com os Cíclopes: ele pactua com eles, oferece-lhes sacrifícios, faz o contrato, mas tudo isso através de uma “mentira”, que não é de todo falsa, ou por outra, uma reflexão esclarecedora, que “exorciza” a figura mítica.⁴⁷ Se Marlow (assim como outrora Ulisses) age como o sujeito burguês, isso se deve à limitação histórica do ser social imposta para a forma da subjetividade num mundo de coerções. Da mesma forma, se o proletário não se vende no mercado ele vai ao abismo. Não se trata de criticar o sujeito burguês em abstrato, mas antes o contexto material em que se forma. Neste, o sujeito se forma somente em contraposição à natureza/sociedade, através de um ardil. A crítica aqui, no caso, também é a seguinte: hoje, as massas fazem o pacto pura e simplesmente, aderem sem resistência ou má consciência ao processo coisificado. Além disso, parece haver na novela de Conrad uma crítica dessa formação por contraposição ao mundo, como antagonismo, quando Marlow

⁴⁷ Cf. HORKHEIMER e ADORNO. *Dialektik der Aufklärung*, p. 71-74.

descobre o “diálogo” prático – não um diálogo “habermasiano” na sociedade civil de indivíduos isolados, os pequenos burgueses no *Nellie* ou a Prometida no final –, mas na atividade, com os mecânicos e os camaradas africanos, o que já é algo um tanto diferente, a saber, a idéia de uma comunidade concreta, onde a própria noção de indivíduo isolado e alienado, com todo o custo em termos de frieza e miséria da subjetividade, vacila.

Ao cabo do texto de Conrad não resta dúvidas de que a escuridão e a cegueira tomam o mundo todo, estão ampliadas no presente, com tudo terminando sob o pano de fundo do estuário sob “um céu encoberto”, com a visão do horizonte “bloqueada por nuvens negras”, com o curso das águas do Tâmesa correndo escuro, parecendo “conduzir ao coração de uma treva imensa” (111/121). O novo horizonte de trevas é o do capitalismo planetário, que apenas exige a compactuação de todos.

IV

[K.]

Notas sobre espaço abstrato e proletarização em Kafka

Este capítulo tem um caráter bastante fragmentário. Ele pretende fazer uma leitura “geográfica” da vida e do espaço social modernos na obra de Franz Kafka (1883-1924). O leitor deve imaginar como a imensa fortuna crítica esquadrinhou e interpretou a sua obra de todas as maneiras possíveis. Não faltam leituras teológicas, biográficas, psicológicas, sociológicas, formalistas, pós-modernas etc. A interpretação proposta aqui é parcial e pouco vai se ater ao enredo dos romances e contos. Ela busca tratar esquematicamente alguns *temas* importantes da obra, ainda hoje, ao que parece, pouco estudados, ou então formulados de modo diverso do que se faz aqui. Pretende-se apontar o relevo tomado pela materialidade espacial e pelas relações sociais modernas em algumas obras do autor, que implicam questões de forma e de gênese da representação literária.

**

O microscópio de Kafka: forma artística, forma social

Se atentarmos bem, a prosa de Kafka é feita de pequenos estilhaços imaginários como que arrancados da vida cotidiana, só que ampliados muitas vezes por um potente microscópio: claro que eles não a representam diretamente, mas a exageram, a distorcem, a alegorizam, levando ao extremo a realização de determinada *lógica social*, que interconecta diversos níveis sociais. Porém, o seu *irrealismo* – que amiúde abole, como no expressionismo, as categorias da percepção cotidiana de tempo, espaço e causalidade – é a apresentação do *Outro oculto* na realidade social da grande cidade moderna: é o seu núcleo contraditório e absurdo, revelado sob a lâmpada silenciosa de uma escrita por assim dizer “hiper-real”. A mimese só se realiza como processo radical de construção (poiése). Para isso, Kafka limpa o terreno, filtrando e recusando qualquer aparência direta do mundo empírico. Desfigurando o mundo social, figura ele um mundo de virtualidades históricas.

Em seus *Diários*, ele diz querer “elevant o mundo ao puro, verdadeiro, imutável”. Daqui surge a brecha para as leituras teológicas, transcendentis, supra-históricas. Mas

também para as formalistas, que vêem tudo como um puro jogo da imaginação e do trabalho com a linguagem.

Para nós, a sua operação fundamental é algo muito mais enraizado na materialidade da experiência social. Ela consiste na destruição da fachada, na purificação da vivência empírica, que permite erigir o mundo autônomo da fábula, mas que é estruturalmente homóloga ao processo histórico de *abstração real* da troca de mercadorias. Isso é o que conecta os vários níveis sociais, do concebido ao vivido. Walter Benjamin apontou como “há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos em Kafka”.¹ Poderíamos juntar aí o mundo urbano, o mundo do trabalho, dos animais e seres míticos etc. Nada ocorre nessa literatura sem a opressão contra o particular. No limite, sua personagem é desprovida de caráter e particularidade, é “o homem médio”, ainda segundo Benjamin.² A vida moderna é virtual e realmente estraçalhada quando nesta passam a predominar inteiramente as relações sociais monetarizadas. Tudo o que significa qualidade e subjetividade está condenado ao desaparecimento. Não por acaso, seu primeiro romance (ou fragmento de romance inacabado), publicado por Max Brod com o título de *Amerika*, deveria se chamar *Der Verschollene – O Desaparecido* (1912-1914). A sua ambientação é os Estados Unidos, no início do século XX.

Na abertura, o jovem Karl Rossmann avista “a estátua da deusa liberdade”, erguendo uma espada em vez da tocha.³ Imigrando para a América, Karl corta as raízes familiares e cai no mundo móvel do trabalho-dinheiro. O eixo fundamental do romance é a noção de *Verkher* – trânsito, movimento, serviço de comunicações e transporte, da qual se pode derivar também o comércio, a troca, a circulação social e o intercuro sexual.⁴ Poderíamos adicionar o verbo *verkheren*: inverter, transtornar, virar em seu contrário. Ele vive tanto o império da aparência quanto o da autodestruição da aparência. A única liberdade que aparece, no final das contas, é a da venda de si, a coerção indicada pela espada da liberdade, no mercado universal. Na micrologia de Kafka, esse processo de troca e coisificação é ampliado infinitamente e o curto-circuito entre aparência e desaparecimento é acelerado, como só a cinemática da cidade grande permite mostrar. Onde a falta de elos intermediários na narrativa das desventuras de Karl, a fragmentação, a descontinuidade das partes, a sua dispersão pelo espaço americano, segundo o ritmo de mobilização do trabalho (a marcha para Ramses, o trabalho no Hotel

¹ BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte” [1934] in: __. *Obras escolhidas* 1, 1985, p. 139.

² Idem, ibidem, p. 145.

³ KAFKA, Franz. *O Desaparecido (ou Amerika)*, [1912-14]. (Trad.: Susana Kampff Lages), 2003, p. 43-4. Sempre que possível, cotejei as excelentes traduções brasileiras com o texto original em alemão (vide Bibliografia).

⁴ Tal como apontou ANDERSON, Mark. *Kafka's Clothes*, 2002, p. 99.

occidental), que termina na plena fantasmagoria cômico-fantástica do “Grande Theatro de Oklahoma”. Assim, por exemplo, as personagens com as quais ele trava relações, no início, desaparecem ao longo do “romance” (o foguista, o tio e seus parceiros, Klara, entre outros) ou mudam de caráter e tornam-se ameaçadoras (Robinson, Delamarche), enquanto Karl decai na miséria, se marginaliza, perde a identidade (desfaz-se do nome) etc. Será por acaso, então, que o primeiro romance modernista de Kafka tenha na mobilização do trabalho *sans phrase* a sua verdadeira mola – com os seus plenos efeitos negativos, contrapostos ao romance de formação clássico e à novela picaresca – e como lugar o país capitalista por excelência?

Mímeses da pré-história: trabalho abstrato e destruição da aparência

Em Kafka a memória do sofrimento constitui uma “pré-história da sociedade humana”, ampliada a todos os seres. Por isso nele se cruzam, como repetição da desgraça, o mais moderno e o mais arcaico, o histórico e o mítico, o humano e o animal. Não se engana quem precipitadamente vê aí apenas teologia e resignação? “Não me atraía imitar os homens; eu imitava porque procurava uma saída, por nenhum outro motivo”, diz Kafka, ou melhor, o macaco astucioso de *Um relatório para uma academia*.⁵ Em Hamburgo, ele é entregue a um amestrador e reconhece logo que tem duas possibilidades de trabalho: “jardim zoológico ou teatro de variedades”. É claro que ele prefere o segundo:

“E eu aprendi, senhores. Ah, aprende-se o que é preciso que se aprenda; aprende-se quando se quer uma saída, aprende-se a qualquer custo. Fiscaliza-se a si mesmo com o chicote; à menor resistência flagela-se a própria carne. A natureza do macaco escapou de mim frenética...”.

Assim, com o tempo, ele chega “à formação *média* de um europeu”, encontra a “saída especial”, a “saída humana”. “Foi o que fiz, caí fora. Eu não tinha outro caminho, sempre supondo que não era possível escolher a liberdade”. À noite, todos os dias, há representação teatral a fazer para o seu “empresário”.⁶ À luz do que já colocamos, a ironia desse conto quase dispensa comentários. A “saída especial” é o trabalho livre, a coerção da troca, a violência contra a particularidade; nesse “macaquear” das coisas “humanas”, os homens “médios” podem se ver diante do espelho. As parábolas de Kafka aparecem, então, como enigmas *sociais*. “De qualquer maneira”, diz Benjamin a respeito delas, “trata-se da questão da organização da vida e do trabalho na comunidade humana. Esta questão preocupou Kafka como nenhuma outra e era impenetrável para ele”.⁷

⁵ KAFKA, Franz. “Um relatório para uma Academia” in: ___. *Um médico rural*. (Pequenas narrativas), [1919], (Trad.: Modesto Carone), 1990, p. 65.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 66-7.

⁷ BENJAMIN, op. cit., p.148.

O trabalho alienado é uma idéia recorrente em muitos contos. Em *Na galeria*⁸, a realidade brutal de uma “amazona frágil e tísica”, “impelida meses sem interrupção ao redor do picadeiro sobre o cavalo oscilante diante de um público infatigável pelo diretor de circo impiedoso”, é apresentada como uma aparência irreal de automatismo, seja pela ação, seja pelo modo ininterrupto de narrar... uma marmelada ainda maior porque a cena é acompanhada por uma platéia também automatizada, cujos aplausos vêm de mãos que “na verdade são martelos a vapor”. Com isso, diz o texto, talvez um jovem espectador se lançasse no picadeiro bradando o “basta!”, para dar um fim à situação irracional. No segundo parágrafo, a história é recontada: “Mas uma vez que não é assim”... Ou seja, tudo aquilo é desmentido e recontado, só que agora numa versão mais suave, alegre e *kitsch* do trabalho – esta sim assumida como real – mas na verdade muito mais distorcida e aparente que a primeira, cujo índice de falsidade é o gesto final do espectador da galeria, que “apóia o rosto sobre o parapeito e, afundando na marcha final como num sonho pesado, chora sem o saber”.

Com razão, Anatol Rosenfeld denominou o seu meio tortuoso de narrar como “sintaxe da frustração”: “As orações se iniciam com afirmações esperançosas que, em seguida, são postas em dúvida, desdobradas nas suas possibilidades, cada qual se ramificando em novas possibilidades. Pouco a pouco a afirmação inicial é limitada por uma inundação de subjuntivos e condicionais, surgem os ‘embora’, ‘de resto’, ‘talvez’, ‘é verdade que’, ‘de um lado’ e ‘de outro lado’, até ao fim não sobrar nada e tudo ser anulado”.⁹ Em *Onze filhos*¹⁰, temos essa forma sintática a cada parágrafo: em cada um dos onze filhos apresentados pelo pai vai-se da expectativa à frustração, da proteção à repreensão ou ainda do rancor explícito ao elogio contrariado. Kafka funciona como uma incessante máquina de apresentação e destruição da aparência.¹¹

A Exceção como Lei

Aqui, outro tema importante: qual lei prescreve tal estado de coisas bipartido entre uma essência terrível e uma aparência precária mas enganosa? Outro bicho kafkiano, o Dr. Bucéfalo, o famoso cavalo de Alexandre da Macedônia, sobrevive num mundo onde já não se sabe em qual direção estão as “portas da Índia”:

“Talvez por isso o melhor realmente seja, como Bucéfalo fez, mergulhar nos códigos. Livre, sem a pressão do lombo do cavaleiro nos flancos, sob a lâmpada silenciosa, distante do fragor da batalha de Alexandre, ele lê e vira as folhas dos nossos velhos livros.”¹²

⁸ KAFKA, Franz. “Na galeria” in: __. *Um médico rural*, p. 17-8.

⁹ ROSENFELD, Anatol. “Kafka e kafkianos” in: __. *Texto/Contexto*, 1973, p. 236.

¹⁰ KAFKA, Franz. “Onze filhos” in: __. *Um médico rural*, p. 43-8.

¹¹ Cf. ADORNO, Theodor W. “Anotações sobre Kafka” in: __. *Prismas*, 1998.

¹² Idem, “O novo advogado” in: __. *Um médico rural*, p. 8.

O Processo (1914-5) dá algumas respostas a essa busca. O que vimos anteriormente em Baudelaire, Machado e Conrad, como a violência personificada de um Outro que escapa, mas que é mais ou menos localizável dentro de um campo de forças sociais, aparece em Kafka como algo muito mais próximo, rente ao corpo (como no mundo de Machado), porém, mais opaco e inapreensível. Quando os funcionários do Tribunal invadem a casa de Joseph K. e o prendem sem qualquer alegação, o leitor espera o desenrolar da história para encontrar a justificativa. Mas esta obviamente não vem, pois estamos num mundo de leis de exceção. Os documentos do tribunal são “inacessíveis”, “a defesa, na verdade, não é realmente admitida pela lei, apenas tolerada”, os funcionários são corruptos, exercem poder pessoal, arbitrário e violento, ninguém conhece “absoluções reais”, somente “influências” sobre os juízes, e assim por diante.¹³

O mais importante, aqui, do nosso ponto de vista, é a espacialidade abstrata produzida pelo romance. É ela que se destaca como território visível da realização da exceção. Claro, não estamos em nenhuma cidade conhecida e localizável no mapa-múndi. O Tribunal e seu aparato jurídico auxiliar, na verdade, fica numa casa distante, num subúrbio pobre qualquer. Ele funciona no quinto andar nessa casa de uma “extensão incomum”, um emaranhado de quartos, escadas e corredores labirínticos, numa sala lotada por uma multidão fervilhante, num recinto de tamanho médio, ocupado pelas mais diversas pessoas, que se instalam numa galeria bem junto ao teto, onde só podiam ficar em pé se curvadas, “com as cabeças e costas batendo no teto”; mas ele ocupa também o sótão, o quarto de despejo do banco onde trabalha Joseph K., e, mais adiante, ficamos sabendo que quase todos os sótãos funcionam como cartórios ligados a ele, enquanto os seus funcionários se espalham pela população em geral. Como diz o pintor Titorelli: “Tudo pertence ao Tribunal”.¹⁴ Ele não está simplesmente ausente como um *deus absconditus*, portanto, mas domina todos os lugares; como diz Žižek, ele é uma “presença inerte, obscena, suja e repulsiva”. Assim, o Tribunal está “presente sob a figura dos juízes obscenos que, durante os processos noturnos, folheiam livros pornográficos”.¹⁵ O Tribunal é *lawless*, sem lei, descontrolado, incoerente, imprevisível, intransparente. Numa espécie de curto-circuito, como sugere ainda Žižek, a Lei simbólica se inverte em transgressão, violência e gozo, como um Superego perverso, dissimulando sua impostura. É este Superego que se faz onipresente na cidade, no banco, na igreja, no

¹³ KAFKA, Franz. *O Processo* [1914-15]. (Trad.: Modesto Carone), 1995, p. 127, 165, etc.

¹⁴ Idem, ibidem, p. 45, 162, 176, etc.

¹⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem*. O sublime objeto da ideologia, [1990], p. 187-92.

subúrbio, sempre transitando entre a ordem e a desordem. Como afirma Joseph K.: “a mentira se converte em ordem universal”.¹⁶

Esse curto-circuito talvez pudesse ser visto como uma representação literária do curto-circuito exercido socialmente pelo Capital erigido em Lei de exceção e que ao produzir “a proletarização do mundo”¹⁷ autoriza-se a administrar e a instrumentalizar os corpos para a sua autovalorização. Assim, para se realizar, o Tribunal se objetiva e se fetichiza como um *espaço político-instrumental* sem limites. Segundo o crítico esloveno,

“Se Joyce é o modernista por excelência, se é o escritor do sintoma (Lacan), do delírio interpretativo interminável, do *tempo* (de interpretar) em que cada momento estável revela não ser mais que um efeito de congelamento de um processo significante plural, Kafka, de certa maneira, já é realmente pós-modernista, o antípoda de Joyce, o escritor da fantasia, do *espaço*, de uma presença inerte e penosa: se o texto de Joyce provoca a interpretação, o de Kafka *bloqueia*”.¹⁸

Espaço e mobilização do trabalho

O espaço – e não as evoluções temporais da fábula ou a penetração psicológica – seria o tema fundamental dessa prosa? Contudo, é preciso lembrar que ele recebe as marcas da temporalidade dominante: ele não apenas aparece no universo kafkiano como degradado ou em constante degradação; Kafka acentua a mobilização espacial da força de trabalho e, por isso talvez, os seus ambientes preferidos sejam os associados à *mobilidade* e à *circulação*: o trem, o navio, o bonde, a rua das grandes cidades, ligados a temas como o do imigrante, do estrangeiro, do trajeto, da saída e da fuga infinita, dos cavalos e cavaleiros, das portas, pontes, corredores, escadarias e labirintos infinitos. É numa América em constante trânsito que Karl Rossmann – o Homem-Cavalo (Ross=cavalo; Mann=Homem) –, de início cheio de expectativas, é “domado” para funções abstratas (como ascensorista no Hotel occidental) até desaparecer na viagem em direção ao fantasmagórico “Grande Theatro de Oklahama”. São várias as seqüências de enredo que conduzem às idéias de domesticação, equitação, manada, disciplinamento, marcha e recrutamento militar. Ao final, ele perde o nome e ganha um apelido identificado às “minorias” (“Negro”). Muitas vezes, assim, tais narrativas são o relato secreto da decadência pequeno-burguesa, vale dizer, da proletarização em massa, do tamanho que só mesmo o “maior teatro do mundo” poderia conter e empregar.¹⁹

Quando Gregor Samsa transfigura-se subitamente num “inseto monstruoso” (*Ungeziefer*), uma espécie de “barata” gigante, ele ainda aguarda, diz o texto, “ansioso para ver como iriam se dissipar as imagens” do dia. Tal como o macaco enjaulado do conto *Um*

¹⁶ KAFKA, *O Processo*, p. 238. Cf. comentários sobre as relações entre trabalho moderno, burocracia, Estados totalitários, leis de exceção e processos antisemitas em: Michael LÖWY, *Franz Kafka, sonhador insubmisso*, 2005, p. 111-27.

¹⁷ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, [1967], § 26.

¹⁸ ŽIŽEK, Slavoj, op. cit., p. 187.

¹⁹ KAFKA, *O Desaparecido*, p. 252.

relatório para uma academia, Gregor mantém a tranquilidade, para encontrar a saída. Mas isso só adia a consciência da literalidade inexorável da metamorfose: transformou-se no que secretamente talvez sempre havia sido, em seu cotidiano mesquinho de *caixeiro-viajante*. E no entanto, no processo da narração, vislumbra-se na barata uma potência de humanidade maior que em seus familiares fossilizados, para quem parece já não restar mais qualquer esperança: há muito, talvez, são baratas, só que ainda inconscientes de si. Como em *O Desaparecido*, *A Metamorfose* narra uma inversão social: um “romance de deformação”.

Como diz Anatol Rosenfeld:

“Os protagonistas de Kafka são elementos perturbadores, ainda quando tomam a forma de barata; não sabem pactuar e entrar em compromisso, por mais que o queiram. Daí resulta a negação do compromisso, a situação kafkiana do ‘herói’ que oscila entre a auto-entrega e a auto-afirmação, ficando frustrado em ambos os sentidos. Não se ajusta e não se afirma.”²⁰

Gregor Samsa, de certo modo, não compactuava com a ordem, recusava entrar de corpo e alma no nexos universal da troca mercantil – diferente de seu pai, de seus familiares, criados e de seu chefe, aliás, o grande porta-voz do Superego social, que bate à sua porta no dia fatal em que, Samsa, seu dócil funcionário *amestrado* – a animalização está sempre pressuposta –, não tinha ido trabalhar. Extremamente móvel, vivendo em trens, Gregor aprendeu a fechar as portas. Em casa, fechado em seu quarto, ele se dedica a trabalhos artesanais, a objetos não-funcionais do ponto de vista da sociedade burguesa (um pouco como o a-funcionalismo de “Odradek”, do conto *A preocupação do pai de família*, tal como interpretado por Roberto Schwarz).²¹ Seu quarto então aparece como seu refúgio, como o *lugar concreto mínimo* de apropriação de si, do tempo e do espaço: e é ele que irá se deteriorar, junto com o seu corpo, ao longo do texto. Mas de onde a culpa? Será por que, embora resistente, Gregor Samsa realmente não rompeu com tal ordem de coisas? Gregor detestava o seu trabalho, mas sempre adiava a ruptura, integrando-se à norma burguesa a fim de poder pagar uma dívida familiar:

“Se não me contivesse, por causa dos meus pais, teria pedido demissão há muito tempo; teria me postado diante do chefe e dito o que penso do fundo do coração. Ele iria cair da sua banca! (...) Bem, ainda não renunciei por completo à esperança: assim que juntar o dinheiro para lhe pagar a dívida dos meus pais – deve demorar ainda de cinco a seis anos – vou fazer isso sem falta. Chegará então a vez da grande ruptura. Por enquanto, porém, tenho de me levantar, pois meu trem parte às cinco.”²²

Nessa chave, a deformação de personagens como Gregor seria o resultado da tentativa de racionalização de uma forma de vida irracional, de pacto com uma ordem repressiva – ou como diz Adorno, da tentativa de “trazer a justiça para o seu lado”: “o seu bom senso

²⁰ ROSENFELD, op. cit., p. 227.

²¹ SCHWARZ, Roberto. “Tribulação de um pai de família” in: __. *O pai de família e outros estudos*, 1978.

²² KAFKA, *A metamorfose*, [1912]. (Trad.: Modesto Carone), p. 9.

aumenta o ofuscamento contra o qual eles se levantam”. Ao contrário, assumir negativamente a “reificação” ou o caráter “mortal”, “torna-se mensagem da paz sabática”: “O único remédio contra a quase inutilidade da vida que não vive é a inutilidade plena. É assim que Kafka confraterniza com a morte”.²³

Morfologia kafkiana do espaço abstrato

No segundo capítulo de *O Desaparecido*, o leitor subitamente se depara com um espaço social de puro estranhamento, algo que se tornaria o traço peculiar do universo kafkiano:

“O aposento de Karl ficava no sexto andar de um prédio cujos andares inferiores, aos quais se acresciam mais abaixo outros três andares subterrâneos, eram tomados pela empresa do tio. A luz que penetrava no aposento por duas janelas e pela porta de uma sacada fazia com que Karl toda vez se surpreendesse ao entrar ali pela manhã, vindo de seu pequeno quarto de dormir. Onde teria ele sido obrigado a morar, se tivesse desembarcado em terra como humilde imigrante? Bem, talvez nem tivessem permitido sua entrada nos Estados Unidos, o que o tio considerava inclusive provável, dado o seu conhecimento das leis da imigração – teriam-no enviado para casa, sem se preocuparem com fato de que ele não tinha mais uma pátria. Pois aqui não se devia esperar por compaixão, e era totalmente correto o que Karl tinha lido a esse respeito sobre a América: só os felizardos pareciam desfrutar verdadeiramente de sua felicidade entre as faces despreocupadas de seu entorno.”

Karl Rossmann imediatamente percebe-se como um *desterrado* no espaço americano. O reconhecimento e a integração social seriam somente para os “felizardos” – como diz o seu tio, um capitalista (Edward Jakob). Pela janela do apartamento em Nova Iorque, a visão de Karl é um misto de cidade cubo-futurista e expressionista:

“(…) uma rua que corria reta por entre duas fileiras de casas virtualmente entrecortadas e que por isso corria como que em fuga para longe, onde em meio a uma espessa bruma erguiam-se monstruosas formas de uma catedral. E tanto pela manhã quanto à noite e nos sonhos da madrugada agitava-se nessa rua um tráfego cada vez mais intenso que, visto de cima, aparecia como uma mistura de figuras humanas deformadas e tetos de veículos de toda a espécie que se fundiam continuamente uns com os outros, na qual se elevava uma confusão ainda maior e mais selvagem, formada por ruídos, poeira e cheiros – tudo isso envolto e penetrado por um feixe de luz poderoso que era constantemente dissipado, levado e trazido de novo escrupulosamente pela massa de objetos, uma luz que parecia tão corpórea ao olhar atordoado, como se por cima da rua a cada instante se espatifasse violentamente uma placa de vidro que a tudo recobrisse.”²⁴

O contraste com o romance realista clássico é evidente. A luz que surge na sacada do apartamento oferece a Karl uma perspectiva da cidade que expõe o *enigma* de uma selva de pedra. A territorialidade ameaçadora do romance prefigura em grandes linhas, talvez mais que *O Processo* e *O Castelo*, o que Henri Lefebvre denominou “espaço abstrato” capitalista: um espaço fortemente *geometrizado*, moldado por grandes linhas retas, quase sempre de dimensões agigantadas (lembremos dos trinta elevadores e quinhentos quartos no Hotel

²³ ADORNO, op. cit., p. 269.

²⁴ Idem, *O Desaparecido*, p. 43-4.

occidental!); um espaço que se destaca por uma extrema *visualidade*, a ponto de gerar a ofuscação e o atordoamento da visão, e cuja *verticalidade* (que Lefebvre associa ao elemento “fálico”) – disseminada no romance por todos os lados – representa o poder alienado do capital e do Estado, algo que é personificado pelo próprio tio Jakob (grande empresário e conselheiro de Estado).

Nova Iorque no livro de Arthur Holitscher (*Amerika: Heute und Morgen*, 1912), que inspirou o romance de Kafka

Um espaço social que tende simultaneamente à *homogeneização* (de tal maneira repetitivo, que Karl chega a perder constantemente a orientação); à *fragmentação* (um espaço mercantilizado e dividido ao extremo, gerando novas formas de penúria, tal como vividas pelo personagem, em cada lugar por que passa); e à *hierarquização* (centros e periferias, espaços nobres e degradados, sempre *controlados* política e policialmente – algo saliente por toda a obra, que se configura, estruturalmente, como um trajeto de saída de Nova Iorque para o interior do continente).²⁵

Tais elementos imprimem vários contrastes e antagonismos ao texto. Kafka formaliza isso através de uma paisagem brumosa *e* fulgurante, sólida *e* evanescente, superpovoadas de gente *e* superlotadas de objetos ruidosos e poluentes, um espaço de reunião *e* segregação, de novos acontecimentos *e* de repetição do sempre-igual, um espaço de geometricidade *e* de

²⁵ Os termos em itálico nesse parágrafo são determinações do “espaço abstrato”, segundo Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace*, 1974, p. 325 e ss.

fluidez caótica, em que tudo tende a desnortear. Na base, a experiência espacial do *trabalho abstrato*, da intensa circulação e mobilidade compulsória (a mega-empresa do tio, aliás, é do ramo de transporte de cargas portuárias), um espaço ele próprio, assim, *abstrato*, adequado materialmente à produção capitalista de mercadorias. Sua *transparência* se inverte em *ofuscamento* (mais que dissimulação) dos negócios que nele se estabelecem.

Nesse espaço caótico são as coisas trocadas pelos indivíduos que se relacionam entre si. Como vimos, uma espécie de “anti-romance de formação”, em que Kafka, como diz Márcio Seligmann-Silva, “em vez de contar histórias que se desdobram no tempo, *descreve* instantâneos que revelam a triste situação do sujeito e de sua *desaparição* na modernidade”.²⁶ Através do desterro, o romance vai da história à não-história, ao espaço selvagem. Pouco se sabe da vida pregressa de Rossmann, de seu presente e de seu futuro. Os capítulos não contêm uma seqüência rigorosa e, como fragmentos, poderiam até mesmo serem trocados de posição. Pouco se sabe também da psicologia das personagens: o foco narrativo, em terceira pessoa, fica mais ou menos encolhido ao horizonte limitado e turvo da consciência de Karl e das outras personagens. A opacidade e o estranhamento vividos no novo contexto social vão, assim, imitadas pela forma do romance. Esse espaço ganha então os poderes de um *fetich*, terrivelmente abstrato e real, que se insurge contra os produtores, algo muito mais poderoso na reprodução social do que qualquer noção de discurso ideológico. É ele que conforma a perspectiva do narrador de *O Desaparecido*.

Correias de transmissão do absurdo

Noutro conto curto chamado *Correios*, talvez pertencente ao ciclo da *Muralha da China*, Kafka consegue nomear com perfeição o fundamento da desfiguração social pelo moderno trabalho abstrato:

“*Correios*. Foi-lhes dado escolher: serem reis ou correios de reis. Como crianças, todos quiseram ser correios. Por isso há apenas correios, que correm mundo gritando uns para os outros (pois não existem reis) mensagens que afinal perderam o sentido. De bom grado poriam termo às suas desgraçadas vidas, mas não se atrevem – por causa do juramento profissional.”²⁷

Nesse texto de mestre, parece que temos todos os elementos da equação social acima decifrada: a autonomia do sujeito, apenas virtual, é a do infante ou do regredido moralmente; a escolha ativa de ser mera correia de transmissão ou locomotiva de uma máquina sem-sentido; a inexistência de reis (o grande Outro); a reprodução do mesmo, aparentemente *ad infinitum*, pelo juramento profissional, completamente fetichista (a um rei inexistente);

²⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Orelha” de KAFKA, *O Desaparecido*, op.cit.

²⁷ KAFKA, Franz. “Correios” in: ___. *Parábolas e fragmentos* (Trad.: Geir Campos), 1987, p. 27.

enfim: em negativo, a figuração da possibilidade do diferente, da superação da carcaça da identidade.

V

UMA POÉTICA DO DESTERRO

Drummond e a formação suspensa em *Fazendeiro do ar*

“quando a linha do céu em nós se esfuma,
tornando-nos estrangeiros mais que estranhos.”
(Drummond, *Canto órfico*)

A “lírica metafísica” do fazendeiro do ar

Os intérpretes têm distinguido os livros de poesia de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) publicados no final dos anos 40 e na década de 50 – *Novos poemas* (1948), *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* (1954) e *A vida passada a limpo* (1959)¹ – como uma fase bem demarcada em sua obra. Como tal, essa fase se caracteriza pela classicização do verso modernista, pela depuração da linguagem, por certa abstração dos traços “realistas” e por um certo hermetismo. Assim, alguns dos melhores intérpretes nos anos 60 e 70 chamaram-na “poesia metafísica” ou “filosófica”.² A alta incidência do vocabulário nobre e homogêneo (com menor ocorrência da “mescla de estilos”) e de formas tradicionais (metrificação regular, formas fixas como o soneto, uso intensivo de rimas etc.) viria junto à abordagem de assuntos mais elevados, não raro com atmosfera existencialista e ontológica (o tempo, a morte, o amor, a condição humana etc.), numa visada universalizante, o que a ligaria ao nome de poetas como Valéry, Rilke e Mallarmé e de filósofos como Sartre, Heidegger e Schopenhauer. É fácil notar que tudo isso já se apresentava em germe em *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945). Agora, porém, o enfoque lírico parece muitas vezes travado por um exacerbado niilismo de fundo, um sentimento de fastio, melancolia e impotência – um “pessimismo crítico” (J. G. Merquior), soando para alguns como derrotismo e conformismo.³ É nessa fase que se intensifica o turbilhão de

¹ Todos os textos citados a partir de: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*, 1983 e de *Nova Reunião: 19 livros de poesia*, 1983, 4 v. Abreviaturas das principais obras citadas: **AP** = *Alguma Poesia*; **BA** = *Brejo das Almas*; **SM** = *Sentimento do Mundo*; **J** = *José*; **RP** = *A Rosa do Povo*; **NP** = *Novos Poemas*; **CE** = *Claro Enigma*; **FA** = *Fazendeiro do Ar*; **VPL** = *A Vida Passada a Limpo*; **LC** = *Lição de Coisas*; **BT** = *Boitempo (I, II e III)*; **FqA** = *A falta que ama*.

² SANT’ANNA, Affonso R. *Drummond: o gauche no tempo*, [1972]; MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*, 1975.

³ Ver por exemplo: COSTA LIMA, Luiz. “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond” in: ___. *Lira e Antilira*, [1968].

significantes derivados da escuridão, do obstáculo e da ambigüidade (a noite, o sonho, o enigma, a pedra, o muro etc.) e da corrosão (a chuva, o verme, o rato, o desgaste de tudo no tempo etc.), terminando muitas vezes no nada informe (morte, vazio, branco, ar, vento, nuvem, barro etc.), ou na transformação positiva da “memória numa forma de vida ou de ressurreição dum pretérito sepultado”, como “redenção pela poesia”.⁴ Essas leituras globais, hoje clássicas e obrigatórias, organizaram com êxito o primeiro grande mapeamento da obra e dos problemas particulares dessa fase. O que permite aos que seguem se deterem nas particularidades de cada livro, quiçá reparando possíveis equívocos.

Dentre os livros dessa fase, *Fazendeiro do ar* (FA) foi muito pouco estudado por si mesmo. Veremos aqui o apuro de sua estruturação, o que permite novas perspectivas sobre a arte drummondiana de *compor* paradoxalmente sobre uma matéria em *decomposição*, *evanescente*, *crepuscular*. Antes de adentrar o recinto de FA através da leitura de seu poema de abertura – “Habilitação para a noite” –, caberiam algumas questões: qual o sentido específico dessa presumida “poesia metafísica”? Como explicá-lo? Aqui começam os problemas. O nome incomoda se “metafísica” (ou “filosofia”) for a procura ou a defesa de verdades ou princípios primeiros, para *além* (ou *fora*) do mundo real e de seu cerne histórico (*meta*-física), ou ainda, a ontologização e a transfiguração de condições sociais específicas em condição humana em geral. Boa parte da crítica derrapa na ilusão de universais como estes. Veja-se, por exemplo, como Merquior interpreta “Habilitação para a noite”: “vê-se claramente que a interrogação feita por um ‘eu’ nada tem aqui de particularmente ‘pessoal’; nada que diga respeito a uma vivência individual. O eu fala da condição humana mais que de si mesmo, e isso, não no sentido do resultado universal de toda mensagem poética autêntica, mas no sentido de uma universalidade de princípio. O eu não fala da vida a partir de *uma vida* – ele aborda diretamente *a vida* (...)”.⁵ Nem se entende muito bem como essa vida em geral, cortada de sua mediação particular e extrapolada à condição humana, é no mesmo poema recusada pelo eu lírico que, como veremos adiante, tem de falar (ainda que precariamente) a partir de si e para-si (o que Merquior na sequência chama de “paradoxo aparente”), invalidando a idéia de um objeto *puro*, isento de determinação histórica específica.

Assim, tal viés crítico não só trata de atribuir ao poeta uma “lírica reflexiva” mas uma verdadeira “especulação metafísica”.⁶ Coisa que fica ainda mais ressaltada na leitura de

⁴ CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond” In: ___. *Vários escritos*, 1970, p. 101. Cf. também um outro excelente estudo da obra feito por: GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, 1981.

⁵ MERQUIOR, op. cit., p. 128.

⁶ Id. *ibid.*, p. 127. O que Merquior relativiza dizendo que o poeta “está completamente afastado dos filosofemas versificados da tradição neoclássica” (*ibid.*, p.128) ou que “o pensamento lírico de Drummond se distancia de toda teodicéia. Deplora o

Sant'Anna.⁷ É fato que o poeta pode até flertar com tal vertente filosofante, respirar sua temática, adotar algo de seu vocabulário, tal qual, aliás, assim procedeu Machado de Assis. Mas então se trata de verificar quais são seus *resultados objetivos no texto e no contexto*.⁸ Trata-se menos de julgar o *poeta* por sua visão de mundo ou biografia do que ler seu *poema* em confronto com o *contexto imanente*. “Crítica imanente de formações espirituais”, diz Adorno, “significa conceber, na análise de sua figura e de seu sentido, a contradição entre a idéia objetiva dessas formações e aquela pretensão [de “concordar com a efetividade”], nomeando aquilo que expressa, em si, a consistência e a inconsistência dessas formações, em face da constituição da existência”.⁹ O momento subjetivo dessa poesia *lírica* está lá fortemente presente. Do mesmo modo, o abstracionismo, a generalização para além do fato concreto. Em que medida, porém, ela deixa de ser “lírica social”, carregada de crítica histórica? O momento *reflexivo* já era o responsável, aliás, como no caso dos poemas de *A rosa do povo*, pelo afastamento do discurso meramente panfletário. Se há mesmo “temática existencial” esta seria menos “social” e menos “crítica”? E se há certo viés “metafísico” seria ele menos histórico? A questão se resolve através da crítica imanente: não simplesmente negar em abstrato tal traço filosofante, pois há, de fato, uma espécie de “metafísica” latente em nosso poeta desterrado. Se há em Drummond mudança de forma, que se classiciza e se fecha ao claro sentido (“claro enigma”), convém perguntar: em que termos e com quais resultados? Trata-se de verificar, como diz Adorno, a coerência ou incoerência desse pensamento poético, o acerto ou desacerto de sua composição, a substancialidade ou nulidade de suas figuras de linguagem face à constituição histórico-social. A sociedade antagônica surgirá, assim, como índice, sedimentada no texto. Quando tal crítica “depara-se com

mundo, não o justifica” (ibid., p. 141). Mais recentemente Arrigucci Jr. caracterizou essa poesia como “sentimental”, “irônica” e “reflexiva”, contrapondo-a ao conceito schillereano de “poesia ingênua” (ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido* – uma análise da poesia reflexiva de Drummond, 2002). Vale apontar, porém, que esse “sujeito reflexivo” lida com elementos temporais e espaciais contrários à sua própria constituição reflexionante ideal.

⁷ SANT'ANNA aponta um “Sentido” para a Obra drummondiana, a saber, uma espécie de poesia épica e dramática das aventuras e apuros do “*gauche* no tempo” – de início, “o Eu maior que o Mundo” (AP e BA), depois o “Eu menor que o Mundo” (SM e J) até o “Eu igual ao Mundo” (RP em diante); um Eu que, então, se reconciliaria consigo mesmo na poesia da linguagem e da memória no final (basicamente em LC e série BT). A Obra reluz, desse modo, como um “projeto poético-pensante” existencial (op.cit.: p.15), e, por dilatação, metafísico em seu conjunto (ib.: p. 31 ss.). Ao final do trajeto pelo tempo, após a epifania malograda de “A Máquina do Mundo”, o lírico *gauche* ficaria “rico de sua pobreza, com o êxito de seu fracasso. (...) O eu se reintegra depois de ter se apartado na procura de si mesmo através do tempo. A travessia do tempo pela poesia. Onde não havia Nada, senão aparência, agora existe uma obra, um Ser, uma consciência”. E termina com uma chave-de-ouro heideggeriana: “o poeta poematizou o tempo e a si mesmo; salvou-se da destruição e erigiu uma fundação, porque ‘a poesia é a fundação do ser pela palavra’ [citação de Heidegger]” (ib., p. 248). Essa “libertação pela poesia” é a ideologia que Drummond sempre suspeitou: “lutar com palavras / é a luta mais vã (...) o ciclo do dia / ora se conclui / e o inútil duelo / jamais se resolve” (“O lutador”, J). Essa consciência da necessária insuficiência da palavra poética para a composição de uma nova ordem prático-social, retorna com força, como notou GLEDSON (op.cit.: p. 214-5; 242 e ss.), no período da chamada “lira metafísica”.

⁸ Sobre a crítica da interpretação “filosofante” de Machado: SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis – um mestre na periferia do capitalismo*, 1990, p. 50-3. De modo similar, Adorno confrontou a interpretação existencialista de Kafka e Beckett como místicos da *condition humaine*.

⁹ ADORNO, Theodor W. *Prismen*. (Kulturkritik und Gesellschaft), [1955], p. 27. Trad.: *Prismas*, 1998, p. 23.

insuficiências não as atribui precipitadamente ao indivíduo e sua psicologia, ou à mera imagem encobridora do fracasso, mas busca derivá-las da irreconciliabilidade dos momentos do objeto. Essa crítica persegue a lógica de suas aporias, a insolubilidade intrínseca à própria tarefa. Compreende nestas antinomias as antinomias sociais”.¹⁰ Como explicar a retomada de traços do classicismo, do simbolismo e mesmo do barroco num dos representantes mais importantes do modernismo brasileiro? Por que o aprofundamento da poesia reflexiva (“metafísica”) leva ao estilo depurado e repleto de melancolia e morte? Por que o abandono da lírica abertamente social?

Na excelente análise de Vagner Camilo¹¹, essa mudança teria relação com três fatores básicos: a especialização do campo intelectual e literário brasileiro nos anos 30 e 40 (com o que a poesia “pública” ou “empenhada” tende a perder lugar para as ciências humanas); a reação crítica à plataforma “neoparnasiana” da “geração de 45”; e, sobretudo, o confronto e o desengano do poeta diante da esquerda stalinista do período, marcando seu afastamento crítico em relação à política, reduzida na prática ao nacional-desenvolvimentista e ao populismo.¹² Porém, não existiriam, ainda, conexões com estruturas históricas mais profundas da formação brasileira, menos ressaltadas por Camilo? A célebre epígrafe de Paul Valéry em *Claro Enigma* – “Les événements m’ennuient”, e que no original prossegue assim: “On me dit: ‘Quelle époque intéressante!’ et je répons: ‘Les événements sont l’écume des choses. Mais c’est la mer qui m’intéresse. C’est dans la mer que l’on pêche’...”¹³ – sugere isso. Em todo seu percurso poético Drummond lida com o imperativo de pensar a *liquidação e a permanência de um passado resistente e de um presente alienado que represam, suspendem e interrompem os processos de formação* (subjéctiva, estética, histórico-social). Tudo isso se põe num tecido literário altamente complexo, em que operam, de modo determinado, grandes estruturas e processos históricos particulares, resultando numa lírica de alta densidade formal e histórica.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 27; Trad.: p. 23.

¹¹ CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*, 2001, em especial “Parte I – Entre o esteticismo estéril e o dogmatismo partidário”.

¹² Cf. do próprio Drummond, “Divagação sobre as ilhas”, “Reflexões sobre o fanatismo” e “Essa nossa classe média...” (*Passeios na ilha*, [1952]) in: ___. *Poesia e prosa*, p. 964-7 e 994-9. No contexto histórico do nacionalismo desenvolvimentista e da política de massas (populismo), diz Ianni, “a esquerda brasileira ficou como que ‘aprisionada’. As técnicas da política de massas e o reformismo, conduzidos pelos setores mais audaciosos da política de industrialização, estabeleceram os limites e as condições tanto da politização como da atuação política do proletariado urbano, de certos setores da classe média, dos estudantes universitários e, depois, do proletariado agrícola. Em consequência viveu oscilando entre as recordações do marxismo e as exigências da democracia populista. O fato é que ela não foi capaz de transformar a política de massas numa política de classes. Não formulou nem implantou uma interpretação alternativa que correspondesse às possibilidades histórico-estruturais e não sucumbisse ao fascínio da ideologia getuliana.” (IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*, 1971, p. 98).

¹³ “Os acontecimentos me enfastiam. Alguns dizem: ‘que época interessante!’ e eu respondo: ‘Os acontecimentos são a espuma das coisas. Mas é o mar que me interessa’. É no mar que se pesca”.

A armação lógica de *Fazendeiro do ar*

Eis uma questão de método que parece decisiva: alguns equívocos talvez sejam evitados quando se atribui peso à *lógica interna* de cada livro. Antonio Candido notou que Drummond era menos um “versificador” que um “criador de imagens, expressões e seqüências, que se vinculam ao poder dos temas e geram diretamente a coerência total do poema, relegando quase para segundo plano o verso como uma unidade autônoma”.¹⁴ Com ele e Murilo Mendes, nota ainda, o “Modernismo brasileiro atingiu a superação do verso”. Essa sugestão seria ainda melhor aproveitada se fosse ampliada e vista como *superação do próprio poema como unidade isolada*: tais livros devem ser pensados como unidades, que suprimem e elevam os poemas autônomos ao patamar de um todo bem estruturado. Na verdade, há também certo diálogo interno entre os livros do período e os antecessores.¹⁵

Uma armação lógica criteriosa parece presidir *Fazendeiro do ar*. Publicado pela primeira vez em 1954, junto a um então novo volume de poesias reunidas do autor (*Fazendeiro do ar & Poesia até agora*), o livro é relativamente curto: são vinte poemas, que vão das formas “clássicas” (nove sonetos e um estrambote entortado), passando por um poema em prosa, até poemas líricos nitidamente mais longos, difíceis, com versos livres e ritmos variados. Seu arranjo posicional no todo, porém, parece meticuloso, embora não se apresentem separados em seções como no livro anterior, o que dificulta o seu reconhecimento. Os sete primeiros poemas parecem amarrados numa série que manifesta um movimento de ida e volta, num jogo dialético: das “teses” introdutórias, já completamente afetadas de negação (os cinco primeiros poemas: “Habilitação para a noite”, “No exemplar de um velho livro”, “Brinde no banquete das musas”, “Domicílio”, “O quarto em desordem”) à retomada antitética (o sexto: “Retorno”) até sua continuação numa espécie de desfecho em suspense do livro ou em anúncio dele (o sétimo: “Conclusão”, que termina com um terceto de interrogações sobre a possibilidade da composição poética).

Os treze poemas restantes reportam-se, em graus variáveis, aos versos dos sete primeiros. Poderíamos, assim, sugerir a existência de um movimento maior de apresentação dialética (*Darstellung*) no livro, que vai do crepúsculo (de “Habilitação para a noite”, na abertura) até a suspeita de luz (de “Canto órfico”, penúltimo poema) e ao meio-dia primaveril

¹⁴ CANDIDO, “Inquietudes na poesia de Drummond”, p.122.

¹⁵ Vagner Camilo mostrou algo disso para *Novos Poemas*: a mudança de enfoque – a transição para a “Rosa das Trevas” de *Claro Enigma* – aparece claramente do quinto para o sexto poema (“Jardim”), exatamente do meio do livro em diante, e que termina com o poema em prosa “O enigma”, título que já prenuncia a próxima obra. A seqüência lógica dos poemas parece estar muito bem evidenciada para ser mera curiosidade. Já em *Claro Enigma*, temos um livro separado por seções. Os poemas são pensados num feixe de perspectivas que se encaminha para uma “revelação final” malograda (“A máquina do mundo”) e uma *clarificação* (relativa) do enigma *enquanto enigma* (em “Relógio do Rosário” ressoa a nota negativa da “dor universal”, cf. CAMILO, op. cit., p. 301 e ss.)

ensolarado (de “A Luís Maurício, infante”, último), um tipo de esperança resistente, reservada *cum grano salis* às gerações futuras. Nesse percurso, passamos por vários signos da vida consumida pela morte, da ausência de forma e do desterro, e seja ou não por acaso, no último poema, o poeta olha pela janela (como em “Domicílio”) para as ruas de um *país estrangeiro* (ocasião da visita a seu neto na Argentina).¹⁶ Como elo de mediação, assim, após a “Conclusão” (o sétimo poema) e a interposição de suas questões no último terceto, passamos por um vale negativo, às vezes puramente negativo, de dissipação da alma e ameaça de olvido do poeta (“A distribuição do tempo”), a memória de poetas recém-falecidos (“Viagem de Américo Facó”, “Circulação do poeta” e “Conhecimento de Jorge de Lima”) até a inumação em vida do sujeito lírico (“O enterrado vivo”); depois, literalmente, pela terra dos mortos (“Cemitérios”), pela lembrança e a culpa obsedante da morte de um parente (“Morte de Neco Andrade”), até chegarmos à cruel auto-análise de “Estrambote melancólico” (quase como um “adendo” aos sonetos de abertura), já em transição à celebração irônica de sua eternidade *post-mortem* (“Eterno”), em diálogo contrapontístico, este último, ao primeiro poema da série das negativas (o oitavo poema: “Distribuição do Tempo”, que dizia “um minuto me baste, e a minhas obras.”, v.14).

A morte é relativizada, daí então, passando pela idéia obsessiva, mas já algo *irônica*, de “O enterrado vivo” (todo construído sobre repetições anafóricas), de “Cemitérios” e de “Morte de Neco Andrade”, até à tonalidade claramente *cômica* de “Eterno”, que a ressignifica (retomando a lição de Facó: “a arte de bem morrer, fonte de vida”). A morte em “Eterno” é uma figura dúplice, presente-ausente, em que a *vida reflui* como “sentimento do efêmero”, como “*tentação e vertigem*”: “E que eu desapareça (...)/ mas que a *precisão urgente* de ser eterno bóie como uma esponja no caos/ e entre oceanos de nada/ *gere um ritmo*” – a vida é assim reencontrada ao nível do *ritmo* e das *pulsões parciais* – o que explicaria sua construção fragmentária, algo caótica, urdida de restos de significantes díspares.¹⁷ De “Eterno” em diante, o primeiro da nova série, temos poemas mais longos e complexos. Donde uma espécie de movimento de *intensificação dos temas de base* anunciados nos sete poemas iniciais, que funciona como uma espécie de “negação determinada”, isto é, pois seus temas retornam complexificados nos poemas dessa série final: o poeta reconsiderando sua experiência transmissível (“Estrambote melancólico” e “Eterno”),

¹⁶ Em Drummond as visões panorâmicas a partir do alto (edifício, hotel, torre, etc.) funcionam como *topos* líricos donde se opera um olhar fisionômico do social: muitas vezes, como em “Domicílio” (FA) e “A um hotel em demolição” (VPL), serão a metáfora da “solidão da massa desenraizada” (MERQUIOR, op. cit., p. 170).

¹⁷ Se “toda pulsão é virtualmente pulsão de morte”, como diz Lacan, e o que escapa à morte em vida é o “rodear” (*tourner*) recorrente do sujeito em torno de objetos parciais originalmente perdidos (objetos *a*) (LACAN, Jacques. *Écrits*, 1966, p. 848-9.)

a reflexão “em espiral” sobre o amor (“Escada”), a meditação laica sobre a vida e a morte, o tempo e o espaço vividos (“Elegia”), a restituição precária e difícil da arte como uma possível resistência (“Canto órfico”) e a recomposição da esperança social nas novas gerações e em outra ordem simbólica (“A Luís Maurício, infante”).

Mediante esta configuração *quase narrativa do todo*, que se assemelharia à lógica épica e conceitual (?), tais poemas transbordam a “forma lírica” convencional.¹⁸ Claro que esse esquema de apresentação não se pretende infalível, tanto mais quanto o livro não se oferece como uma máquina hegeliana de acumulação de experiências e resolução de contradições estruturais em seu caminho. Bem o contrário, a “superação” do verso e dos poemas isolados no interior do todo sempre deixa fragmentos inconciliáveis, que inibem a espontaneidade de certas passagens, a própria consecução do desfecho, que não elimina a suspensão do sentido. O êxito estético da obra, aliás, só surge de seu fracasso sintético. Para encontrar o fio do sentido desse movimento esboçado – ou *ausência* de sentido, onde o trágico se arma e desarma segundo os ácidos da ironia – é preciso encontrar uma célula que dê sinal da força de sua constituição. A leitura do poema de abertura, entremeada por diversos outros da obra, leva-nos a ela.

Poesia e negatividade: do corpo a corpo à absorção dialética da noite

Como nos cinco livros de poesia do período, Drummond inicia *Fazendeiro do Ar* (FA) com um soneto tematizando o crepúsculo.

HABILITAÇÃO PARA A NOITE

Vai-me a vista assim baixando
ou a terra perde o lume?
Dos cem prismas de uma jóia,
quantos há que não presumo.

Entre perfumes rastreio [5]
esse bafo de cozinha.
Outra noite vem descendo
com seu bico de rapina.

E não quero ser dobrado [9]
nem por astros nem por deuses,
polícia estrita do nada.

Quero de mim a sentença,
como, até o fim, o desgaste [13]
de suportar o meu rosto.

¹⁸ Cf. a caracterização de Emil STAIGER (*Conceitos fundamentais da poética* [1946], cap.1) do poema lírico: diluição da objetividade/subjetividade do eu histórico no fluxo lírico, suspensão da reflexão e da fundamentação pela recordação, falta de distanciamento, ausência de conexões lógicas (parataxe), ênfase no efêmero e na compreensão imediata, destruição da pessoa etc.

De início, o eu lírico pergunta se o escurecer é algo objetivo, natural, exterior (“a terra perde o lume”) ou algo subjetivo, uma figura de seu estado psíquico ou de sua postura corporal (“vai-me a vista assim baixando”). Esse contraste de perspectivas se dá também ao nível fônico: o v.1 percute o som agudo em /i/ face ao contrabaixo das paroxítonas em /e/ (*terra* perde) e /u/ (*lume*) do v.2. Essa dúvida – noite objetiva ou subjetiva? – tem razão de ser, conforme veremos. O fato, contudo, é que “Outra noite vem descendo / com seu bico de rapina” (vv.7 e 8), tendo-se certeza do obscurecimento da visão. Os vv. 3 e 4 são confirmações de *limitações*: com a incapacitação visual os “cem prismas de uma jóia” são postos em dúvida. O sentimento é de *perda da possibilidade de experiência ativa*: chega a noite e a vista (ou fisicamente, o “rosto”, que ressurge no verso final) baixa, como que *sozinha*. Em “*Vai-me a vista assim baixando*” a ação é passiva: involuntariamente assiste-se o rosto baixando-se. Com o agravante ainda de que se tem a dificuldade do próprio ato qualitativo de *presumir* (ou, em linguagem hegeliana – de “pressupor”) “os cem prismas de uma jóia”.

Notemos que não se fala aqui em “visualizar” tais prismas ou ainda em “tocar” diretamente a jóia, mas tão somente em *presumir* seus prismas – em rimas sobretudo internas, *assurdinadas* e *difusas*, mas *resistentes*¹⁹, que anunciam o sentido evanescente e crepuscular do poema desde a “perda” no v.2 (“*perde o lume*”/”*prismas*”/”*presumo*”... e “*perfumes*”). Ato que já em si contém negação, pois o que é apenas *pre-sumido* é algo ainda não afirmado ou não posto, mas apenas suposto, com *significação provável, muda, suspensa*. Assim, não se conseguiria agora nem mesmo presumir *efetivamente* algo, tamanha é a força da noite. Claro que muito diferente seria se se conseguisse presumir os cem (ou talvez mais?) prismas de uma ou mais jóias, observá-los, ou antes... *apropriar-se* diretamente de sua beleza, riqueza, pluralidade de perspectivas. Por outro lado, é fato que algum prisma da jóia ainda é presumido (pois se sabe ou ao menos se cogita sua existência), mas isso se faz com dificuldade:

quantos há que não presumo (v.4)

Aqui, “quantos” pode ser lido como advérbio de intensidade (sinônimo de “quão grandemente ou intensamente”) e não apenas como pronome indefinido (“que número de”). Nesse jogo com quantidade e intensidade, sujeito e objeto estão reciprocamente implicados:

¹⁹ Hécio MARTINS estudou as rimas externas desse soneto, com esquema rímico abab cdcd efe fgg. O autor conclui que “ao tema *crepuscular* do soneto não parece convir outra classe de rimas que a dessas, *também crepusculares*, que de um verso a outro como que *ameaçam dissolver-se* na incorrespondência de versos brancos afinal, mas que *resistem* e *prosseguem* até o verso derradeiro, com a *inflexibilidade* do mesmo poeta, que diz que não quer ser dobrado” (*A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, 1968, p. 88, g.m.).

o objeto *sai de foco* na medida em que o sujeito *perde sua capacidade* de visualizar diretamente (quando seu rosto vai baixando), ou, antes, de meramente presumir o objeto e suas possibilidades (seus “prismas”). Daí a dúvida inicial sobre *qual sujeito* é esse: a opacidade em curso é subjetiva ou objetiva? O peso “natural” do “bico de rapina” (v.8), porém, parece ser *agudamente* sentido (a rima interna plosiva e aguda em /i/ reforça justamente isso), como uma forma de dor que a liga ao mundo.

Por um lado, há aqui o reconhecimento da *resistência do objeto* à consciência (“cem prismas de uma jóia”, “perfumes”), do limite do saber face à plenitude do real. Por outro, a limitação parece ainda mais funda quando se interpreta tal crepúsculo como metáfora não só do desconhecimento, mas do *ocaso* e da *morte* como sentimento íntimo e horizonte último do eu lírico. Uma forma de “consciência infeliz” que põe em dúvida sua própria *capacidade de formar e de formar-se*, o que a sustém como um ser cindido e evanescente, um “fazendeiro do ar”.²⁰

Desse modo, as famosas “retinas fatigadas” do poeta de “No meio do caminho” (AP) não só se cansam: o sujeito agora parece perder sua capacidade de determinar e formar o objeto, que já aparecia como “uma pedra no meio do caminho”. Numa leitura materialista do social, talvez se possa dizer que vai se eclipsando aquilo que seriam os ideais objetivos pressupostos de uma época histórica: a *possibilidade real* de um mundo da *riqueza* e da *beleza* – para além da forma-mercadoria. Pressupostos que então poderiam *ser postos* na prática, pois suas condições objetivas há muito amadureceram na história social como virtualidades, não como simples estética ou moral regulativa abstrata. O que os versos iniciais poderiam estar dizendo é que tais pressupostos, juntamente com o sujeito histórico-social, estão se perdendo ou entraram em crise. Nessa chave, o texto lírico dá sinal indireto do problema fundamental da constituição do sujeito, da formação histórica e da transformação e degradação da “esfera ideológica”, no capitalismo contemporâneo. Perceba-se como o estilo poético depurado de referências sociais não impede que estas sejam evocadas alegoricamente. A complexidade do tema é traduzida numa composição poética à altura.

Os vv. 5 e 6 são de certa forma confirmações dessa obliteração das antevisões do possível, numa sorte de intromissão de um significante impuro na dicção nobre do poema: “entre perfumes” rastreia-se apenas *um* bem determinado (“*esse* bafo de *cozinha*”), legível menos como odor neutro do que como eventual “mau cheiro” de cozinha (como sugeriu

²⁰ O encaminhamento parece conduzir ao desvanecer do próprio *fazendeiro* em si – e “recurvado sobre si”, “esse inimigo” imanente ou “Além”, na aparência inatingível e transcendente, que assim o determinaria. (Cf. HEGEL, Georg W. F. *Fenomenologia do Espírito*, [1807], vol. I, p. 132-149.)

Sant'Anna²¹). Em todo caso, em vez da “rosa do povo” (significante ideal das claras e amplas perspectivas históricas), ficamos aqui com o cheiro trivial do *cotidiano doméstico*.²² No v. 8, a cozinha associa-se metonimicamente ao bico de rapina da ave-noite, como que à caça de alimento. O verbo “rastrear” no v. 5 já conota também certa negatividade: a separação do eu dos objetos perfumados, que deixam então apenas rastros. Aqui também “*outra* noite vem descendo” (v. 7).

Ressaltemos ainda um detalhe de estrutura: da 1ª para a 2ª estrofe passamos do plano *óptico ao olfativo*, e, assim, de um sentido humano historicamente preponderante, segundo Freud, para um subordinado e recalcado.²³ Parece haver então uma espécie de involução conforme o rosto baixa e o corpo se curva à noite, que só confirma a dúvida inicial da perda, junto à privatização da vida, reduzida à cotidianidade. Todas essas evidências indicam que lidamos com um sujeito *debilitado* – pista *in negativo* do título do poema.

* *

Apesar de recorrentes nas aberturas dos livros do período (por isso também talvez “*Outra* noite vem descendo” no v. 7), as várias imagens do entardecer contêm paralelos e diferenças. É fecundo confrontá-las. Em “Nudez” (VPL), o poeta dá “notícia/ estrita do que dorme”, tal qual no “Poema-Orelha” dessa obra, ao leitor se “diz boa-tarde / (ensaio de boa-noite, variante de bom-dia [...])”, retomando aquilo que em poemas de FA²⁴ será identificado com um momento “outonal da vida”. Algo que ressurgiu ainda como símbolo no prólogo do livro de crônicas *Fala, Amendoeira*, do mesmo período (1957).²⁵

Já em “Canção Amiga” (abertura de NP) há uma noite *implícita* (“Eu preparo uma canção/ que faça *acordar* os homens / e *adormecer* as crianças”), que talvez possa significar que hoje, enquanto o canto solidário não se realizou, enquanto os adultos atarefados dormem e têm pesadelos reais, só as *crianças* estão despertas e lúcidas.

Em “Inventário”, o poema da abertura de *Viola de Bolso*, é questionado o emprego do dia e da noite (“Que fiz de meu dia? / Tanta correria. // E que fiz da noite? / O lanho do

²¹ “...sensação de mau cheiro, bafo de cozinha da casa grande”, SANT’ANNA, op. cit., p.201.

²² Cotidiano doméstico que volta em “Domicílio”, 4º poema de FA, e de alguma forma prossegue em “O quarto em desordem”, 5º poema. Nessa chave ainda abre-se a porta para um dos temas básicos do livro: a privatização do indivíduo como privação da vida social e urbana plenamente enraizada. Sobre esse tema geral no capitalismo tardio: LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*, vol. III, 1981.

²³ Segundo, por ex., a hipótese especulativa de S. FREUD sobre a “atenuação das excitações olfativas” na passagem do homem à *posição ereta* e na “repressão orgânica” do odor da menstruação e das fezes (erotismo anal), possível origem cultural do “isolamento da mulher menstruante”, da “predominância dos estímulos visuais e a visibilidade dos órgãos sexuais, logo a continuidade da excitação sexual, a fundação da família, chegando assim ao limiar da cultura humana” (“El malestar en la cultura” [1930] in: __. *Obras completas*, 1973, Tomo III, p. 3039, nota).

²⁴ Ver por exemplo “Retorno”: “a mesma hora de *abril*, tornada agora” (v.4) e “Elegia”: “minha pena deserta, ao fim de março” (antepenúltimo verso).

²⁵ “Acho-te bem outonal, meu filho, e teu trabalho é exatamente o que os autores chamam outonada: são frutos colhidos numa hora da vida que já não é clara, mas ainda não se dilui em treva. Repara que o outono é mais estação da alma que da natureza” – assim aconselha ao cronista a Amendoeira, que começa a perder as folhas em fins de março (op. cit., p. 1074).

açãoite”), noite que é tão negativa quanto o dia, apesar de parecer também momento de um remoer-se reflexivo, tal qual no “Habilitação...”.

Mas é em “Dissolução” (CE) que temos o poema mais paradigmático do período.²⁶ Aqui os objetos amados tornam-se vãos, enquanto o fim de tudo vacila no ar. A noite aqui vem objetivamente, diferente da dúvida inicial de “Habilitação...”. Mas o que parece *conformismo* perante ela é a “aceitação” do *não conformado* (“E com ela aceito que brote/ uma *ordem outra* de seres/ e coisas *não figuradas*”); como em “Habilitação...”, presume-se algo existente mas ainda não posto ou não atualizado na imanência da noite. Além do vislumbre de povoações no vácuo (refúgios incertos), há a pressuposição de uma “rosa definitiva”, embora “pobre”, daí o desprezo pela “palavra” e a “imaginação”, pois ineficazes e obsoletas, desvalorizadas elas mesmas pelo “perene trânsito” do mundo. Note-se, porém, que essa negação apresenta-se como algo posto objetivamente, não como originado de um puro niilismo metafísico do eu lírico. Como em “Cantiga de enganar” (CE) é o próprio “mundo que se desmente”. Mas é o poeta quem afinal tem de desprezar por si também a linguagem e o imaginário estabelecidos pelo populismo e a liga nacional-desenvolvimentista do período. Tal é o sentido crítico – a sustentação paciente da negatividade – dessa ética do silêncio (“calamo-nos/ e sem alma, corpo és suave.”) e da paralisia da ação (“Braços cruzados”), que vem à *contrapelo da ontologia do trabalho da modernidade*, como *suspensão* do “agressivo espírito/ que o dia carrega consigo”, que decerto remete criticamente ao trabalho de dominação cega da natureza interna e externa, interrompido momentaneamente pela pausa noturna, num frágil estado de “paz” (“destroçada”). Nesse tempo, tal “rosa das trevas” se insinua como um conteúdo possível, ainda *não concebido* é verdade, mas *vivido suavemente* pelo corpo, numa ética também do *corpo erógeno*, além da mera sobrevivência utilitária – um pouco aliás como no deslocamento do eixo do visual para o olfativo em “Habilitação...”, que se mostra aqui não como simples perda. Apesar de possibilidade abstrata, o negativo da noite ganha um potencial de despertar uma *nova sensibilidade*, para além do (“após o”) trabalho, da palavra e da própria alma cotidianas.²⁷ Daí a *ambigüidade enigmática* que a noite instaura, na linhagem da poesia romântica e

²⁶ “Dissolução”: “Escurece, e não me seduz/ tatear sequer uma lâmpada./Pois que aprouve ao dia findar,/ aceito a noite./ E com ela aceito que brote/uma ordem outra de seres/e coisas não figuradas./ Braços cruzados./ Vazio de quanto amávamos,/mais vasto é o céu. Povoações/surgem do vácuo./ Habito alguma?// E nem destaco minha pele/da confluyente escuridão./Um fim unânime concentra-se/ e pousa no ar. Hesitando./ E aquele agressivo espírito/que o dia carrega consigo,/ já não oprime. Assim a paz,/ destroçada./Vai durar mil anos, ou/ extinguir-se na cor do galo?/ Esta rosa é definitiva,/ ainda que pobre./ Imagem, falsa demente,/ já te desprezo. E tu, palavra./ No mundo, perene trânsito,/ calamo-nos./ E sem alma, corpo, és suave.”

²⁷ Tal como em “Nudez” (VPL): “essa nudez, enfim, além dos corpos,/ a modelar campinas no vazio/ da alma, que é apenas alma, e se dissolve”.

moderna, desde Heine e Baudelaire. Ambivalência essa, é bom recordar, já um tanto implícita nos livros anteriores.²⁸

A estrutura paratática desse poema²⁹, evitando o elo causal subordinativo entre os versos, deixa *sugestões no ar*. Daí a vagueza, a lassidão, a própria *suavidade* (no verso final) dos significados. O novo estilo sintático do “fazendeiro do ar” inclui, como se verifica em outras partes, o procedimento crítico de mimese da *indeterminação* e da *opacidade social*.³⁰ É por isso talvez que, já nesse poema, a questão do espaço – tão importante para entender a super-metáfora estruturadora de nosso livro, “Fazendeiro do ar” – assim surja: “[...]Povoações/ surgem do vácuo. Habito alguma?”. Aqui o fazendeiro do ar se denuncia na interrogação. Tal qual o “fim unânime concentra-se/ e pousa no ar. Hesitando”. Assim também, mais tarde, em “Inquérito” (VPL): “Pergunta aos pássaros, cativos/ do sol e do espaço, que viram/ ou bicaram de mais estranho/ [...] entre volumes suspensos no ar” [...] “ao que, não sendo, resta / perfilado à porta do tempo, / aguardando vez do possível”. Sujeito e objeto ficam *suspensos no ar*, como virtualidades, no “império do real, que não existe” (“Procura”, VPL).

* *

Mas se em “Habilitação para a noite” podemos apenas desconfiar que há jóias e perfumes a serem perscrutados e apropriados, então é o próprio corpo e a experiência sensível que estão sendo postos à prova. Sob o “bico de rapina” (v.8) da noite – imagem *curva e torta* do mundo *gauche*, uma figura arquetípica de Drummond³¹ – o eu/corpo verga-se sobre si, como que debruçado sobre a escrivaninha de trabalho (como no final de “Indicações”, RP: “e tudo é liso, salvo teu rosto/ sobre a mesa curvado; e tudo imóvel”). Ele aparece suportando (v.14) o peso da noite mortal e o peso do próprio rosto que cai. O poeta *gauche* aqui literalmente *se retorce*, volvendo-se ao plano do cotidiano privado (a “cozinha” na segunda estrofe) – lembram aqui o mesmo lugar de escravo de Clov em *Fin de partie* de Beckett –, numa espécie de reiteração do antigo tema do isolamento e afastamento do objeto de desejo de “Vida menor” (RP): “A fuga do real/ [...] a fuga da fuga, o exílio/ [...] Não a

²⁸ Veja-se “Elegia 1938” (SM) – “Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra / e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer. / Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina/ e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras” – onde o despertar ocorre dentro do inferno “naturalizado” (“indecifráveis palmeiras”) do capitalismo (a “Grande Máquina”); ou no mesmo livro, “Noturno à janela do apartamento”: a noite à beira mar, como privilégio de classe, também é o tateio ou intuição do melhor e do pior (“Suicídio, riqueza, ciência...”). Muito parecidos ainda são os “Versos à boca da noite” (RP): “Que confusão de coisas ao crepúsculo! Que riqueza! sem préstimo, é verdade. / bom seria captá-las e compô-las/ num todo sábio, posto que sensível [...]”.

²⁹ Cf. CAMILO, op. cit., p. 175.

³⁰ Mas desde *Alguma Poesia* a parataxe (ou coordenação) revelara-se importante: daí a justaposição de fragmentos, o simultaneísmo e o caos descritivo de alguns poemas esquisitos como “Nota social”, “Coração numeroso”, “Família”, “O sobrevivente” e “Cidadezinha qualquer”.

³¹ “Quando nasci um anjo torto,/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” (“Poema de sete faces”, AP). Cf. CANDIDO, op. cit., p. 103.

morte, contudo./ [...] vida mínima, essencial” ou de “Aspiração” (CE): “Aspiro antes à fiel indiferença/ mas pausada bastante para sustentar a vida”. As estrofes de “Habilitação...” imitam com perfeição artística a figura desse corpo-sustentáculo, vergado e quase enrodilhado sobre si. No caráter passivo do ato e na debilitação dos sentidos que lhe acompanha, *parece não se ter mais plena certeza de si como sujeito idêntico*, nem mesmo como *corpo vivo*, fisicamente intacto para a *experiência formadora*.

Como pórtico da obra, nosso poema sintetiza o tema fundamental de FA: a morte na experiência do sujeito. Um tema que ganha força quando lido além da mera biografia (madureza e velhice do poeta), para se tornar índice histórico dos impasses da formação do país. A metonímia rompente do “bico de rapina” da noite corresponderia à perda e ao desterro de si, dando notícias do lugar e da nação: não sugeriria ela, ainda, uma imagem de assalto e rapto pela ave noturna (recorrente na obra³²), que arranca sua presa (nosso fazendeiro) do chão? O *chão local* que se esfuma no título antitético do livro. Noite: ave de rapina, ave do degredo, hora do medo... Em contraste, em “Dissolução” (CE), não se colocava a dúvida radical sobre o sujeito e sua capacitação para a experiência.³³

De fato, nessa fase de sujeito debilitado, estamos muito longe do poeta que ainda conseguia “divisar a aurora” universal, por trás da “noite mortal”, tal como aparecia em composições de caráter eminentemente “simbólico” anteriores, como “Passagem da noite” (RP) ou “A noite dissolve os homens” (SM). Aqui os “homens”, apesar do título, não foram realmente dissolvidos, tal como ocorre mais tarde, em “Dissolução” ou em “Habilitação...”. Se olharmos retrospectivamente, do ponto de vista da lírica do sujeito debilitado/mortificado de FA, talvez pareça que estamos muito aquém do “poeta público” d’*A rosa do povo*, e prestes a colocar entre parênteses o *Sentimento do mundo*. Pois por um lado, o *Mundo* se privatiza e se perde como referencial. Por outro, estamos aquém do *Sentimento* vivo, pleno, do Mundo como objeto formado. Talvez esteja aí uma pista para o retorno explícito ao individualismo obstinado de *Brejo das almas* (1934) a partir do segundo poema de FA (“No exemplar de um velho livro”), agravado, contudo, pela percepção aguda da passagem corrosiva do tempo. Por isso, chega-se simultaneamente à visão da *caducidade do sujeito* e de seu *mundo* (o “mundo caduco” já revelado em “Mãos dadas”, SM), que se esboroam sem contenção, aparentemente em direção ao puro nada. Contudo, como o leitor atento deve

³² Em “Anoitecer” (RP), a noite “É hora de delicadeza, / gasalho, sombra, silêncio./ Haverá disso no mundo? / É antes a hora dos corvos,/ bicando em mim, meu passado, / meu futuro, meu degredo;/ desta hora, sim, tenho medo”.

³³ Porém, em “Opaco” (CE), p.ex., após a vista parecer estar sempre obstruída pelo edifício, no final, a coisa se inverte: “não, não me barra / a vista. A vista se barra / a si mesma”. E em “A ingaia ciência”(CE), na nova realidade da “madureza”, “[...] o agudo olfato, / o agudo olhar, a mão, livre de encantos, / se destroem no sonho da existência”.

lembrar e intuir, no final do poema parece haver contida uma certa dialética nessas posições aparentemente sem saída.

* * *

Assim, se voltarmos com mais atenção ao desfecho de “Habilitação para a noite”, veremos uma linha de resistência se formando:

E não quero ser dobrado [9]
nem por astros nem por deuses,
polícia estrita do nada.

Quero de mim a sentença,
como, até o fim, o desgaste [13]
de suportar o meu rosto.

Porque justamente se trata de uma *habilitação* para a noite deve haver uma *disciplina* (“a sentença” v.12), um aprendizado simultâneo de *resistência* e *flexibilidade* a ela (vv. 13 e 14). Eis que o sujeito debilitado encontra sua pior provação: as perspectivas falsas de transcendência (“astros”, “deuses”) é que seriam, na verdade, o *nada absoluto* (*polícia estrita do nada*, v.11), novamente em rimas internas plosivas em /i/. O eu lírico sente sua mobilidade face a esse grande Outro, cuja consistência simbólica se esvaiu. Tema que retorna com força extraordinária em “Elegia” (FA, poema que Drummond escolheu, aliás, para encerrar sua *Antologia Poética*).

A conjunção “e” (v.9) parece sinalizar uma forma de desencaixe paratático nas estrofes do poema. Surgem dois planos coordenados justapostos: um transcendente, outro imanente. Fato que se confirma pelos significantes escolhidos: astros e deuses são o índice do falso, luminosas ofertas de transcendência, que o poeta estritamente *recusa* como exteriores a si e vazias de conteúdo. Aqui, a análise anterior de “Dissolução” (CE) é instrutiva. Trata-se aqui também de habilitar-se *para a noite* – não dobrar-se à simples “morte, senhor absoluto” ou ao “além inatingível” (Hegel), mas digamos: habilitar-se para a *sua* substância pressuposta evanescente (jóias, perfumes), que se contrapõe ao *brilho ofuscante* do Místico. A completa dissolução do sujeito lírico no fluxo discursivo encontra limites, bem demarcados pela pontuação incisiva de cada estrofe (diferentemente do fluxo lírico mais resvaladiço, por exemplo, em “Eterno”, “Escada”, “Elegia” e “Canto órfico”, FA).

Se nos dois quartetos estruturalmente tínhamos o campo visual regredindo ao olfativo, agora no v.9 temos a apresentação do plano *tátil*, a invocação do *corpo inteiro* (“não quero ser dobrado”), curvado mas *resistente*, rejeitando com vigor o metapiano do *nada* transcendente-metafísico (vv. 10 e 11). Passa-se, então, do *visual* (v.1) ao *olfativo* (v.5), em seguida ao extremo esforço *tátil*, invocado contra as forças incorpóreas do supraterrâneo. A

autodisciplina corporal exigida é dura e severa (“*quero de mim a sentença*”), fazendo ressoar algo da semântica jurídica do verbo “habilitar”, em contraponto à “*polícia* estrita do nada” de seus adversários transcendentais.

Ora, face a eles, o poeta se terá aqui, e na seqüência antinômica de FA, menos como corpo físico derradeiramente morto que como *corpo sensual e pulsional* – um tema recuperado como vimos desde “Dissolução” (e da lírica erótica da seção “Notícias amorosas”, em CE), que volta em “Eterno”, já brevemente analisado, e ainda em outros poemas de FA, tais como:

* Nos versos de “O quarto em desordem”, em que a palavra corpo se repete e se diferencia a cada vez, numa “sede tão vária”: “a nuvem que de ambígua se dilui/ nesse objeto mais vago do que nuvem/ e mais defeso, corpo!, corpo, corpo, // verdade tão final, sede tão vária”;

* Na súbita ressurreição da carne em “Retorno”: “Meu ser em mim palpita como fora/ do chumbo da atmosfera constritora./ (...) meu existir, de morte imorredoura”;

* E sobretudo em “Escada”: “Na curva desta escada nos amamos,/ nesta curva barroca nos perdemos./ O caprichoso esquema/ unia formas vivas, entre ramas.// Lembras-te, carne?”. Vencendo o esquecimento, é a realidade carnal que se atualiza e envia, mais que a imagens (“Ai, nada mais restara,/ que tudo mais, na alva,/ se perdia”) ou textos (signos do *trabalho burocrático*: “bens municipais”, os “arquivos”), ao *fora do texto* e ao *contexto espacial não-funcionalizado* (os próprios corpos entrelaçados refletidos no desenho da escada: “Asa que ofereceste o pouso raro/(...)/ rosa grimpante e fina/ que à terra nos prendias e furtavas”/ (...)// “este lugar de exílio”).³⁴

O gozo erótico leva, aqui, à morte figurada dos amantes: “que a nos amarmos tanto eis-nos morridos.// E mortos, e proscritos/ de toda comunhão no século” (ibid.). Por outro lado, ainda, isso se distingue de uma apologia ingênua do Amor, o qual se sabe “de natureza corrosiva” (“Entre o ser e as coisas”, CE), pois, para o poeta, “Sua escama de fel nunca se anula” (“Os poderes infernais”, VPL). Já em “Elegia” (FA), o poeta busca se afastar dos “olhos policiais do amor-vigia” e do “amor, fonte de eterno frio”. Assim, para Drummond, Eros tem parte com a *ilusão mítica* de unidade, pois sempre vem contaminado por luta, “tormento” e “destruição” (como é dito nos poemas da seção “Lavra” de LC), daí a dificuldade de estabelecer a relação dos dois sexos.³⁵ Onde também, p.ex., o verso inesperado de “Conclusão” (FA): “Os impactos de amor não são poesia”. No limite, o

³⁴ Cf. uma interpretação de Rabelais, feita por: LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*, 1974, p. 326.

³⁵ Sobre o tema: cf. a leitura intensiva de “Mineração do outro” (LC), feita por ARRIGUCCI JR., op. cit.

próprio *desejo* cai na sombra do *impossível*: “Então desanimamos. Adeus, tudo!/ A mala pronta, o corpo desprendido,/ resta a alegria de estar só, e mudo” (ibid.). Então será só no “inframundo deserto” da morte, que “o amor se completa, despojado/ da cinza dos contatos. (...)” (“Viagem de Américo Facó”, FA). Daí, enfim, o gosto amargo trazido pelo tempo ruinoso, nas rimas fluídas e reiterativas de “A distribuição do tempo” (FA): “Um minuto, um minuto de esperança,/ e depois tudo acaba. (...)/ Só resta a mansa/ decisão entre morte e indiferença.// Um minuto, não mais, que o tempo cansa,/ e sofisma de amor não há que vença/ este espinho, esta agulha, fina lança/ a nos escavar na praia imensa.” Mais tarde dirá ainda: “A falta que ama/ procura alguém que não há.” (FqA).

Ainda que *precariamente*, assim, o sujeito lírico tem de partir de si e retornar reflexivamente para-si, distinguindo-se das luzes místicas e do objeto exterior presumível embora inalcançável na penumbra da noite mortal. Nesse momento, porém, redescobre-se como *corpo irredutível, resistente, diverso*.³⁶ Lembremos aqui uma outra observação de Merquior. Nota ele como o poeta confirmaria nessa fase sua “finitude” (certa da morte, plena de “alteridade” e “dispersão” de si), pois “a vida destrói as ilusões para-si”.³⁷ Em texto de 69, ele compromete-o ainda mais com uma “visão numinosa do Ser”, com a “renúncia” do “*cogito* pessoal (sujeito da *procura*)”, da “existência apetitiva” e da “úlceras rebelada contra a finitude”, isto é, com o abandono “sereno” e “sábio” de si à “visão órfica” do “tempo cósmico”, à “vida-surpresa” “além-real”, ao “pulso” e à “epifania do Ser”, entre outras metáforas derivadas do jargão heideggeriano.³⁸ Segundo o crítico, em *A vida passada a limpo* isso – o que leio como uma perigosa demissão e destruição da consciência e da subjetividade – se completaria quase à perfeição. Assim, em “Nudez” (VPL): “Não cantarei o morto: é o próprio canto. /(...) não mais visando/ aos alvos imortais”. Merquior evita ler a sequência de poemas do livro, que nega essa pura demissão.

Se a condição em-si de um sujeito *a priori* sempre foi má abstração, não teríamos em “Habilitação...” uma subjetividade social que, alienada em suas condições objetivas, inclusive debilitada e mortificada, *reluta* em se desfazer da negatividade do ser para-si?³⁹ E

³⁶ Algumas figurações do corpo na lírica drummondiana foram estudadas por: SANTOS, Vivaldo Andrade dos. *O trem do corpo. Estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*, 2006.

³⁷ MERQUIOR, op. cit., p. 139.

³⁸ MERQUIOR, José G. *A astúcia da mimese*. Ensaios sobre lírica, 1972, p. 55-68. Especialmente, é claro, a linguagem do último Heidegger.

³⁹ A reflexão sobre a vida subjetiva, para ADORNO, torna-se falsa quando abstraída do mundo capitalista da “produção absoluta”. “Pois como sua esmagadora objetividade, na presente fase do movimento histórico, consiste unicamente na dissolução do sujeito, sem que dela um novo sujeito já tenha emergido, a experiência individual apóia-se necessariamente no antigo sujeito, historicamente condenado, que ainda é para si, mas não é mais em si” (*Minima Moralia*. Reflexões a partir da vida danificada, 1993, p. 8). Cf. também: ADORNO, *Prismen*, op. cit., p. 106-7 e 170-1, Trad.: p. 100-1 e 163-4. A posição desse eu lírico drummondiano parece ser exatamente a de uma lúcida defesa *negativa* desse sujeito (“para-si”) “condenado” (que se sabe simultaneamente “para-Outro”), nos poros possíveis de resistência à práxis do trabalho abstrato.

isso parece se dar quanto mais o poeta se depara com o fiasco da comunicação e do reconhecimento social (“um minuto me baste, e a minhas obras” – como diz em “A distribuição do tempo”, FA; ou “tua poesia, pasto de vulgares” – “Remissão”, CE), a ilusão da identificação com um “nós” da práxis coletiva, tendo de lidar assim com o vazio do Ideal – o que *atiça a falta ou o furo em si e impulsiona-o* a continuar pensando e compondo, mas agora francamente pela via estética negativa de uma forma evanescente e suspensiva.

Há neste Drummond, então, uma apresentação crítica da forma *histórica* do sujeito e da subjetivação, que não se separa da crítica da forma histórica de objetividade e objetivação alienadas, que se condicionam reciprocamente. O que Merquior denomina “ilusões para-si” não seriam justamente os momentos de negação/resistência à irracionalidade da produção absolutizada, aos papéis sociais instituídos, à avassaladora redução do não-idêntico ao mesmo? O que inclui tanto as formas “modernas” de sociabilidade quanto as “tradicionais”, moldadas pelos laços patriarcalistas. Por certo, a vida imediata na obra drummondiana vê-se estruturalmente comprometida, sente seu ser-para-outro alienado, comprimido num “miúdo território civil/ sem sonhos” (“Indicações”, RP), mas não desiste da idéia de uma existência para-si – “Fique torto no seu canto”, já dizia em “Segredo” (BA) –, apesar de toda impotência. Esses momentos residuais só se tornam ingênuos quando tomados em si, abstraídos do todo, como algo imediato. Mas quando inseridos no processo social, sem a ilusão narcísica da autonomia, representam justamente momentos antagônicos; e por isso mesmo agora são enfatizados pelo poeta, sempre com consciência da precariedade e da culpa social (pelo privilégio de classe que usufrui⁴⁰), como temas essenciais da lírica do período. Certo, o diagnóstico pode conter doses de nostalgia e complacência narcísica (“Tenho saudade de mim mesmo”, diz em “Estrambote melancólico”, FA), mas não é positivo (“saudade sob aparência de remorso, de tanto que não fui”, continua). A resistência crítica se desloca então para a esfera insular do indivíduo. Daí a *aparência necessária* de escapismo e resignação, nessa relutância em participar.⁴¹ Essa aporia objetiva reaparece por exemplo na experiência urbana das crianças no terraço do apartamento de “Domicílio” (FA):

... O apartamento abria
janelas para o mundo. Crianças vinham
colher na maresia essas notícias
da vida por viver ou da inconsciente

⁴⁰ P.ex.: “Crimes da terra, como perdoá-los/ Tomei parte em muitos, outros escondi./ (...) Pôr fogo em tudo, inclusive em mim” (“A flor e a náusea”, RP); ou “Minha mão está suja./ Preciso cortá-la” (“As mãos sujas”, J). “O tesouro estético do mundo alegre, alimenta, consola os privilegiados (...) mas as grandes massas humanas parecem condenadas para sempre a não participar do festival” (ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo, vida, poesia*. Confissões no rádio, 1986, p. 124).

⁴¹ Esse movimento de desterro do social em direção ao privado, do “sentimento do mundo” aos “passeios na ilha”, em Drummond, foi estudado por Silviano SANTIAGO, que o denomina “de Marx a Proust” (Vale Quanto Pesa (A ficção brasileira modernista) [1979], p. 166 ss.), embora pareça reduzi-lo a consolo de classe, resignação aos valores cristãos e patriarcais da família, sem relação com o processo social, enfrentado criticamente pela lírica “metafísica”.

saudade de nós mesmos. A pobreza
da terra era maior entre os metais
que a rua misturava a feios corpos,
duvidosos, na pressa. E do terraço

em solitude os ecos refluíam
e cada exílio em muitos se tornava
e outra cidade fora da cidade

na garra de um anzol ia subindo,
adunca pescaria, mal difuso,
problema de existir, amor sem uso.

As crianças que pescam pelas janelas – salientando a sua *suspensão* em relação ao mundo lá fora – servem como uma forma de duplo ou de máscara do poeta “menino antigo”. As janelas também aqui estão voltadas para um mundo *opaco*, que pode encerrar notícias do futuro, ou antes, como parece ser o caso, da ausência saudosa “de nós mesmos”. Assim, o anzol desce à terra pobre da cidade (cheia de metais e “feios corpos, duvidosos e apressados”); o que sobe são figuras do desterro, da ausência e da alienação: uma “outra cidade *fora* da cidade”, isto é, da cidade rica e concreta, a solidão de meros “*ecos*”, mútuos “*exílios*”, em suma, produtos negativos e retorcidos (“aduncos”: “mal difuso, problema de existir e amor sem uso”). O “nós mesmos”, aqui, são as crianças frustradas em sua pescaria. Mas retornemos a “Habilitação para a noite”.

Ora, se a noite parecia cair tragicamente, como destino cego, num vetor totalmente transcendente, doravante ela pode se revelar – através da dúvida inicial instaurada (seria ela algo *subjetivo*?) e do contraste externo com a iluminação mística – como apenas *uma aparência necessária* do ser social. O rosto, afinal, não baixa e o sujeito recusa se dobrar, suportando (erguendo?) seu rosto. Forma-se, assim, um verdadeiro *campo de forças* no poema. A suposta transcendência da noite mortal revela-se afinal como *imanente* à *nossa* ordem social alienada. Face ao *estrito nada* do místico e à cegueira dos referenciais externos (noite) e internos (sujeito debilitado), resta a lucidez de escolher voluntariamente viver a imanência opaca e dissolvente e, com a força de uma sentença ética (uma ética do silêncio e do corpo pulsional, como vimos), suportar o peso do próprio rosto. Um último ato afirmativo de “independência moral, ainda que ao preço da marginalização”, segundo reconhece Merquior, por fim.⁴² Afirmação da finitude com um resignado lamento? Ou, no jargão ontológico, a “suspensão do ser-aí” na “clara noite do nada da angústia”? A livre

⁴² MERQUIOR, *Verso universo em Drummond*, p. 143.

“antecipação” da morte “iminente”, na “autêntica” imanência do “ser para a morte”?⁴³ A meu ver, se ganha muito mais em concretude e criticidade lendo essa imanência opaca (e o gesto rebarbativo suscitado) como um sentimento lírico íntimo de si, do país e do mundo, antes de tudo condicionado por um *contexto histórico negativo*, como já apontamos.

* *

Sem querer forçar a nota, mas especulando um pouco, vejamos ainda se não haveria um passo dialético oculto no último terceto.

Quero de mim a sentença,
como, até o fim, o desgaste [13]
de suportar o meu rosto.

Perceba-se que o sujeito se descobre como *suporte* da opacidade e que seu bom combate é menos com um Outro intangível (astros ou deuses) que com a imanência desta *sua* “Outra noite” (v.7) enigmática e rapinante e consigo mesmo enquanto “sujeito-suporte”, mais ou menos como Marx via em capitalistas e trabalhadores os “suportes” (*Träger*) das relações sociais fetichistas. A potência social se alienou, como expresso em “Os ombros suportam o mundo” (SM), nas “mãos [que] tecem apenas o rude trabalho” e suportam a vida, que agora apenas “é uma ordem”, uma relação entre coisas, o puro fetiche secularizado: “a vida apenas, sem mistificação” (ibid.). Mas em *suportar* ecoa o mesmo étimo daquele presumir difícil do *sujeito* que, mesmo debilitado, ainda *subsiste* de modo evanescente como corpo (“mais vago do que nuvem”) e certa consciência aguda tanto da dor quanto das ofertas de riqueza e beleza na noite.

Para essa consciência não se trata, então, de lamentar a noite (de chorá-la como uma “bela alma”, a consciência moral sem disciplina conseqüente) ou de recusá-la em abstrato (aderindo ao místico). Adorno ressalta o “ideal do negro” da arte moderna, a necessária “participação nas trevas”⁴⁴ da negatividade social: é preciso resistir, mas também ser *flexível* para poder suportá-la e subvertê-la por dentro, não simplesmente rejeitá-la em troca da sedução mística ou de alguma utopia consoladora. Eis aí o motivo essencial da recusa do clarão místico d’“A máquina do mundo” (CE). Já em “Os bens e o sangue” (CE) uma sina fora lançada sobre o poeta: “Não se sujeitando/ a um poder celeste/ ei-lo senão quando/ de nudez se veste,/ roga à escuridão/ abrir-se em clarão”. Ei-lo somente na *nudez* de sua

⁴³ Cf. SANT’ANNA (op. cit., p. 178-89), MERQUIOR (*Verso universo...* op. cit.). Sobre o tema, HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*, [1927], §§ 46-53 e “*Que é metafísica?*” [1929] in: __. *Conferências e escritos filosóficos*, 1996, p. 58-60.

⁴⁴ “Seu único *parti pris* que ainda lhe é possível é o da morte; é crítico e metafísico. (...) Só em virtude de seu caráter mortal elas têm parte com a reconciliação. (...) O negro e o cinzento da arte moderna, a sua ascensão de cores, é negativamente a sua apoteose. (...) Na negatividade da arte, em sua tensão para a catástrofe permanente, está implícita sua *methexis* [participação] no tenebroso. Nenhuma obra de arte existente, que aparece, domina o não-ente [utópico] positivamente.” (ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, [1969] in: __. *G. Schriften*, Bd. 7, 1970, p. 201-4).

alienação, e é a noite imanente que, distinguindo-se do estrito nada do poder celeste, abriga em si o verdadeiro conteúdo (a jóia, os perfumes, o mundo).

Por isso, em vez de abandonar a busca da “reconciliação laboriosa dos contrários” (em favor do “*humour* carnavalesco” e do “(anti)logos”, como diz Merquior⁴⁵), a noite que o agarra ao mesmo tempo é abraçada por ele, como num gesto de combate. Um Eu que não se esquiva quimERICAMENTE diante da má repetição da escuridão e do obstáculo (“*Outra noite vem descendo*”; por isso também: “o poeta é um *ressentido*”, “Conclusão”, FA), nem adota um desvio “perspectivístico” qualquer. Procura assim absorver e suportar a noite, pois só pode haver saída efetiva para uma boa transcendência na superação imanente de sua própria condição de suporte ou sujeito sujeitado: sua riqueza está fora de si, não em-si, que se mostra como debilitação. No limite, como ilusão narcísica do sujeito em-si para-si substancial. Superação que se daria somente na transição *social* para a ação e a apropriação reais. Porém, o obstáculo é objetivo, pois o “dia” é o da práxis cega do trabalho abstrato, onde não há lugar luzente algum para tal objetivação e apropriação (“e cada exílio em muitos se tornava”, como é dito em “Domicílio”, FA) – daí o estado antinômico de permanente *desamparo e suspensão no ar*: seja na figura de assalto do “bico de rapina” da noite; do “louco inseto” e do “desejo obscuro/ de modelar o vento” de “No exemplar de um velho livro”; do “terraço” do apartamento de “Domicílio”; da “gravura” do cão no ar de “Cemitérios, III”; dos degraus eróticos efêmeros da “Escada”; ou do “verso universo/ (...) clara suspeita/ de luz no céu sem pássaros” de “Canto órfico”. A sequência de poemas de *Fazendeiro do ar*, como vemos, funciona como uma metáfora continuada da situação fundamental de desterro subjetivo e social.

Mas, voltando à especulação, o soneto que analisamos parece buscar no seu último terceto uma *crítica imanente do sujeito histórico limitado* – o ego-mônada burguês, o alter-ego familiar –, já conhecido em seus sucessivos predicados: escravo, mortificado, debilitado, privado, desterrado, suporte de relações sociais opacas. A negatividade da noite não provoca ainda o *desgaste do núcleo desta sua identidade* (“meu rosto”)? Com efeito, o “desgaste” no v.13 é um substantivo, mais que só um esforço desgastante (adjetivo) de suportar – e pode ser lido talvez como indicação de sua autonegação determinada. Teríamos então a seguinte perífrase da última estrofe: “Quero de mim a sentença, tal como decididamente [“até o fim”] quero de mim o desgaste (com esforço doloroso de suportá-lo) de meu próprio rosto [pois de um *sujeito histórico limitado*]”. Se cancelarmos o *enjambement* que separa os últimos versos, veremos que o que o eu lírico decididamente quer é “o desgaste de suportar” – que poderia

⁴⁵ MERQUIOR, op. cit., p. 143.

ser lido também como um desgaste do suportar, isto é, a negação de algo negativo, sua passagem para além dessa condição de mero suporte passivo. O sujeito lírico de “Habilitação...”, porém, tanto *quer suportar* dolorosamente a noite e o rosto quanto, não se dobrando à dor do bico de rapina, parece querer o seu *próprio desgaste*, a “perda da perda”, visando a ir além do alter-ego imaginário, vale dizer: o duplo especular de um Fazendeiro. Essa conjectura é autorizada pelo movimento do livro e da obra drummondiana como um todo.

Espaço, conflito, suspensão

Se o título “fazendeiro do ar” dialoga e, em certa medida, se identifica com a figura empírica e imaginária de um Pai onipotente⁴⁶, “Habilitação...” seria talvez uma espécie de contragolpe que introduz certa *desidentificação*, como superação desse duplo de fazendeiro em si (o chefe patriarca, o coronel, o homem seco...), que para si recupera, “na curva perigosa dos cinqüenta” (“O quarto em desordem”, FA), como vimos na lírica amorosa, certa potência fálica (“e esse cavalo solto pela cama,/ a passear o peito de quem ama” (ibid.) e mesmo certo ardor de viver. Assim, em “Retorno” (FA), a sensação de regresso não se dá sem uma “*alquimia severa*” vivificadora do eu lírico: “Sou eu nos meus vinte anos de lavoura/ de sucros agressivos, que elabora/ uma alquimia severa, a cada hora// Sou em ardendo em mim, (...)”. O que não anula, de maneira alguma, por outro lado, a experiência contraditória do desterro, a idéia obsessiva de morte e de conflito internos (“sou eu embora/ não me conheça mais na minha flora/ que, fauna, me devora quanto é pura.” (ibid.). Como indicou Hécio Martins, este último verso *dissolve* e *suspende* a rima hiper-saturada (em “ora”) por todo o poema.⁴⁷ Lembre-se ainda dos versos disfóricos desse Eu sempre impossível de “O enterrado vivo” (FA): “é sempre no presente aquele duplo/ (...) É sempre no meu não aquele trauma./ (...) Sempre no meu amor a noite rompe./ Sempre dentro de mim meu inimigo./ E sempre no meu sempre a mesma ausência”. O duplo, o trauma, a noite, o inimigo seriam figuras de um pai onipotente, que impede o ser de negar e/ou simplesmente ser.

Por um lado, a autonegação do eu, na obra, parece ter algo de uma aceitação agnóstica e destemida da morte, como nalguns versos de “Elegia” (FA) – “(...) meu Deus e meu conflito,/ nem vos dou conta de mim nem desafio/ as garras inefáveis: eis que assisto/ a meu desmonte palmo a palmo e não me aflijo/ de me tornar planície (...)” – em que a

⁴⁶ Cf. “Como um presente” (RP); “A mesa” (CE); “Escrituras do pai”, “O beijo”, “Gesto e palavra”, “Bota”, “Distinção”, “A casa sem raiz” (entre outros na série BT).

⁴⁷ MARTINS, Hécio, op. cit., p. 98-9.

“subjetividade tirânica”⁴⁸ do eu lírico parece querer desembocar no outro sem reflexão, na pura exterioridade do “ambivalente, amorfo, inominado”⁴⁹, de maneira homóloga a certos traços literários de Baudelaire e de Kafka, em que a brutalidade da dominação revela-se absurdamente física e real, esmagando toda *forma* de vida. O espírito evanescente e desterrado, então, cai por terra, abandona-se mimeticamente à materialidade exterior ou ao puro espaço amorfo. Mas, nesse ato, ele *solidariza-se com a natureza irreconciliada* – o que inclui o *tormento* da terra natal: “Terra a que me inclino sob o frio/ (...) e sinto mais presente quanto aspiro/ em ti o fumo antigo dos parentes,/ minha terra, me tens” (ibid.). Forma extrema de denunciar o mito através da *afinidade mimética a ele, enquanto identificação negativa ao objeto profundamente vivido e contraditório*, em que se desvela, por exemplo, aquela “mais pura exigência/ de *terroramor*” (“O beijo”, BT II), ou, na raiz, a origem escrava da riqueza latifundiária da família: “Brota das lágrimas e gritos/ o abençoado feijão/ da mesa baronal comendadora” (“Agritortura”, BT III); ou ainda: “A negra para tudo/ nada que não seja tudo tudo tudo/ até o minuto de/ (único trabalho para seu proveito exclusivo)/ morrer” (“Negra”, BT II). O tempo histórico doloroso se faz *espaço de representação do vivido* em Drummond, até se tornar compaixão diante do sofrimento geral do mundo. Daí a filosofia schopenhaueriana que ecoa em versos de “Relógio do Rosário” (CE): “decifro o choro pânico do mundo, // que se entrelaça no meu próprio choro, / e compomos os dois um vasto coro. // (...) vivendo, / estamos para doer, estamos doendo”.

Mas isso não se fixa em mero lamento. Candido viu no fenômeno em análise uma espécie de “redenção pela mutilação de um eu insatisfatório” e “que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético”.⁵⁰ Reconstrução enquanto *sublimação artística* – enquanto apagamento/simbolização da coisa vivida. Ocorre, entretanto, segundo Camilo, uma radicalização da “culpa social e familiar” a partir de CE (“Confissão”), algo como uma lógica de luta de morte do sujeito lírico consigo mesmo, que se põe como vítima e carrasco de si (um *Héautontimorouménos* baudelaireano), através da qual “o que se perde é justamente esse poder de redenção pela poesia”.⁵¹

⁴⁸ “Tirânica e patética, pois cada grão de egocentrismo é comprado pelo poeta com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo, a fim de aplacar as vertigens interiores” (CANDIDO, op. cit., p. 96).

⁴⁹ ADORNO, *Prismen*, op. cit., p. 275. Trad. p. 259. É este movimento dialético “regressivo” que permitirá Merquior identificar o “amorfo” com a negação das “ambições particularistas, os apetites do ‘ego’ísmo”; a “aspiração a um nirvana liberado das servidões do tempo-vivência”, dum “eu reconciliado com o Todo” (*Verso Universo em Drummond*, p.136; 130). Mais a frente, ele parece perceber o disparate, relativizando: “O amorfo ora é motivo de dor, ora princípio (caótico) do ser; a ordem do mundo nunca é celebrada” (ibid.: p. 141). Mas ainda assim o amorfo aqui é elevado a *princípio metafísico*, sem qualquer relação com as falhas da formação econômico-social específica que lhe é constituinte.

⁵⁰ CANDIDO, op. cit., p. 102 e 95, respectivamente.

⁵¹ CAMILO, op. cit., p. 259.

Daí então, ao que parece, as mudanças formais operadas nessa fase, que põem em dúvida a capacidade de expressão lírica espontânea, buscando formas clássicas e regulares (um “modernismo classicizado”) para a apresentação de uma matéria informe, crepuscular, traumática – o que faz torcer o molde clássico castiço. Por outro lado, Drummond não abandona a construção lírica modernista mais irregular, como demonstram “Eterno”, “Elegia” e “Canto órfico”.

Na verdade, a “orgulhosa” auto-identidade do poeta e funcionário público itabirano, desde sempre a do “*gauche*” de “cabeça baixa”, embora com um “neutro brasão escocês” no nome, sempre foi precária e incerta, não obstante alimentar uma “espécie de exposição mitológica da personalidade”.⁵² Ora, seu núcleo de fato é, desde o “Poema de sete faces” (AP), criticamente analisado pelo poeta como o sofrimento de um destino histórico-mítico e reificado. A verdade dessa fantasia estética é não escamotear o que há de morto e de mítico reproduzido pela história social. Para Adorno, a expressão da arte moderna, que “se comporta mimeticamente”, “difícilmente deixa representar-se de outro modo que não como *expressão da dor*”, i.é, sob formas “dissonantes” que “são linhas de demarcação contra a aparência”. A obra moderna assim o faz, porém, quando “abandona-se mimeticamente à reificação, a seu princípio de morte (...) e só consegue opor-se à sociedade através da identificação com aquilo contra o qual ela se insurge”.⁵³

Se atentarmos bem, a face do poeta sempre sai da peleja no mínimo abalada – tal como condensada em “O retrato malsim” (LC): “todas as flagelações, o riso mau,/ o desejo de terra destinada/ e o estar-ausente em qualquer terra./ 3 em 1, 1 em 3:/ ironia passionaridade morbidez” – revelando o fundo *violento* e algo *masoquista* da experiência social do indivíduo. É o que aparecia desde “Confidência do itabirano” (SM): “E o *hábito de sofrer*, que tanto me diverte,/ é doce *herança itabirana*.// (...)// Tive ouro, tive gado, tive fazendas./ Hoje sou funcionário público./ Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!”

Um passado que *não passa*, embora tenda também a *cair em pedaços*. Será de modo inconsciente que Itabira, nesse célebre poema representante do Brasil no *Sentimento do mundo*, pulveriza-se em *coisas*, *ruínas* e *restos* (inclusive de classe, quanto a Alfredo Duval!)⁵⁴, aos quais se investe libidinalmente como “prendas” (São Benedito, pedra de ferro,

⁵² CANDIDO, op. cit., p. 96.

⁵³ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, p. 168-9 e 201.

⁵⁴ “Alguns anos vivi em Itabira./ Principalmente nasci em Itabira./ Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro. (...)// E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.// (...)// De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:/ este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;/ esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;/ este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas; este orgulho, esta cabeça baixa...” (“Confidência do itabirano”, SM). Note-se o investimento da memória no elemento natural explorado localmente: minério, animal. E o São Benedito? Alfredo Duval foi um pedreiro,

couro de anta), como *objetos transicionais* entre dois mundos, enquanto o *eu/nós lírico* se vê *coisificado* em “Oitenta por cento de ferro nas almas” (i.é, como mercadoria: “futuro aço do Brasil”), “alheamento do que na vida é porosidade e comunicação”? Nenhuma imagem centrada e intacta do Eu permanece sob a corrosão drummondiana, que busca assim experimentar a não-identidade de Si e do Outro, vale dizer, relações inconscientes e socialmente fetichizadas. Itabira torna-se o olhar esquivo numa fotografia, a dejeção de uma história sofrida e malograda, em que cai também o semblante do clã paterno onipotente, suplantado pela sujeição mais moderna do ser ao trabalho e à modernização social da província. “Quem sabe de teus santos e teus bichos,/ de tua capa-e-espada imaginária,/ quando vagões e caminhões *desterram*/ mais que nosso *minério*, nossa *alma*?” (“A Alfredo Duval”, BT I). Daqui emergirá depois a figura *expropriada* de “José” (J): em sua verdade social mais profunda, o “proletário” que não adere ao mito proletário (“Sozinho no escuro/ qual bicho-do-mato,/ sem *teogonia*,/ sem parede nua/ para se encostar (...) você marcha, José!/ José *para onde*?”). A forma real desta força produtiva estético-simbólica é a da desterritorialização do eu/nós. Homem e animal se solidarizam em seu mesmo destino solitário do mundo-mercado: homens-bois “torcendo-se calados!” (“O boi”, J).

Por isso, o Sentimento do Mundo é desde o início o sentimento da “guerra” difusa (no poema homônimo de abertura do livro) e de uma espécie particular de “dor do mundo” (*Weltschmerz*): “e não há ninguém mais no mundo a não ser esse menino chorando” (“Menino chorando na noite”, SM); enquanto os conselheiros do Império, nos salões de festa, “esqueciam a guerra do Paraguai,/ o enfado bolorento de São Cristóvão,/ a dor cada vez mais forte dos negros” (“Tristeza do Império”, SM); algo que se repete no presente, na praia carioca ensolarada defronte aos navios mercantes: “os inocentes do Leblon”, “definitivamente inocentes, tudo ignoram” (“Inocentes do Leblon”, SM).

Assim, em “Elegia” (FA), a dolorosa identificação com a natureza atormentada, explorada e irreconciliada (nos significantes dia, noite, grandes sóis violentos, flor, vaga pedraria, frutos, estela, árvores, inverno, sal, água, enguias, bois, terra, espaços luminosos, folha, fim de março = começo do outono), talvez também inconsciente para o poeta, tem algo a ver com o desejo paradoxal de desfamiliarização e despersonalização desse eu paroquial e burguês-burocrático através de uma experiência poética que não pode reprimir sua dupla origem social heterônoma, rural e urbana. O “fumo antigo dos parentes” “aspirado” pelo

construtor e escultor negro e pobre na cidade, mas inventor de grande talento, um leitor apaixonado por “Tiradentes e Bakunin”, “quase um *intelectual orgânico* dos trabalhadores manuais, dos escravos libertos”, “anticlerical feroz”. O jovem Carlito, que se dizia anarquista, ali naquela oficina “sentia a possibilidade de um outro mundo” (CANÇADO, José M. *Os sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*, 1993, p. 40-44). Vide ainda “A Alfredo Duval” (BT I).

poeta, então, seria também sua dissolução (o “fumo antigo” = evanescência da tradição) em tais elementos inorgânicos: “espaços luminosos, intocáveis: em mim o que resiste são teus poros [da terra]”.

A terra, o chão, o asfalto, como se sabe, é o sinônimo de possibilidade de nascimento da rosa do povo. Também o sujeito moderno se des-encontrava na *coisa*, em “Nosso tempo” (RP): “Este é tempo de partido/tempo de homens partidos/(...) As leis não bastam. Os lírios não nascem/ da lei. Meu nome é *tumulto*, e escreve-se/ na *pedra*. // (...) Calo-me, espero, decifro./ As coisas talvez melhorem./ São tão fortes as coisas!// Mas eu não sou as coisas e me revolto.” A rosa do povo nascia, qual a toupeira marxista, no “asfalto” da rua metropolitana (“A flor e a náusea”, RP), enquanto o motor *real* da negação era a dor corporal do sujeito contra a ordem burguesa e estatal moderna: os “mínimos/ bálsamos, recalçadas *dores* ignóbeis,/ *lesões* que nenhum governo autoriza,/ não obstante doem,/ melancolias insubordináveis,/ ira, reprovação, desgosto,/ desse chapéu velho, da rua lodosa, do Estado” (“Nosso tempo”, RP).

A estratégia poética depois da desilusão da “poesia social” parece ser uma autocrítica mais radical do alter-ego social-familiar (daí ainda títulos como “A vida passada a limpo”): *mimetizando a forma abstrata das relações sociais mercantilizadas*, ela investe ainda mais na *erosão da referência* (daí o seu caráter mais abstrato, dito metafísico) e naquilo que foi dolorosamente *coisificado* e tornado *residual* (na “Lição de coisas”), isto é, *resistente* ao “terroramor”:

“E sou meu próprio frio que me fecho
longe do amor desabitado e líquido,
amor em que me amaram, me feriram
sete vezes por dia, em sete dias
de sete vidas de ouro” (“Elegia”, FA).

Quedo no abismo do não-ser, não se dissimula o mal-estar individual e social, que persiste como angústia do abismo da falta-de-ser (uma “falta que ama”, porém), após a *liquidação* do passado. É isso que aparece nos versos de “Remate” (LC): “Volta o filho pródigo/ à casa do pai/ e o próprio pai é morto desde Adão/ (...)/ Ninguém recrimina/ ou perdoa,/ ninguém recebe./ Deixa de haver o havido/ na ausência de fidelidade// e traição.//(...) *O ex-filho pródigo/ perde a razão de ser/ e cospe no ar estritamente seco.*”

Já em FA, algo se distinguia da pura morte, naquele “contentamento vaporoso/ que a vida exala quando já cumprida” (do poeta falecido, Américo Facó, “Circulação do poeta”, FA). A “presença” de Facó aparece objetivada espacialmente: “transfundida na *cor*, no *espaço livre*,/ nos *corpos nus* que a *praia* convidava” e que, inconscientes, “levavam consigo,

dom secreto, uma *negrinha em flor*, um *verso hermético*” (ibid.). O espaço aparentemente amorfo ou indiferente abriga a vida histórica, como um resíduo virtual, em suspensão. Daí também noutros poemas do período ainda, a identificação poética com o Outro dolorosamente real de classe: o negro (“Ai, preto, que ris em mim (...)// do branco vai ao preto/ e do preto volta pleno/de soluços e resmungos (...)// esse estar e não-estar,/ esse não-estar já sendo”, “Canto Negro”, CE) ou com o passado escravo em geral: “Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos” (“Os bens e o sangue”, CE). Mas trata-se sempre de um conflito intransponível: em sua condição social, essa lírica sempre expõe aquela mesma “dialética rarefeita entre o não-ser e o ser-outro”, descrita por Paulo Emílio Sales Gomes para o cinema nacional. Por um lado, o negro do canto metaforiza o desejo de apagamento e metamorfose da identidade fixa daquele eu alienado: o homem “branco,/ brinco, bronco, triste blau/ de neutro brasão escócio” (“Canto Negro”). Por outro, o negro canto surge de memórias do “negro poço” do desejo, que não passam sem outro processo conflituoso de remorso (“Meu preto, o bom era o nosso.// O mau era o nosso”). Passam-se aí lembranças de “terra pisada.// Amada,/ talvez não” – lembranças da negra ama de leite na cozinha de casa, de experiências sexuais infantis e do tempo de garoto na escola, que o deixa “pleno/ de soluços e resmungos, como um rancor de si mesmo...” (como diz a continuação dos versos citados de “Canto Negro”) e que só pode trazer uma vontade de superação.

Esta se dá numa idéia de total *reconstrução simbólica* (“essa nostalgia rara/ de um país antes dos outros,/ antes do mito e do sol,/ onde as coisas nem de brancas/ fossem chamadas”, ibid.) e de reconciliação utópica – impossível para si, contudo, ou pelo menos sempre posta *em suspenso*. Um movimento que retorna nos *dísticos* impuros de “A Luís Maurício, infante” (FA): “É preciso criar de novo, Luís Maurício. Reinventar *nagôs* e *latinos*,/ e as mais severas inscrições, e quantos *ensinamentos* e os *modelos* mais finos,/ de tal maneira a vida nos excede e temos de enfrentá-la com poderosos recursos./ Mas seja humilde tua valentia. Repara que há veludo nos ursos.”

Assim, em “Elegia” (FA), aquela precipitação metafórica no amorfo – a conversão do eu lírico em “planície” de terra porosa (“em mim o que resiste são teus poros”) – *não se confunde* simplesmente com a aceitação do *originário* e do *arcaico*, como supostos doadores positivos de sentido, pois já se vê nela pisarem forças diversas: “servos e bois e militares em serviço/ da sombra, e uma *criança*/ que o tempo novo me *anuncia* e *nega*”. Promessa negada doutra ordem material e sócio-simbólica, em suspensão no “tempo novo”. Uma variante um pouco diferente de “Estrambote melancólico” (FA) em que, após o ritual autopunitivo (“Tenho horror, tenho pena de mim mesmo/e tenho muitos outros sentimentos/ violentos.

Mas se *esquivam* no inventário”), se declara: “[...] Tenho carinho/ por toda perda minha na corrente/ *que de mortos a vivos me carrega/ e a mortos restitui* o que era *deles/ mas em mim se guardava*.” Desse modo, nem tudo se perde na corrente, pois a subjetividade ao se perder “se limpa” do passado, ao mesmo tempo em que *se reflete e transmite como experiência negativa ao Outro*. Por isso “meu amor é triste como é *vário*”. É o que retorna enfim em “A Luís...”: “Imagina uma ordem nova; ainda que uma nova desordem, não será bela?// (...)// as bodas do vivo com o que já viveu ou vai viver/(...)”.

Volta final à “Habilitação para a noite”

Depois desse rápido trânsito pela obra, podemos talvez voltar com outros olhos para “Habilitação...”. Vimos o poeta querer habilitar-se para a sombra noturna com a “sentença de suportar, até o fim, o desgaste de meu rosto (sustentado/suportado)”. A pulsão de morte não ganharia aqui a vicissitude de desestruturar nalguma medida a identidade desse sujeito-suporte, ultrapassando sua posição *névrosé*, habitada por fantasmas masoquistas?⁵⁵ Como em “Elegia”, o sujeito tanto se afirma (“quero de mim a sentença... de *suportar* o meu rosto”), como foi visto, quanto se nega (“quero de mim... o *desgaste* de suportar o meu rosto”). Longe de um simples “não”, a *negação seria* virtualmente *dupla*: da noite mortal e da iluminação mística, por um lado, do próprio eu que suporta *indefinidamente* (como mau infinito) o sofrimento, por outro. Não se trata, assim, de uma simples queixa moral daquilo que irreparavelmente se perde diante do muro “sem rosto e sem justiça” da noite ou dos “deuses”.⁵⁶ Por isso, também, a verdadeira transcendência dessa jaula do sujeito-suporte é desejada “até o fim” (v.13), como suspensão *real* da “impotência de seu mero ser para si”⁵⁷, partindo de si para se negar e conservar num nível mais alto. Ao sujeito restaria, então, seguir a *hábil e severa disciplina de negar-se para não se negar, aceitar se desgastar para não se desgastar (se conservar e se transmitir como experiência ao outro)*.

Posição dialética que se abre, em “Canto órfico, para a “promessa de homem, contorno ainda improvável/ (...) clara suspeita/ de luz no céu sem pássaros”, purgando o céu

⁵⁵ Venho seguindo até aqui a análise do real do corpo e da pulsão de morte freudiana, como “segunda morte”, reinterpretada por LACAN (op. cit., ex., p. 320): “... aquela afirmação desesperada da vida que é a forma mais pura em que reconhecemos o instinto de morte. / O sujeito diz: ‘Não!’ a esse jogo de passa-anel da intersubjetividade, onde o desejo só se faz reconhecer por um momento para se perder num querer que é querer do outro. Pacientemente, ele subtrai sua vida precária das agregações docilizantes do Eros do símbolo, para afirmá-la enfim numa maldição sem palavra”. (Cf. tb. SAFATLE, V. *A paixão do negativo*. Lacan e a dialética, 2006, p. 277).

⁵⁶ Em “Elegia” (FA), a *negação é dupla*: “Ganhei (perdi) meu dia” (...)// “Gastei meu dia. Nele me perdi/ De tantas *perdas* uma *clara via*/ por certo se abriria/ de mim a mim, estela fria.” (...)// “Ah, chega de lamento e versos ditos/ ao ouvido de alguém sem rosto e sem justiça”, pois o elegíaco se transcende: “o inverno é quente em mim, que o estou berçando/ e em mim vai derretendo/ esse torrão de sal que está chorando” ... daí o “desmonte palmo a palmo” sem aflição de se “tornar planície”.

⁵⁷ Cf. a análise das aporias de Schönberg em ADORNO, *Prismen*, p. 171, Trad.: p. 164.

de imagens (“Amplio/vazio”), e, finalmente, para o dia ensolarado no último poema da obra. Essa possibilidade, porém, como se depreende da leitura desse soneto dialetizado⁵⁸, e de todo o livro, só pode se dar num pressuposto material presente-ausente: na experiência de reencontro sublimado com o *real do corpo* e do *objeto no espaço contraditório* da práxis histórica. Elementos negados, mudos, em suspensão alegórica e simbolista do sentido em todo o livro.⁵⁹ Enquanto tal isso não se constitui em fundamento posto, mas apenas como *pressupostos* existentes – mas *dilacerados* como os *membros de Orfeu*:

Orfeu, reúne-te! chama teus dispersos
e comovidos membros naturais,
e límpido reinaugura
o ritmo suficiente, que, nostálgico,
na nervura das folhas se limita,
quando não compõe no ar, que é todo frêmito,
uma espera de fustes, assombrada.
(...)
Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
e escuta:
só de ousar-se teu nome, já respira
a rosa trismegista, aberta ao mundo. (“Canto órfico”)

Por isso o seu “canto é branco,/ foge a si mesmo, vãos!”, enquanto seu significado é “mudo parálítico surdo nato incógnito” (ibid.) – e tem de ficar suspenso para nós no tempo enquanto não for negado como mero canto da rosa ideal e secreta, vale dizer: reencontrada no chão de outra práxis.

* *

O momento materialista da forma poética drummondiana, sob o prisma de *Fazendeiro do Ar*

“e a poesia mais rica
É um sinal de menos.”
(Drummond, *Poema-Orelha*, VPL)

A maior barreira à noção de uma “poesia metafísica” é o vínculo dessa fase com seu contexto histórico. *Claro enigma* e *Fazendeiro do ar* mantêm, como em obras anteriores, em *José* e em *Alguma poesia* (1930), fortes referências à família e à província itabirana contrapostas à experiência do poeta na grande cidade.⁶⁰

⁵⁸ Vê-se aqui como as formas clássicas são desfeitas, usadas e superadas, não simplesmente ostentadas como uma volta ao esteticismo parnasiano. Também face à sua posição na estrutura do livro, fica difícil apontar simplesmente “maus sonetos”, como acusou certa vez Mário FAUSTINO (“Poesia-Experiência”, 1978, p. 96.)

⁵⁹ De modo “impuro” e não tão abstrato quanto à “poesia pura” de Valéry, tais versos “não falam jamais senão de coisas ausentes”, num “trabalho que faz viver em nós aquilo que não existe” (VALÉRY, Paul. “Poésie et Pensée Abstraite” in: __. *Oeuvres*, 1957, vol. 1, p. 1324 e 1333). “O grande tema central do simbolismo foi a luta do homem contra o vazio, ao visualizar o poder da morte sobre a consciência” (BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*, [1967], p. 126).

⁶⁰ Esse ponto foi notado pelo próprio SANT’ANNA (op.cit., p.66-81) e por GLEDSON (op. cit., p.254-5). Cf. também: COELHO, Joaquim-Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, 1973 e SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*, 1976. Um trabalho mais recente (TEIXEIRA, Jerônimo. *Drummond cordial*, 2005) trouxe à luz a questão de forma “crítica”. O mérito do autor é salientar esse universo de transição, mas peca pelo rigor um tanto mecanicista na “aplicação” do conceito de “homem cordial” de S.B. de Holanda à poesia de Drummond.

Desde a origem, e em suas linhas de continuidade mais gerais, a poesia drummondiana expõe e dramatiza a *transição rural-urbano no Brasil*. “No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador” (“Explicação”, AP). Note-se já aqui a polarização entre origem e destino: o chão da “roça” e a suspensão no ar pelo “elevador”. Talvez possamos mesmo caracterizá-la globalmente como uma *grande figura transicional* entre esses dois mundos que nos fazem “ainda hoje uns desterrados em nossa terra”.⁶¹ Vale explicitar os pressupostos desses *dois regimes de sociabilidade*: um que poderíamos denominar “tradicional” (em que as relações patriarcalistas *dificultam a distinção* de sujeito e objeto, do mesmo e do outro) e um segundo especificamente “moderno” (em que imperam relações abstratas entre indivíduos isolados no mercado e no Estado e em que há *distinção* do mesmo e do outro).⁶² O contínuo vaivém drummondiano entre o mundo “rural tradicional” e o “urbano moderno” se completa ainda por sua posição consciente *entre duas classes* – a classe média urbana, funcionária pública, oscilando social e politicamente entre os estratos dominantes e os trabalhadores manuais.⁶³

É esse conjunto de fatores estruturais de mais longa duração, somados àqueles particulares apresentados por Vagner Camilo, que intermediam a obra de Drummond. Atormentado pelo passado, dilacerado pelo presente, incerto quanto ao futuro: daí então, e nesta fase em especial, o sentimento esmagador de divisão, alienação, ambivalência e desterro: por um lado, a sensação de estar atado à terra e à tradição familiar, por outro, a de exílio e solidão na grande cidade; por um lado, a visão da imobilidade da vida, por outro a de mobilidade frenética enquanto corrosão e ruína de tudo; por um lado, grande aptidão de expressão lingüística e realização artística, por outro suspeição quanto à expressão lírica e à capacidade plasmadora de sua poesia; por um lado, confiança na solidariedade, no amor e em

Assim, ele tende a determinar toda relação social que não seja abstrata e reificada (não mediada pela lei e pelo mercado burgueses) – como na análise forçada de “Canção Amiga” (*Novos Poemas*) – como adesão do poeta a um mundo “cordial”. Ora, é claro que se há claros elementos nostálgicos em Drummond, há também uma crítica do mundo tradicional, bem como do mundo regido pelas abstrações reificadas e que aspira a verdadeiras relações concretas entre os homens. Se há de fato *reflexo* das relações patriarcais (ou “cordiais”), esse não é meramente apologético, mas antes tema de *reflexão* crítica (cf. MERQUIOR, op. cit., p. 3), como o próprio J. Teixeira mostra em algumas análises.

⁶¹ HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, [1936]/1976, p. 3.

⁶² Sobre esse ponto fundamental: PASTA, “Volubilidade e idéia fixa”, p. 18.

⁶³ Em “Essa nossa classe média” [1952, ib., p. 998], Drummond entende a “vacilação” da classe média como “um escrúpulo moral, um estado de consciência vigilante, que não aceita deixar-se vencer pela paixão dos outros nem sequer pela sua própria” (...) “não se confunde nem com a decisão imediata e irracional nem com a resolução fria dos que agem contra os seus pendores mais profundos, mas de acordo com uma ordem exterior.” Drummond pensa aqui na volubilidade dos quadros stalinistas do PCB: “De resto, costuma-se denunciar a vacilação em nome da firmeza política, e este é afinal um ledor engano, se considerarmos que ainda estão por nascer homens mais vacilantes, mais hesitantes, mais contraditórios do que os chamados líderes políticos dos povos, nesta época e em todas as épocas. Assim, não é vacilação em si aquilo de que se acusa o pequeno-burguês recalcitrante; mas a vacilação em obedecer a um ‘mandamento’ transmitido por vontades vacilantes, ondulantes, incoerentes.” Para esse dogmatismo mortífero, “as palavras são de grande serventia nessa eventualidade, e, aplicadas com perícia, produzem a morte política, a morte moral, a morte literária e outras mortes provisórias.” (“Reflexões sobre o fanatismo”, ib., p. 995). Note-se aqui a recorrência da morte e da luta da morte nos horizontes.

possíveis relações concretas entre as pessoas, por outro, afetos negativos de desprezo e ódio ou de secura e frieza individual e coletiva; por um lado, consciência de uma identidade formada e diferenciada, por outro, consciência de culpa e mortificação de si, ou a sensação ambígua de estar a um tempo vivo e morto etc. Daí o desvanecimento dos contornos do moderno, que parece repetir o passado. Porém, em ambos os regimes de sociabilidade, a subjetividade é tolhida sob formas coercitivas e cindidas de viver, agir, pensar. Nada apaga dessa poesia, e em especial na fase dita “metafísica”, o caráter profundamente *moderno* de alienação e morte, incompletude e fracasso, nos planos do sujeito, da formação sócio-histórica e da própria obra literária. Mesmo no momento mais engajado, ao “tempo pobre” correspondia “o poeta pobre” (“A flor e a náusea”, RP), tal qual a um mundo torto correspondia um “eu todo retorcido”.

Parece haver uma gradação nesse movimento: se de início o *ser sente a ameaça do outro* e então um processo de se tornar *ser-para-outro* (ou antes, um *ser-outro curvado* sob as injunções alienadas) – o que é exposto criticamente pelo desdobramento irônico do eu (em AP e BA) e pelo despertar da lírica engajada (SM e RP) –, num segundo grande momento, *o ser passa radicalmente no não-ser*⁶⁴ (“Os rostos imóveis” e “Viagem na família” em J; “Ontem”, “Assalto”, “Morte no avião”, entre outros em RP; abrindo-se para a fase dita “metafísica” de NP e CE em diante), em que a muito custo se ensaia encontrar uma saída para um novo existir (enquanto “falta que ama”). O percurso não é nada linear, porém. Em “Coração numeroso” (AP), p.ex., esses dois momentos já despontavam no mesmo poema.⁶⁵ A lírica drummondiana converte-se progressivamente no esforço paradoxal de expressar a sua “impossibilidade humana”: “Como pode existir, pensou consigo, um ser/ que no existir põe tamanha anulação de existência?” (“Science fiction”, LC).

Uma grande figura *transicional* e de *travessia*, portanto: do “ser” ao “ser-(para)-outro” até os abismos do “não-ser” e da “falta-de-ser” desejante. A poética drummondiana, assim, será marcada por posições e figurações do pensamento reflexivo e negativo que não se adéquam à identidade e à síntese da dialética clássica (*a ironia e a “personificação dramática” de conflitos, o duplo e a duplicação, o ceticismo, a antítese e o paradoxo, o niilismo, a melancolia*⁶⁶), mas sem se comprazer no mero perspectivismo anti-essencialista. Talvez seja essa a verdade de seu momento dito “metafísico” ou “ontológico”. Tal como na

⁶⁴ Cf. os conceitos introduzidos por PASTA, em sua análise de Machado, Mário, Rosa e outros (op. cit., p. 19-20).

⁶⁵ “Meus paráliticos sonhos desgosto de viver / (a vida para mim é vontade de morrer)/ (...) mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas (...) voluptuosidade errante do calor/ mil presentes da vida aos homens indiferentes/ que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram”.

⁶⁶ Cf. MERQUIOR, op. cit., passim.; CAMILO, op. cit., p.84; e também, o belo livro de ARANTES, Paulo. *Ressentimento da dialética*, 1996.

poesia de Baudelaire⁶⁷, o fracasso de uma formação social se reflete criticamente no plano da forma literária.

O poeta sente quão marcado foi por suas raízes rurais, que ressurgem com um peso enorme (desde poemas como “Infância” ou “Família”, em AP; ou, num registro negativo, “Sentimento do Mundo”, em SM⁶⁸); peso do passado sobre o presente, dos mortos sobre os vivos, do clã familiar sobre o indivíduo e sua subjetivação, e que se cruza com o contexto burguês e burocrático experimentado na grande cidade.⁶⁹ Trata-se de um eu lírico prenhe de dúvidas e ambivalências, como vimos expresso em “Confidência do Itabirano” (SM): ao mesmo tempo “triste”, “orgulhoso” e “de ferro”: separado de “porosidade e comunicação”, suportando o peso da dívida simbólica para com o passado patriarcal. Assim, é de uma tal experiência histórico-geográfica contraditória que emerge o conceito de “fazendeiro do ar”.

Enquanto experiência inextirpável de um sujeito singular, ela se torna fonte ambivalente de culpa, mortificação e reação agressiva, mas também de certa saudade da infância e da mocidade na província, de um lugar e de um tempo de virtual plenitude do vivido infantil, embora simultaneamente ele seja denominado, *a posteriori*, como “vida besta” (“Cidadezinha qualquer”, AP).⁷⁰ Ao mesmo tempo em que se sente o poder da coisificação moderna, pressentem-se nestas mesmas condições as possibilidades de uma outra forma social.⁷¹ Instaure-se na obra, assim, uma “dialética rarefeita” de passado e presente, realidade e utopia, carência e abundância, reificação e vida.

⁶⁷ Parece-me haver muita inspiração de Baudelaire na poética de Drummond. “É preciso ler Baudelaire,/ é preciso colher as flores/ de que rezam velhos autores”, dizem os versos de “Poema da Necessidade” (SM).

⁶⁸ “Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo, / mas estou cheio de escravos, / minhas lembranças escorrem/ e o corpo transige/ na confluência do amor.// Quando me levantar, o céu/ estará morto e saqueado, / eu mesmo estarei morto/ morto meu desejo, morto/ o pântano sem acordes.” Versos de maio de 1935 que indicam a descoberta do “grande mundo” e fazem aflorar, talvez pela primeira vez, a crítica de seu passado rural e da experiência individualista: enquanto os “escravos” parecem remeter aos “vícios” do pequeno-burguês, ensimesmado nas questões amorosas (Cf. p.ex. “O procurador do amor”, BA), o “pântano sem acordes” parece referir-se ao contexto inteiro do livro anterior (BA, 1934). Daí seu sentimento de alienação nesse mundo em luta: “Os camaradas não disseram/ que havia uma guerra/ e era necessário/ trazer fogo e alimento./ Sinto-me disperso, anterior a fronteiras,/ humildemente vos peço / que me perdoeis.” (“Sentimento do Mundo”, SM).

⁶⁹ Veja-se “Perguntas” (CE): “Numa incerta hora fria/ perguntei ao fantasma/ que força nos prendia,/ ele a mim, que presumo/ estar livre de tudo,/ eu a ele, gasoso,/ todavia palpável/ na sombra que projeta/ sobre meu ser inteiro: um ao outro cativos/ desse mesmo princípio/ ou desse mesmo enigma/ que distrai ou concentra/ e renova e matiza,/ prolongando-a no espaço, / uma angústia do tempo.” No último verso, o fantasma (familiar) lhe responde: “*Amar, depois de perder*”.

⁷⁰ Como diz acertadamente MERQUIOR (op. cit., p. 93-4): “Sem de forma alguma abandonar sua lucidez no tocante ao patriarcalismo, Drummond, pelo contraste que estabelece entre o estilo existencial da sociedade e o das massas urbanas alienadas, se reconcilia dialeticamente com o grupo familiar de feição tradicional, seguramente menos frio e inumano que o espaço vital reificado da grande cidade. É então que a perda de Itabira se torna dolorosa, ainda que o poeta, testemunha perfeitamente consciente de uma época de transição, e sem jamais identificar-se, a rigor, com qualquer forma social, não chegue a pregar a restauração de qualquer passado.”

⁷¹ Exs.: “Estou preso à vida e olhos meus companheiros./ Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.” (“Mãos dadas”, SM). Ou, o final de “Nosso tempo” (RP): “O poeta/ declina de toda responsabilidade/ na marcha do mundo capitalista / e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas/ promete ajudar/ a destruí-lo/ como uma *pedreira*, uma *floresta*/ um *verme*.” O pressuposto imagético é sempre uma relação com uma base material faltante: “Exato, amanhã/será outro dia./ Para ele viajas. (...) já teu passo avança/ em *terra diversa*./Teu passo: outros passos/ ao lado do teu.” (“Uma hora e mais outra”, RP).

Os significantes fundamentais de todo esse impasse serão duas imagens obsedantes da obra:

- ❖ a *Pedra* (e variantes como o muro e a noite) que obstaculiza o caminho e a visão do eu emparedado (desde “No meio do caminho”, em AP ou “A noite dissolve os homens” e “Noturno à janela do apartamento”, em SM), mas que é também o oposto: o signo da *terra* e do *solo* germinadores.
- ❖ a *Rosa* (ou a flor, índice do ideal), que é anunciada como algo em formação ou mesmo já formado (desde “A flor e a náusea”, “Áporo”, “Anúncio da rosa”, em RP) e é, ao mesmo tempo, sempre algo inseguro, frágil, ameaçado de destruição pelas forças sociais alienantes; ou ainda, algo completamente evanescente, etéreo e secreto (“Contemplação no banco” e “Campo de flores”, em CE e “Canto órfico” em FA), pois afetado radicalmente de não-ser. E que opera como uma espécie de metáfora crítica cifrada do *uso* (mais que do valor de uso), *suprimido e suspenso, no núcleo da forma-mercadoria*, internalizada como princípio formal maior da Obra.

Assim, a peculiaridade social da fase dita “metafísica” talvez seja, como no “ideal esplinético” de Baudelaire, a convergência *do ideal* (da rosa) com *a pedra e a escuridão*, numa espécie de *síntese negativa* dos termos: a “rosa das trevas” (na boa expressão de Francisco Achcar usada por Camilo), mas também a série de imagens paradoxais – a começar pelos títulos dos livros de 51 e 54 – de conjugação, segundo a definição perfeita de John Gledson, de “forma e ausência de forma”, em que os elementos “estão continuamente se formando e desaparecendo”.⁷²

O modernismo de Drummond busca, nesta fase, formas poéticas clássicas, regulares, mais duras e abstratas (o soneto, a metrificação, as rimas ricas etc.) para organizar uma matéria literária em decomposição, evanescente, traumática, crepuscular – “o que já de si repele/ arte de composição” (“Aliança”, NP). Assim, sobressaem nos poemas desta fase versos como “arquiteturas não arquitetadas” (Tela contemplada”, CE); “estampa vaga no ar”, “construir de bruma nosso arco-íris”, “Escultura de ar” (“Contemplação no banco”, CE); “mar ausente e abstrata serra” (“Fraga e sombra”, CE); “um modelar de campinas no vazio/ da alma” (“Nudez”, VPL); os “possíveis/ feitos de cimento do impossível” (“Procura”, VPL), de um poeta cujos sentimentos são mistos de vida e morte: uma “morte imorredoura”

⁷² GLEDSON, John. “Drummond e Valéry” in: ___. *Impasses e influências*, Drummond e alguns contemporâneos, 2003, p. 163 e 160, respectivamente. Tendo a ver isso como uma variante interna ao conceito de “formação supressiva” proposto por PASTA, op. cit. e Idem, “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil”, 1999, p. 61-70.

(“Retorno”, FA), na qual “meu amor é tudo que, morrendo,/ não morre todo, e fica no ar, parado” (“Os poderes infernais”, VPL).

Não se trata de um processo de pura anulação, contudo: formações *ideais*, alimentadas do *chão pedregoso e opaco* da experiência, elas cristalizam-se sempre *em suspensão*, na expectativa *histórica* de *voltar à Terra* para dar seus frutos: “A música se embala no possível,/ no finito redondo, em que se crispa/ uma agonia moderna (...) e compõe no ar, que é todo frêmito,/ uma *espera de fustes*, assombrada” (“Canto órfico”, FA). Assim, a procura do *ideal* (alegorizada pela flor) se dará, amiúde, no próprio *chão espezinhado* pelos homens (“Contemplação no banco”, CE), tal como “uma orquídea forma-se” na terra do “país bloqueado” (“Áporo”, RP). É o que lhe imprime certo ar de fantástico, mas numa procura dolorosa do tempo e da poesia, tal como em Baudelaire, no elemento espacial e coisificado da existência social. Busca do não-idêntico em que se vai “inquirir gente não, porém *textura*,/ chamar à fala *muros* de nascença,/ os que não são nem sabem, elementos/ de uma composição estrangulada” (“Procura”, VPL). “Pergunta às *coisas*, impregnadas/ de sono que precede a vida (...) A ti mesmo, nada pergutes” (“Inquérito”, VPL). Assim também, a imagem final da poesia dessa fase é a do Hotel Avenida no Rio de Janeiro, lugar de *puro trânsito* entre o rural e o urbano, agora em *demolição*: “Todo hotel é fluir. (...) Estou comprometido para sempre/ eu que moro e desmoro há tantos anos/ o Grande Hotel do Mundo sem gerência// em que *nada existindo de concreto*/ – avenida, avenida – tenazmente/ de mim mesmo sou hóspede secreto” (“A um hotel em demolição”, VPL).

Vimos até aqui as peculiaridades do conteúdo e da poética subjacentes a *Fazendeiro do ar*. Vejamos, por fim, traços mais específicos de sua “poética do desterro”. Como vimos, se o livro abre com uma longa série de sonetos, alguns entre os mais belos e bem construídos do poeta, ele encaminha-se para poemas líricos mais soltos, variados, longos e complexos, em que a regra torna-se a *dissolução* e certa *fragmentação* formal mais tipicamente modernista, sustendo uma dicção em geral elevada, como em “Estrambote melancólico”, “Eterno”, “Elegia” e “Canto órfico” (onde aliás vem indicado: “Orfeu, dividido, anda à procura/ dessa *unidade áurea*, que perdemos”). O que mais ou menos se reintegra simbolicamente só ao final, na confraternização na *Plaza de Mayo*, centro cívico da capital argentina, nos trinta e seis dísticos (*pero* irregulares) de “A Luís Maurício, infante”.

Além de “Canto órfico”, há no livro dois metapoemas que conduzem àquele sentido de *formação e desvanecimento da forma*, tal como indicado por Gledson. Em “Brinde no

banquete das musas”⁷³, a poesia consome a si mesma no banquete que cria. Vejamos como Merquior o lê, novamente sem atentar muito bem para o *contexto* (no duplo sentido: posição do poema no livro e na história social). Nos passos de Blanchot e do verso final de “Ontem” (RP) – “escrevo, dissipo” –, ele vê aqui a postulação de um modo afirmativo de Absoluto Literário, já que “é dessa maneira, como agente destrutor” –, cita Merquior então a terceira estrofe, “que a poesia consegue viver sua relação com a verdade, chega à sua plena dignidade epistemológica”⁷⁴, isto é, como palavra ontológica sem mais sobre os princípios arcaicos do Universo. Se lesse com mais cuidado as tensões do poema veria que a poesia é, aqui, além da escrita que “afirma o real através de sua negação radical”⁷⁵, um ato que nega de modo imanente o poder dos tais *vagos princípios*: o “belo câncer do verso” atua no “regaço incestuoso” *da própria poesia*, i.é, cresce e age destrutivamente *sobre* a poesia que pretende ter ou dizer o Absoluto: como crítica da metafísica literária portanto (“a mosca deglute a aranha”, v.8 – a presa devora o próprio agente tecedor do texto/*écriture*).⁷⁶ Poesia será antes, segundo esse metapoema, significada por coisas instáveis muito *terrenas e impuras*: “marulho e náusea” (v.1), “comida estranha” (v. 6) que nos deixa “mais famintos” (v.5) em que o poeta *renasce morrendo*: “Azul, em chama, o telúrio/ reintegra a essência do poeta,/ e o que é perdido se salva.../ Poesia, morte secreta” (vv. 13-16). Uma “canção suicida”, portanto: tal como a poesia consome a si mesma no banquete das musas, o poeta fazendeiro do ar se salva e se reintegra à terra (noutro mundo, noutra vida) por sua queima pelo mineral (telúrio). Uma morte figurada: aqui a forma paradoxalmente surge e desaparece do concreto, i.é, vive apenas na *suspensão* da forma que conquista, arrancada da experiência do concreto.

Afastemos, então, a idéia de um objeto *puro* nessa lírica reflexiva. Aliás, um dos mais importantes metapoemas dessa fase, que estabelece um de seus paradigmas éticos e estéticos, é “Oficina irritada” (CE): “Esse meu verbo antipático e *impuro*/ há de pungir, há de fazer sofrer, / tendão de Vênus sob o pedicuro” (vv. 9-11). A matéria *profana e impura* continua a mesclar-se, como nas fases passadas, ao elemento elevado (Vênus e tendão sob o pedicuro). Ao mesmo tempo, percebe-se aqui uma *relação tensa* (e mesmo agressiva) com o leitor: na verdade, é a necessidade de cavar uma *distância crítica* entre o texto e o leitor, recriando a

⁷³ “Brinde no banquete das musas: Poesia, marulho e náusea./ poesia, canção suicida,/ poesia, que recomeças/ de outro mundo, noutra vida.// Deixaste-nos mais famintos./ poesia, comida estranha,/ se nenhum pão te equivale:/ a mosca deglute a aranha.// Poesia sobre os princípios/ e os vagos dons do universo:/ em teu regaço incestuoso,/ o belo câncer do verso.// Azul, em chama, o telúrio,/ reintegra a essência do poeta,/ e o que é perdido se salva.../ Poesia, morte secreta.”

⁷⁴ MERQUIOR, op. cit., p. 173.

⁷⁵ Idem, ibidem, p. 174.

⁷⁶ Veja-se de passagem, para dar razão à nossa argumentação, a leitura de GLEDSON, *Poesia e poética...*, op. cit., p.244: “Esta [poesia] é exílio, com sua origem em outro mundo (...). Embora *pareça* descrever o universo, na verdade alimenta-se de si mesma, numa relação que o poeta chama de incestuosa e cancerosa”. Gledson notou como Merquior e outros lêem poemas desprezando versos inteiros (“Contemplação no banco”, CE p.ex.). Também notou como a idéia de poesia metafísica “não tem cabimento. A doutrina filosófica drummondiana é simples e negativa” (ibid., p. 263).

descontinuidade perdida entre obra, comunicação e política (tão fortes em SM e RP), em tempos nefastos de populismo, nacional-desenvolvimentismo e esquerda stalinista. Trata-se de um “soneto duro/ como poeta algum ousara escrever./ Eu quero pintar um soneto escuro/ seco, abafado, difícil de ler.” (vv.1-4), que não quer despertar “em ninguém nenhum prazer” (v.6). Assim, também a deusa mitológica da beleza e do amor (Vênus), a estrela mais brilhante no horizonte (estrela d’alva) sofrerá sob o pedicuro do poeta. Um poema que se subtrai à bela aparência e ao canto coletivo, exigindo atividade crítica do leitor. Por outro lado, apesar de tão duro e formalmente disciplinado (como apontou Merquior), ele vem afetado de *autonegação*: “E que, no seu maligno ar imaturo, / ao mesmo tempo saiba ser, não ser.” (vv.7-8) – versos que põem os elementos fundamentais para a construção de uma poética paradoxal, *oscilando*, qual astro no céu escuro, em torno de *imaturidade e maturidade, clareza e opacidade, dureza e esvaecimento, ser e não-ser, vida e morte*. Assim, ao final: “Ninguém o lembrará: tiro no muro/ cão mijando no caos, enquanto Arcturo,/ claro enigma, se deixa surpreender” (vv. 12-14). O poema é, assim, um gesto agressivo contra as forças ofuscantes da mitologia (do amor e do belo) e do obstáculo – Vênus, o muro, o caos, aliás outro deus primitivo – uma espécie de mensagem numa garrafa (“ninguém o lembrará”), flutuando no céu, isto é, reluzindo no lusco-fusco como enigma (“claro enigma”). Arcturo é a estrela mais brilhante da constelação do Boieiro (aqui, a idéia tácita de “fazendeiro do ar”), a última a se pôr no horizonte, “símbolo de extrema lucidez, da consciência vigilante, sempre alerta”.⁷⁷ A sintaxe do último terceto deixa tudo vago, opaco, no ar, em regime de suspensão do claro sentido.

Fechemos com o exame do segundo metapoema de FA (“Conclusão”⁷⁸), em que as próprias condições da produção poética são questionadas: “Os impactos de amor não são poesia (tentaram ser: aspiração noturna”, vv.1 e 2) e a memória infantil e o outono pobre se tornam poesia apenas porque “vazam no verso de nossa urna diurna”; assim, nenhum princípio metafísico ou positivo nessa poesia: “nem o mistério em si nem velhos nomes/ poesia são: coxa, fúria, cabala” (vv. 7 e 8). “O belo”, segundo o poema, “não é poesia” e “o que não é poesia não tem fala” (vv. 5 e 6). O poema põe o *obstáculo à palavra positiva, a impossibilidade mesma da expressão poética* que não a dissonante (um eu lírico etéreo, em

⁷⁷ CAMILO, op.cit., p. 200-1. Cf. tb. MERQUIOR, op. cit., p. 151-2, TEIXEIRA, op. cit., p. 64-9.

⁷⁸ “Conclusão: Os impactos de amor não são poesia/ (tentaram ser: aspiração noturna)./ A memória infantil e o outono pobre/ vazam no verso de nossa urna diurna.// Que é poesia, o belo? Não é poesia,/ e o que não é poesia não tem fala./ Nem o mistério em si nem velhos nomes/ poesia são: coxa, fúria, cabala.// Então, desanimamos. Adeus, tudo!/ A mala pronta, o corpo desprendido,/ resta a alegria de estar só, e mudo.// De que se formam nossos poemas? Onde?/ Que sonho envenenado lhes responde,/ se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?”

forma de “urna diurna”). “Então, desanimamos. Adeus, tudo!/ A mala pronta, o corpo desprendido,/ resta a alegria de estar só, e mudo.” (vv.9-11).

O *corpo desprendido* (sem chão), *de mala pronta*, *solitário* e *calado* sintetiza a idéia geral de uma formação suspensa ou em suspensão, que remete *in petto*, como já indicamos, à formação negativa do sujeito, da história social e da obra literária no Brasil. Uma poesia que se forma malgrado sua dificuldade de síntese, em choque com a prosa do mundo, como se flutuasse então no ar, desatada de suas condições materiais. E que só efemeramente reata laços com a vida, quando desteme “encarar diretamente o negativo” – “a morte”, o “dilaceramento absoluto” – “e se demora junto dele”.⁷⁹ É de onde nasce o desejo de uma poesia que bóie qual “esponja no caos/ e entre oceanos de nada/ gere um ritmo” (“Eterno”, FA).

O apelo mítico de “Canto órfico” (“Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo/ e escuta:/ só de ousar-se teu nome, já respira/ a rosa trismegista, aberta ao mundo”) e o otimismo tão desarmado e sereno de “Luís Maurício, infante” (“Sucedo que chegou a primavera, menino, e o muro já não existe./(...) Procura deslindar o canto. Ou antes, não procures. Ele se oferecerá sob forma de pranto// ou de riso.”) erguem-se somente quando o mítico e o irreconciliado na história e na natureza já foram nomeados.

Face a isso, havia já soado a verdade *dissonante* das questões finais sem resposta no último terceto de “Conclusão” – que não por acaso *suspende* a rima literalmente *no ar*, no último verso:

De que se formam nossos poemas? *Onde?*
Que sonho envenenado lhes *responde*,
se o poeta é um ressentido, e o mais são *nuvens?*”

⁷⁹ HEGEL, op. cit., vol. I, p. 38.

VI

DIALÉTICA NEGATIVA DA MALANDRAGEM

Catástrofe do urbano em João Antônio

“Corpo-a-corpo com a vida”: a visão comprometida rente ao solo

João Antônio (1937-1996) tem como matéria de seus contos o resultado mais prosaico, conflituoso e degradado do processo de urbanização brasileira. Sua escrita mergulha na particularidade do setor social constituído pelo proletariado e o subproletariado em desagregação, no país subdesenvolvido, em busca de descobrir as “contradições e sofrimentos, imprevisões, improvisações, malemolências e descaídas, jogo de cintura ou perna entrevada”¹, tais como vividos por essa grande faixa ativa ou excedente, mas sempre *mobilizável* da força de trabalho – à qual Marx denominou “superpopulação relativa”. Massa esta que se diria menos “marginal” que marginalizada, socialmente espoliada e fossilizada – com a “perna entrevada” – em sua condição de classe, não obstante servir historicamente como *pressuposto básico* da reprodução ampliada do sistema.² Como o crítico previra, na cidade produzida pelo capital, e mais ainda na periferia, o “fundo” do sistema se põe às claras: “a acumulação da riqueza num pólo é, ao mesmo tempo, a acumulação da miséria, tormento de trabalho, escravidão, ignorância, brutalização e degradação moral no pólo oposto, isto é, do lado da classe que produz seu próprio produto como capital”.³ Aqui, a mediação essencial: uma *desordem* produzida pela própria *ordem* capitalista, pelo cego mecanismo de dominação e exploração. A *marginalização social* é um momento revelador da *essência ou do centro negativo* do sistema. Decerto, ao longo do último século, a modernização burguesa prometeu a integração das massas no mercado e na cidadania, baseada nos níveis crescentes de produtividade do trabalho, gerando efetivamente uma certa

¹ ANTÔNIO, João. “Corpo-a-corpo com a vida” in: ___. *Malhação do Judas carioca*, 1975, p. 144-5.

² “(...) essa superpopulação torna-se a alavanca da acumulação capitalista, até uma condição de existência do modo de produção capitalista. Ela constitui um exército industrial de reserva disponível, que pertence ao capital de maneira tão absoluta, como se ele o tivesse criado à própria custa.” (MARX, Karl. *Das Kapital – Kritik der politischen Ökonomie* [1867], Buch I, in: *Marx/Engels Werke*, 1968, p. 661). No Brasil, esse exército móvel e instável economicamente (que por exemplo chega ao redor de 1/3 da população total em 1970 e 80) vem a exercer, mesmo quando *não-assalariado* pelo capital mais dinâmico, funções complementares no mercado (pequeno comércio e serviços, construção civil etc.), bem como pressão para rebaixamento médio dos salários. Cf. o debate clássico: OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica da razão dualista* [1972]/*O ornitorrinco*, 2003; SINGER, Paul. *Economia política da urbanização*, 1973; KOWARICK, Lúcio. *Capitalismo e marginalidade na América Latina*, 1975.

³ MARX, *ibidem*, p. 675.

“normalidade”, tal como esta emergiu no chamado *Welfare State* de países centrais e entre camadas altas e médias de países periféricos. Como se sabe, essa ilusão de Capital regulado pelo direito vem ruindo. Pode-se pensar com Robert Kurz num efetivo e progressivo “colapso da modernização” atingindo, a partir dos anos 1970 e 80, a periferia do sistema e caminhando para o seu centro, na medida em que os níveis de produtividade objetivados pela terceira revolução industrial tendem a tornar cada vez menor a necessidade de trabalho humano abstrato. Nesse sentido,

“o Terceiro Mundo já passou pela parte essencial de seu colapso, ainda que a vida, depois de terminar a ‘normalidade’, continue de alguma maneira, em um nível cada vez mais miserável. Depois de realizar-se a catástrofe primitiva da reprodução social, trata-se por assim dizer de ‘sociedades pós-catastróficas’, que somente estão ligadas à circulação sangüínea global do dinheiro por algumas poucas veias muitas finas”.⁴

Desse modo ainda, grande parte do exército industrial de reserva tende a virar peso morto para a produção efetiva de capital, na medida em que se torna não-rentável face às novas tecnologias, ou rentável apenas enquanto permanece em *níveis brutais* de remuneração, informalidade e flexibilidade. O capital faz deslanchar assim a escalada da violência, da guerra civil e militar, mais ou menos velada ou declarada. Ao mesmo tempo, uma massa gigantesca de dinheiro, mediada pela concorrência global e pelo declínio da capacidade aquisitiva real e da rentabilidade garantida na produção, descola-se da produção real de mercadorias para “valorizar-se” como capital fictício especulativo. Como previra Marx, as forças produtivas invertem-se em forças destrutivas.⁵

É esse pano de fundo histórico-estrutural, de ilusão desenvolvimentista e de uma sociedade em colapso, que é antevisto e exposto com força na pequena obra de João Antônio, conferindo-lhe interesse e atualidade, apesar de suas desigualdades, problemas de fatura e formações ideológicas. Uma força que parece vir da capacidade de traduzir artisticamente uma vigorosa *experiência vivida* da sociedade brasileira e da cultura urbana, em particular, criando laços com estruturas profundas da literatura nacional. Lá onde outros imaginam ou observam as coisas para criar um mundo literário, ele antes as vive por dentro, em um “corpo-a-corpo com a vida”.

O escritor, que vem de baixo, do proletariado suburbano, imerge e arrisca-se o tempo todo nessa matéria enrijecida e dilacerada, ambivalente e mal comportada. E que é sempre exprimida com sentimentos difusos de tristeza e exaltação, humilhação e rancor.⁶ Daí a

⁴ KURZ, Robert. *O colapso da modernização* – Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial, [1991], p. 166-7.

⁵ Cf. Idem, ibidem, Cap. “Crise do sistema mundial produtor de mercadorias”.

⁶ Ou como escreve Alfredo BOSI: “...um fortíssimo *pathos* que vai do ódio à ternura e do sarcasmo à piedade.” (“Um boêmio entre duas cidades” in: __. ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor* – Contos, 1986, p. 6).

dicção seca, nervosa, povoada pela gíria, e o gesto ouriçado, o “fio desencapado”, a posição de briga, um certo tom agressivo mesclado ao lirismo entristecido da frase, em um *pathos* assumidamente “marginal” e como querendo dar uma “notícia crua da vida”: nos termos de Antonio Candido, um “realismo feroz”, próximo ao de Rubem Fonseca, um “ultra-realismo sem preconceitos”.⁷

Criticando o “salamaleque” e o “flosô espiritual” do beletrismo, do formalismo e da literatice em geral, que, segundo ele, esquecem “o fundamental, o essencial”, João Antônio batalhou pela renovação da antiga linha nacional de literatura empenhada:

“O que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, *vistas de dentro para fora*. Necessidade de que assumamos o *compromisso* com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra. (...) a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras”.⁸

Esse programa engajado, reforçado pelo contexto – o da hegemonia intelectual relativa da esquerda no país, a oposição à ditadura militar pós-64 e às efervescências ideológicas do “Milagre brasileiro” (1967-1974) – impunha-se a muitos artistas.⁹ O que não significava, para João Antônio, descurar da *forma*. Ao contrário, só o tratamento especial daquela matéria particular produziria uma forma por assim dizer “brasileira”, superadora da “forma pronta” ou “forma apriorística”; uma forma que passa a ser “exigida”, “imposta”, “determinada pelo próprio tema”, e não mais “importada, empostada, mal adquirida, sujeita a todas as ondas e sempre mal digerida”.¹⁰ Trata-se, assim, de assumir um registro realista e comprometido “com a coisa brasileira sem retoques, imposturas e embelecos mentais”, que certamente quer-se “crítico” e “transformador” – na trilha de uma certa tradição nacional que o próprio escritor avista e busca acompanhar a seu modo, formada por Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Lima Barreto, Oswald e Mario de Andrade, Alcântara Machado, Drummond, Graciliano Ramos, Lins do Rego, Guimarães Rosa, entre outros. A prosa mais

⁷ CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa” [1979] in: __. *A educação pela noite & outros ensaios*, 2003, p. 210-11. Além de João Antônio, o crítico unia a essa tendência Ignácio de Loyola Brandão. Alfredo BOSI chama-a de “brutalista”, nela incluindo: Wander Piroli, Manoel Lobato, Sérgio Sant’Anna, M.Scliar e outros (“Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo” in: __. (org.) *O conto brasileiro contemporâneo*, 1977, p. 18.)

⁸ ANTÔNIO, “Corpo-a-corpo com a vida”, op. cit., p. 143-4, grifos meus (= g.m.)

⁹ A literatura brasileira do período parecia polarizada entre o “romance-reportagem” (José Louzeiro, Aguinaldo Silva, Renato Tapajós) e a “alegoria política” articulada diretamente ao contexto da repressão, com técnicas jornalísticas (A. Callado, I. Ângelo, I. de Loyola Brandão, P. Francis, R. Pompeu). UNE, CPC, o tropicalismo, o cinema de Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues, o teatro de Augusto Boal e Zé Celso etc., completavam o clima desta hegemonia. Para análises desse período: ARRIGUCCI JR., Davi. “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente” in: __. *Achados e perdidos*, 1979; SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969” [1970] in: __. *O pai de família e outros estudos*, 1978; AGUIAR, Flávio. “Os mensageiros de Jó (notas sobre a produção literária recente no Brasil) [1978]” in: __. *Palavras no purgatório* (Literatura e cultura nos anos 70), 1995; HOLLANDA, Heloísa B. & GONÇALVES, Marcos A. “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira” in: __. *Anos 70 - Literatura*, 1979; CANDIDO, op. cit.; SANTIAGO, Silviano. “Repressão e censura no campo das artes na década de 70 [1979]” in: __. *Vale quanto pesa*, 1982; SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida nacional: polêmicas, diários e retratos*, 1985.

¹⁰ ANTÔNIO, “Corpo-a-corpo com a vida”, op. cit., p. 144 e 149.

significativa de João Antônio herda temas do país e de sua literatura, principalmente o da integração social do homem pobre e dependente na cidade e o da oscilação entre ordem e desordem, lícito e ilícito, da “dialética da malandragem”, tal qual o denominou Antonio Candido; uma forma que parece se revelar como uma *estrutura histórico-social* de maior amplitude e de mais longa duração e com conseqüências mais negativas e antagônicas do que previsto pelo crítico.¹¹ A novidade é que esse corpo-a-corpo com a vida local se dá na segunda metade do século XX, por um homem de família humilde, nascido e educado no subúrbio paulistano (Presidente Altino), office-boy, escritor autodidata, mais tarde morador do Rio, jornalista e repórter, apaixonado pela cultura popular urbana, além de grande freqüentador da boêmia do choro e do samba, dos botequins, salões de sinuca e da “zona livre” do submundo, lugares onde conheceu de perto certa roda de artistas e a baixa malandragem dos anos 1950 e 60.¹²

Temos então um narrador que sempre assume seu caráter de classe – ou antes, talvez, o seu caráter “marginal” e “em trânsito” dentro da sociedade de classes vigente –, um escritor que erige como personagens principais aqueles que esta sociedade destitui como sujeitos monetários autônomos e arrasta como seu produto negativo: o trabalhador urbano mal remunerado, dependente, subempregado ou desempregado, o menor abandonado, o soldado, o virador, o pingente, o vagabundo, o mendigo, o louco, o homossexual, a prostituta, o jogador de sinuca (aquele que talvez mais o atraía, o “merduncho” do “lúmpen”¹³), o malandro, o criminoso. Ou, reunindo em suas categorias: “Otários”, “Malandros” e “Bandidos” – sujeitos de mercado que *presumivelmente não se integram sem mais à norma burguesa clássica e aos ideais liberais*, mas que *de modo algum representam uma sociedade pós-burguesa*. Quadro que se completaria com os “Ratos” da polícia e os “Bacanas” de classe média, freqüentando o submundo, dependendo e dispondo do trabalho deste, também eles, a seu modo, circulando entre a ordem e a desordem. Um passo diverso em relação ao mundo “risonho” e “sem culpa” do “romance malandro” de Manuel A. de Almeida, misto de fábula e realismo, onde entrevíamos, segundo Candido, “o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se

¹¹ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem” [1970] in: ___. *O discurso e a cidade*, 1993, p. 36. Para uma crítica, cf.: SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’” [1979] in: ___. *Que horas são?*, 1987; OTSUKA, Edu T. “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”, p. 105-124, fev. 2007.

¹² Cf. os estudos biográficos sobre o autor: RIBEIRO NETO, J.S. & LABRIOLA, L. P. (org.) *João Antônio: literatura comentada*, 1988, onde há uma biografia autorizada; SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*, 2005; LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*, 2006. Além, é claro, do conto autobiográfico “Paulo Melado do Chapéu Manguera Serralha” in: ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*, 1982, p. 79-129.

¹³ “Não são bem [os jogadores de sinuca] os bandidos, não são bem os marginais, são bem uns pés-de-chinelo, o pé-rapado, o zé-mané, o eira-sem-beira”, um “troço da maior tragédia”. ANTÔNIO, João. “Merdunchos” in: ___. *Casa de loucos*, 1976, p. 55.

trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia”.¹⁴ Já aqui, por outro lado, a ordem do trabalho se implanta e predomina sobre a lógica do favor, regendo a todos pelo chicote da expropriação e da alienação no mercado, enquanto a malandragem vira mera estratégia de sobrevivência e de exploração dos subalternos, uma espécie de “microempresa delinqüente”, ela mesma condenada historicamente a cair para o andar de baixo da criminalidade. Decerto, estamos ainda na mesma “terra-de-ninguém moral, onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da norma e vai ao crime”; e quase no mesmo mundo “livre de culpabilidade e remorso, repressão e sanção interiores”. Mas isso ganha um sentido diverso e contrário à “sabedoria irreverente, que é pré-crítica”, do romance de Almeida, na medida em que nem “todos se arrumam” numa “vasta acomodação geral”¹⁵ e os conflitos têm conseqüências muito mais agudas e dramáticas para a vida prática e para a consciência (*para nós* leitores, pelo menos). Pode-se completar o quadro com a fina observação de Roberto Schwarz:

“a repressão desencadeada a partir de 1969 – com seus interesses clandestinos em faixa própria, sem definição de responsabilidades, e sempre a bem daquela mesma modernização – não participava ela também da dialética de ordem e desordem? É talvez um argumento indicando que só no plano dos traços culturais malandragem e capitalismo se opõem...”¹⁶

Um movimento social e cultural corrosivo que por certo não passou despercebido a João Antônio e à sua ficção, que acompanha a oscilação do conjunto – como uma “rede universal de culpa” e “de ofuscamento”¹⁷ envolvendo todas as classes – em torno da norma social ideológica (e em certo sentido hipócrita), as práticas cínicas e anômicas e o crime. A partir disso, também, trata-se de conceber essa dialética *negativa* de ordem e desordem para além de um dado puramente particular, cultural e sociológico (numa teoria de cunho historicista) – mas antes como uma matriz histórico-estrutural (“ontológica”) das relações sociais modernas fundamentais: o capitalismo como um sistema mundial de violência e integração perversa, sempre pressupostas nas condições da troca de mercadorias e na reprodução do poder de classe. Só a partir dessa matriz, a meu ver, podem-se determinar as formas histórico-concretas, variáveis, da “malandragem”, no interior das clivagens da sociedade brasileira. (Em nosso caso específico, no limite, como já adiantamos, a malandragem tende historicamente à fixação na pura desordem, à autodissolução negativa no

¹⁴ CANDIDO, “Dialética da malandragem”, op. cit., p. 53. Na realidade, os conflitos sociais ficam latentes no romance, expressos em uma série de rixas pessoais e morais, cujo fundamento é a precariedade da subsistência material. Cf. OTSUKA, op. cit.

¹⁵ CANDIDO, ibidem, p. 40, 50-3. Em contraste, no mundo de João Antônio, “o vício se acomoda e a sobrevivência depende de uma lei espúria do mais apto” (CANDIDO, “Na noite enxovalhada” [1995] in: __. *O Albatroz e o Chinês*, 2004, p. 150, g.m.).

¹⁶ SCHWARZ, “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, op. cit., p. 154.

¹⁷ ADORNO, Theodor W. “Crítica cultural e sociedade” [1949] in: __. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, 1998, p. 12, 16-18 e 22.

submundo da criminalidade.) Assim também, seria possível, por exemplo, criar nexos comparativos entre as formas da “malandragem” com as da “volubilidade” no universo machadiano, bem como com o “sistema jagunço” do *Grande Sertão de Rosa*.

Para o escritor que visa à representação popular, eis um mundo rebaixado onde

“não é possível produzir uma literatura de heróis taludos ou de grandiosidade imponente, nem horizontal, nem vertical, na vida de um país cujo homem está, por exemplo, comendo rapadura e mandioca em beira de estrada e esperando carona em algum pau-de-arara para o Sul, já que deve e precisa sobreviver. Logo, tais grandezas quiquiriquis, salve-salves e loas apologéticas tropeçam nas próprias pernas. E têm pernas curtas como a mentira.”¹⁸

Daqui deve sair “uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles”¹⁹, compromissada com a coisa não-estética que aí está e permanece, asperamente vivida. É o que dá talvez a sensação de um certo “neonaturalismo”²⁰ à prosa de João Antônio e que alguns estendem, um tanto facilmente, sem análise detalhada, a um “neopopulismo” na linha Jorge Amado²¹, ou a um “nacionalismo pouco crítico”, fundador de “identidades” que tenderiam a “ocultar fraturas e divisões”.²² Examinamos melhor esses dois pontos na digressão a seguir.

Naturalismo? Populismo? Dificuldade de narrar

Naturalismo? De fato, o embate com a realidade tende a *restringir o vôo ficcional* (construtivo e narrativo) em seu projeto, pois o assunto – a vida vendida e cindida, banida e bandida de suas personagens – tende a servir como limitação *objetiva* à configuração realista clássica, digamos, ao modo de Stendhal ou Balzac. Continuidade de experiência e formação do sujeito burguês ficam aqui, por princípio, comprometidas. Por isso talvez o Autor não se dedica à poesia ou ao romance, mas principalmente ao conto, em coletâneas como *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão-de-chácara* (1975), *Dedo-duro* (1982) e *Abraçado ao meu rancor* (1986). No limite, essa paixão pela mímese o faz estourar os limites do conto e trançar a ficção ao depoimento, à (auto)biografia, à crônica, à denúncia e à reportagem (o “conto-reportagem”, o qual ajudou a criar no país). Livros como *Malhação do Judas carioca* (1975), *Casa de loucos* (1976), *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), *Ô Copacabana!* (1978) e *Dama do encantado* (1996) são feitos de textos híbridos, com assuntos variados, de certo valor, embora sejam de *menor voltagem e alcance*, tais como: entrevistas e retratos de intelectuais (Lima Barreto, Darcy Ribeiro, Sérgio Milliet, Mário Quintana, Dalton Trevisan...), ensaios sobre artistas da música popular (Nelson Cavaquinho, Noel Rosa, Aracy de Almeida...), contos-reportagem sobre a prostituição, o pingente nos trens, a sinuca, o futebol, os jogadores e as torcidas, o relato de costumes e festas populares, o trabalho no Cais, a vida no Sanatório, Copacabana ou a Lapa decadentes, um testemunho pioneiro sobre Cidade de Deus etc. Comparado aos seus melhores contos de ficção, este material híbrido é mediano ou inferior, limitado pelo formato do gênero jornalístico, claramente perdendo em estilo e em tensão formal. Ainda assim contos mesclados como “Abraçado a meu rancor” e “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”

¹⁸ ANTÔNIO, “Corpo-a-corpo com a vida”, op. cit., p. 144.

¹⁹ Idem, ibidem, p. 146.

²⁰ SILVERMAN, Malcom. “A multiforme (não)ficção de João Antônio” in: __. *Moderna ficção brasileira* 2, 1981, p. 62.

²¹ Cf. HOLLANDA, Heloísa B. & GONÇALVES, Marcos A., op. cit. p. 49 e ss.

²² SÜSSEKIND, op. cit., p. 27 e 57-8.

alcançam uma grande dose de lirismo e uma certa intensidade narrativa; nesse sentido, diferem da típica literatura-reportagem e das páginas vulgares, propositalmente medianas e triviais, do naturalismo.

É certo também que o escritor reconheceu a influência de escritores como Zola, Eça de Queirós, Maupassant, Hemingway, Steinbeck, Jack London, mas também de realistas como Balzac, Gógol, Dostoiévski, Tchékhov, Górkí, além dos brasileiros já mencionados. Um pouco como no naturalismo e nos russos, seus contos pressupõem sim a ampliação da representação às camadas baixas da população²³ e uma noção de “verdade” ficcional aderente ao prático-sensível (mas sem o impulso cientificista e a orgia descritiva do naturalismo), bem como o sentido de determinação materialista da consciência e da ação pela dialética das paixões e do meio social (e não do meio biológico, a raça ou o instinto, como em Zola ou Aloísio de Azevedo). Eles pressupõem ainda uma “verdade” expressa na linguagem imanente *própria* ao seu objeto (num discurso quase *uniforme* entre narrador e personagens)²⁴ e contrária à indiferença e ao preconceito moral, à hierarquia e ao escárnio de classe, e por isso mesmo, a princípio, avessa ao traço simplesmente pitoresco, paternalista ou populista de quem olha as condições vividas *de fora*, isto é, de salto alto e com a graça da descrição de tipos exóticos ou mórbidos e de cenários deleitosos ou decadentes (um traço ambíguo de toda a estética naturalista).²⁵

Na literatura de João Antônio, assim, não há nem tipos curiosos ou caricaturais, nem propriamente tipos heróicos (os stalinistas em figurino de Robin Hood de Jorge Amado), mas situações e tipos *característicos* de uma enorme massa periférica sem rosto – sem propriedade, sem moral, sem independência, sem personalidade²⁶ –, que a classe média não está acostumada ou não gosta de encarar de frente. Nesse sentido, essa literatura é realmente *indecente* e *obscena*, inclusive no sentido etimológico do que fica “fora de cena”, oculto nos bastidores, no *bas-fond* social: “E o palco do teatro, de luz negra, é o país. Uns atores principais quase sempre fora de cena. Ou participando feito figurantes reles, inoportunos e dispensáveis”²⁷ – diz o autor, ecoando Nelson Cavaquinho. Mas também porque, vagando corajosamente pelo limite entre a ordem e a desordem sistêmicas, não só humaniza e desreifica o ser oprimido e “marginal”, dotando seus anti-heróis de uma “alma”, como ainda, no extremo oposto desse processo, pode *idealizar* e *romantizar* personagens negativas como o malandro, chegando a simpatizar com elas e com o mundo corrompido que os produz.²⁸ Uma

²³ “Nos primeiros grandes realistas do século, em Stendhal, em Balzac e mesmo em Flaubert, as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece. E quando aparece, não é visto a partir de seus próprios pressupostos, na sua vida própria, mas de cima”. AUERBACH, Erich. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, 1957, p. 438. Mas o naturalismo típico sustenta ainda o interesse pelo mórbido e o pitoresco.

²⁴ Cf. CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”, p. 151. Cf. também a análise estilística de *I Malavoglia* de G. Verga em CANDIDO, Antonio. “O mundo-provérbio” in: ___. *O discurso e a cidade*, op. cit.

²⁵ Naturalismo e salto alto, por exemplo, em: “Sol, piolhos, trambiques, gente boa, trapos, moscas, televisão, agiotas, sol, plástico, tempestades, diversos tipos de trastes, funk, sol, lixo e escroques infestam o local. O garoto que sobe o morro é José Luís Reis, o Reizinho. Excluindo Reizinho, ninguém ali é José, Luís, Pedro, Antônio, Joaquim, Maria, Sebastiana. São Giseles, Alexis, Karinas, Washingtons, Christians, Vans, Daianas, Klebers e Eltons, nomes retirados de novelas, programas de televisão, do *jet set* internacional, das revistas de cabeleireiras e de produtos importados que invadem a favela” – o início repleto de escárnio, ódio e preconceito de um romance de Patrícia MELO (*Inferno*, 2000, p. 10). Aliás, cabe notar como isso tudo vem se tornando técnica literária de uma grossa faixa de comercialização estética da miséria, após o sucesso editorial de Rubem Fonseca e da adaptação para o cinema de *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins.

²⁶ “Na sociedade burguesa o capital é autônomo e personificado [*selbständig und persönlich*], enquanto o indivíduo ativo é sem autonomia e impessoal [*unselbständig und unpersönlich*]”. (MARX, K. e ENGELS, F. *Manifest der Kommunistischen Partei*, in: *Marx/Engels Werke*, Band 4, 1972, p. 476.)

²⁷ ANTÔNIO, João. “Ajuda-me a sofrer” in: ___. *Dama do encantado*, 1996, p. 96.

²⁸ “Sua principal novidade, desde o primeiro livro, é a valorização da ‘humanidade’ em tais personagens. Por certos momentos, de tão ‘humanos’ chegam a ser idealizados e romantizados. Empresta-se a eles um lirismo que transcende sua vida corrompida e os dignifica” (LACERDA, op. cit., vol. 2, p. 438). “João Antônio portanto destrói e ao mesmo tempo reconstrói a figura do malandro. É contra a sua propagação, como suposto emblema de brasilidade, mas a promove ao mesmo tempo. (...) Apresenta-nos uma malandragem despojada de sua pátina pitoresca, um quadro cru, feroz, mas mesmo

posição ideológica problemática e arriscada, que lhe traz defeitos inevitáveis de composição e de formulação crítica.

Neopopulismo, então? Mas será que lidar com o meio popular de forma horizontal e empática torna-o propriamente um populista ou ufanista da miséria brasileira? A chave é outra e retoma a crítica feita por Lima Barreto à “nossa exploração cínica e demagógica dos mais fracos, que lá vivem naquilo que ele chamou ‘refúgio dos infelizes’, o eterno subúrbio carioca”; o mundo de Lima, completa ele, está todo “aí, vivo, pulando, nas ruas, se mexendo incrivelmente sem solução”.²⁹ E um pouco como o escritor caracteriza a obra de Noel Rosa, outro de seus modelos artísticos, trata-se de perceber nos desajustados sociais uma expressão histórica do “espírito do povo e da terra”, mas sem o “nervosismo apatriotado”, mesmo quando seu tom é “apologético”. Aqui vivem “tipos sem grandeza, entre o lírico e o grotesco”, situações “sem remédio”, “negativas”. Figurados por um viés “irônico e satírico” e por uma “visão trágica”, “dramática”, “amarga”. Noel Rosa, diz ele, era “um artista popular integralmente identificado com as coisas do povo e atento para o espírito com o que povo e coisa popular se acasalavam formando um fascinante complexo: dores, lutas, alegrias, esperanças, suas histórias aparentemente sem grandeza”. E com a hábil precisão: “Falta-lhe a tônica chapliniana da esperança final e do horizonte aberto como pano de fundo a funcionar como infinitos da recuperação e do recomeço de aventuras falidas”.³⁰ Eis um ponto fundamental, a meu ver, da *tensão estética* do próprio João Antônio: por um lado, o elemento *trágico* ou *dramático*, o irredutível à medida e ao número, por outro, o *irônico* e o *satírico*, adequado à situação prosaica e rebaixada de seu material. Assim é preciso reconhecer que seus proletários não descansam pacificamente com a alma ou a identidade de trabalhadores alienados e que alguns de seus caracteres marginais, “sem eira nem beira”, são tão híbridos, divididos e comicamente sem caráter quanto Macunaíma ou Riobaldo, expondo a fratura brasileira no mundo. É o que converte suas personagens em *alegorias políticas* ou mesmo *símbolos históricos* do desterro e da alienação social. Tem razão Flávio Aguiar quando escreve:

“O essencial a compreender na obra de João Antônio é que ela vive a partir de um *universo cristão*. (...) daquele cristianismo primevo, que fez o Messias nascer e crescer entre os deserdados da terra, amigo dos pescadores e da gente simples (...). Dos lugares cristãos, J.A. escolheu para sua vida literária (...) o *purgatório*: lugar de provação e privação, mas onde ainda não se perderam as medidas de uma melhor vida. (...) O essencial é que nenhum personagem (...) está em sua medida. Um sopro transformador os desengonça a todos: eles se fazem *símbolos*, ao invés de ‘retrato fiel’ à la naturalismo século XIX. São símbolos de uma peregrinação universal, daqueles que não têm nas mãos o próprio destino.”³¹

Neste sentido, não se pode absolutizar o “marginal” em sua obra, como se este resumisse o *caráter genérico* do povo brasileiro e não fosse antes um “símbolo literário de uma situação histórica”.³² Trata-se então de uma posição “neorealista” muito mais *ambígua* e objetivamente *contraditória* do que supõe a crítica, e que dá os seus frutos – tristes, amargos, amiúde repulsivos. Esses textos têm assim valor de *documento*, de memória coletiva da situação de uma classe e da formação do país, e valor *estético*, pois não se reduzem à mera informação, às técnicas de reportagem ou ao registro do imediato e do inessencial.³³ Muitas

assim objeto de saudade e nostalgia.” (ZILLY, Berthold, “João Antônio e a desconstrução da malandragem” in: Chiappini, L.; Dimas, A. e Zilly, B. (org.) *Brasil, país do passado?*, 2000, p. 192-3.)

²⁹ ANTÔNIO, João. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, 1977, p. 14-5.

³⁰ ANTÔNIO, João. “Noel Rosa, poeta do povo” in: ___. *Casa de loucos*, op. cit., p. 37, 40, 48.

³¹ AGUIAR, Flávio. “A palavra no purgatório (Crítica de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*) [1975]” in: ___. *A palavra no purgatório*, op. cit., p. 90-1, grifos meus.

³² Idem, ibidem, p. 92.

³³ Cf. a crítica do romance-reportagem feita por LUKÁCS, György. “Reportaje o configuración? Observaciones críticas com ocasión de la novela de Ottwalt” [1932] in: ___. *Sociología de la Literatura*, 1966.

coisas, portanto, não se encaixam em uma estética (neo)naturalista ou (neo)populista. O que explica por que, para João Antônio, “o universal cabe dentro do particular”.³⁴

“Uma literatura de murro e porrada”: antinomias e contradições do objeto

Voltando ao fio da caracterização do ponto de vista. É de um meio ambivalente e polêmico até a medula que o escritor extrai o material de sua prosa. No conjunto, essa visão mundana, quase fundida ao outro – a figura de um “narrador malandro”, *bricoleur* de “textos alheios”³⁵, ou de um narrador “cúmplice”³⁶ – vale como identificação ao sujeito monetário sem dinheiro, individualizado mas não-autônomo, “à margem” da sociedade e do progresso. Para o escritor, contudo, o corpo-a-corpo queria dizer também uma tomada de *partido*, ou mais ainda, uma *luta corporal* com a matéria (com as *personagens* – “o escritor versus o herói”, diz ele) e mesmo talvez com o *leitor* (em geral, bem acomodado, típico da classe média): “jamais como um observador não participante do espetáculo./Digamos, um bandido falando de bandidos”.³⁷ Aqui, note-se a inflexão e as conseqüências dessa *relação simbiótica e tempestuosa* entre forma e conteúdo tiradas pelo Autor. Teremos, pois, um escritor que vai “compreender”, ou melhor,

“enfrentar o marginalismo individual dos que se debatem no futebol ou na polícia, [como] alguém que assuma o mesmo *gangsterismo*, um semelhante (mas com visão crítica) individualismo (...) ao menos experimental”. E “que, ao escrever, dê a mesma porrada, como repórter, escritor, etc., que o bandido, o jogador, o traficante, o bicheiro e, especialmente e isso tudo – herói – dão para sobreviver.”³⁸

Por certo, a idéia de uma “literatura de murro e porrada” é a metáfora de uma escrita que, aproximando-se da *palavra* e das *múltiplas vozes em jogo*, confronta as convenções beletrísticas e a censura do país em tempos de repressão política. Na opinião do Autor, o que há de mais “firme” em seu primeiro livro de contos (*Malagueta, Perus e Bacanaço*, 1963) é que ele viu seus “jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmos. E não do escritor. (...) É o enfoque vendo do lado dos bandidos, dos merdunchos.”³⁹ Ora, essa imersão tão “generosa” e “democrática” na matéria quer-se tão completa que pode trazer certas dificuldades para o leitor diferenciar *crítica* e *identificação positiva com o seu oposto*, o mundo da violência. Assim, o princípio de imanência total entre forma e conteúdo tende a solapar a *posição independente* do escritor (e do leitor) face ao contexto narrado. Aqui, aliás, segundo José A. Pasta, um problema recorrente da literatura

³⁴ ANTÔNIO, “Corpo-a-corpo com a vida”, op. cit., p. 144.

³⁵ DURIGAN, Jesus A. “João Antônio e a ciranda da malandragem” in: Schwarz, R. (org.) *Os pobres na literatura brasileira*, 1983, p. 217.

³⁶ Cf. MARTIN, Vima Lima. *Literatura e marginalidade. Um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*, 2008, p. 117, 133, 160.

³⁷ ANTÔNIO, “Corpo-a-corpo com a vida”, op. cit., p. 146 e 149.

³⁸ Idem, ibidem, p. 148.

³⁹ Idem, ibidem, p. 150.

brasileira, de Machado a G. Rosa: o texto como deslumbre, arapuca literária. No caso do narrador joãoantoniano, o mergulho de cabeça arrisca a inverter o negativo em positivo, a crítica do fato em redundância natural do fato, a atração pela vida opaca e marginal em sedução ofuscante pela marginalidade em si mesma, a humanização da (sobre)vida resistente em glorificação de uma não-vida, a contundência da abordagem em agressão e devoração do leitor, em suma, o desencantamento em novo encantamento.⁴⁰ Por outro lado, se essa estratégia tende a debilitar a autonomia do juízo, também ajuda a expressar, com a perfeição das técnicas modernas, as relações sociais coisificadas. Em geral, João Antônio utiliza-se do narrador-personagem em 1ª pessoa, que retesa o conto através do trabalho sobre uma oralidade peculiar, com farto uso da gíria dos guetos. Raras são as mediações sociais para além do nível local, pesando muito a cega objetividade do contexto e da fala do narrador-personagem. Já em 3ª pessoa, temos um narrador que se quer “neutro”, ou melhor, que a princípio não julga moralmente o outro de fora, pois assume *sua condição, sua óptica, sua linguagem e seu partido*⁴¹ – ao mesmo tempo, de modo *irônico e polêmico* a ele, pretendendo uma “visão crítica”. No geral, portanto, uma *crítica imanente* desta obra deve chocar esta *pretensão* com seus *resultados concretos no texto*, revelando suas antinomias e contradições, que muitas vezes residem no próprio objeto narrado.

Feito o balanço, os riscos acumulados são vários: *comiseração* para com os humilhados e ofendidos; certa *estetização* da malandragem e *identificação* com o outro, reificado, vítima de um sistema, que vale também às vezes, no caso, como *identificação com o agressor*. De fato, como dito, a narrativa de João Antônio não escapa ilesa; ao contrário, parece ter mesmo uma certa vontade de conspurcar a santa Literatura com as escórias da vida social. Aliás, eis aqui um traço maior de sua ficção: o afeto ambivalente de maldição e santidade. Algo talvez como a “reabilitação do ignóbil” de Jean Genet, em que o crime aparece como um “um rito religioso”? (“Feroz e puro”, diz este no *Journal du voleur*, “eu era

⁴⁰ Como escreve de modo um tanto inocente, p. ex., Leo Gilson RIBEIRO: “Um soco.// De repente, as palavras como que formam uma linha contínua, de coerência inesperada, e disparam a surpresa de um *punch* aplicado bem no olho. O leitor tonteia, sua vista embaçada fervilha (...) – uma mistura brusca de rancor, de espanto, de maravilha não o larga até a última página, metralhada frase a frase.// *Leão-de-Chácara* é assim: deixa o leitor *fascinado* pelo submundo das boates da beira do cais do porto, os inferninhos e birosas da praça Mauá do Rio de Janeiro”. [“Orelha” de ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara* [1975], 1989, grifo nosso.]. Para uma crítica geral do problema, Cf. PASTA, José A. “Volubilidade e idéia fixa (O outro no romance brasileiro)”, [1999].

⁴¹ Veja-se o caso paradigmático de *discurso indireto livre* nesse conto clássico do Autor: “Assim faziam os homens da lei quando exigiam. Machucavam à vontade, satisfaziam-se, as aporrinhações só vagabundo sabe. Sim. Se a gente sair por aí contando como é o riscado da vida de um sofredor, os trouxas, com suas vidas mansas, provavelmente dirão que é choradeira. Sim. E quando se manda um danado e folgado daqueles para a casa do diabo, metendo-lhe com fé uma ferrada os cornos, uma cortada na cara ou um tiro no meio no meio da caixa do pensamento, a coisa enfeia muito, vai-se dar com o lombo na Casa da Detenção”. (ANTONÔNIO, João. “Malagueta, Perus e Bacanaço” in: __. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. (Contos), 1975, p. 136.

o espaço em que uma magia se renovava”). Voltaremos à questão mais adiante. Mas à primeira vista parece estranha ao contista brasileiro a idéia de uma escolha de pura transgressão de uma ordem qualquer, em que “jamais entraram a revolta, a amargura, a raiva ou qualquer sentido desse tipo”.⁴²

A esses reveses ou complicações, entretanto, opõem-se os *resultados* literários mais prenhes de *negatividade*, fiéis à modernização social catastrófica do país. De modo que inexoravelmente essa obra vive e sofre de *antinomias*, *paradoxos*, *contradições ressurgentes*. Um enxame de problemas insolúveis que se equacionam como uma dialética *negativa* da malandragem. Assim, digamos que elementos de sentimentalismo cristão, populismo, pitoresquismo e apologia *naif* do submundo são contrabalançados, ponto por ponto, por uma enunciação seca, dura, concisa; por uma anti-heroicização do artista e do povo; por uma visão horizontal e imanente à matéria *dramática* e *alegórica* de uma condição social, pela exposição da estupidez da vida de “otários” e “malandros”, com seus desdobramentos históricos negativos na miséria, na brutalidade, na violência e na criminalização. Antinomias que trazem uma série de complicações para o juízo do crítico, que sabe pisar num terreno movediço de fatos e de valores em crise, mas sem saber às vezes ao certo se se trata de seu preconceito ou da ideologia romântica e sedutora do submundo, de moralismo ou do perigo de afirmar uma espécie de cínico vale-tudo, supostamente a favor dos desvalidos. A “saída” estaria na superação da práxis existente, que obviamente a obra não pode oferecer senão meros lampejos em portas bem vigiadas.⁴³

Esquema de desdobramento das obras de contos

Esquematizando um pouco, é possível afirmar que o movimento dialético frustrado e ruinoso antes apontado, apresenta-se em grande medida na seqüência das coletâneas de

⁴² GENET, Jean. *Diário de um ladrão*, [1949], p. 23, 28, 32 e 11. No universo ficcional de J. Antônio parece haver antes uma “dialética” que se expressa (em contos como “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Paulinho Perna Torta”) por alternâncias de tristeza e entusiasmo, humilhação e revolta, ódio e ternura etc. A título de curiosidade, note-se que em sua *Biografia literária*, R. LACERDA (op. cit., vol. 1, p. 154 e ss.) questiona-se, com base em cartas e num depoimento (de Manoel Lobato) sobre o Autor: a sua contínua alternância de humores não seria típica de um sujeito “ciclotímico”, ou um caso de “psicose maniaco-depressiva”?

⁴³ Note-se que são *impasses sociais, práticos, objetivos*. E se para os totalmente excluídos viver dentro da norma for uma impossibilidade, significando sofrimento, humilhação e no limite a morte, pois *esta* norma histórica vem servindo em primeiro lugar aos “donos da vida”? Esse universo ronda sempre, assim, o hemisfério da transgressão e da culpa. A quebra da lei tem sempre suas conseqüências materiais e morais. É este o pano de fundo para certa ambiência “trágica” de seus contos. Nesse contexto, a exigência incondicional da troca justa de equivalentes é impotente e, ao cabo, reproduz a produção e o roubo sistemáticos do mais-produto social e a truculência autoritária de uma classe dominante tão ou mais descarada que os “malandros” de baixo. Para não se tornar uma forma de moralismo, uma ideologia de classe média (que ainda pode sustentar a ética do trabalho abstrato), a crítica teria de visar, na prática social, à superação da mediação fetichista da troca de equivalentes.

contos do Autor e mesmo na ordenação interna de cada obra. Os contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) expõem quase que de maneira fenomenológica a formação histórica do sujeito “marginalizado” no subúrbio paulistano: o processo de socialização do menino negro, órfão e abandonado (“Frio”) ou do jovem filho de famílias pobres e remediadas (“Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas”, “Fujie”, os dois contos da seção “Caserna”, “Visita” e “Meninão do Caixote”) que, entrando mais ou menos precariamente no mundo do trabalho urbano (ou da disciplina do quartel), margeiam ou freqüentam o universo da boêmia, da sinuca e da malandragem. Mas que retornam e seguem (tirando o menino de “Frio”) dentro da ordem produtiva e familiar. O conto-título, ao final, apresenta três malandros da sinuca (o jovem Perus, o adulto Bacanaço e o velho Malagueta), que apostam dinheiro, ganham e perdem tudo para outro malandro mais esperto no final, quer dizer, terminam como “otários” ao fim da noite.

Em *Leão-de-chácara* (1975), tirante um conto que varia sobre o tema do desencanto do pobre-diabo com a vida mesquinha, em visita natalina às cunhadas chatas e vulgares (“Três cunhadas – Natal 1960”), focaliza-se a alta roda da malandragem dos leões-de-chácara e coronéis “bacanas” da noite (o conto-título e “Joãozinho da Babilônia”), terminando com a passagem histórica paradigmática do menino abandonado para a alta criminalidade (em “Paulinho Perna Torta”). No limite, Paulinho sobe e vira um “bacana” classe média, embora sempre acossado pela polícia, sobrevivendo dos negócios no submundo.

Por fim, em *Dedo-duro* (1982) e *Abraçado ao meu rancor* (1986), parece haver uma tentativa, nem sempre bem realizada, de diversificação dessa temática, alcançando os estratos sociais inferiores e superiores (“Banda podre” seria o subtítulo do segundo livro). Por um lado, busca-se apresentar a vida precária de pobres e miseráveis na cidade: os pequenos guias turísticos em Salvador (“Dois Raimundos, um Lourival”), os apertos da prostituta (“Maria de Jesus de Souza – Perfume de gardênia”) ou a viração dos vagabundos e mendigos (“Milagre Chué”, “Bruaca” e “Guardador”). Por outro, o limiar perigoso da vida levada entre o crime e a lei (“Dedo-duro”), além da mercantilização e alienação total atingindo a classe média (o canastrão de “Toni Roy show”, o repórter de “Abraçado ao meu rancor” e os personagens de “Publicitário do ano”, “Televisão” e “Sufoco”). No que segue tento analisar esse movimento corrosivo através de alguns contos escolhidos, às vezes apoiando-me em outros textos da obra.

“Abraçado ao meu rancor”: o autor como produtor culposo e destrutivo

Em “Abraçado ao meu rancor”, conto escrito por volta de 75/76, João Antônio parece tentar dramatizar uma situação antinômica e sem perspectivas, desvelando a posição difícil do escritor como produtor de mercadorias culturais.

Figura assim um repórter encarregado de cobrir o lançamento de uma campanha publicitária do turismo, em São Paulo, nos anos 70. Algo sentido como um misto de “salamaleque” e de “cinismo grosso” nos folhetos, nas imagens, nos sorrisos entre grupelhos que armam nos coquetéis os seus “golpes, rasteirices”: “um festival de parasitas, pulhas e bonifrates. A canalha ali conluída de pulhas, piolhos e putas. Ou mais justo, um conchavo sem a dignidade daquele mulherio que se vira na peleja nas ruas”.⁴⁴ Um narrador, porém, que se inclui no ramerrão deste trabalho (des)honrado, ele também à sua maneira um virador e solitário, vivendo nessa “fábrica de neurastenias”, que se tornou a cidade: um escriba “comprado e vendido”, com seu “trabalho capacho, inútil. Nas regras do jogo. Permitido, comportado, manipulador”, o repórter supérfluo da e adulado pela “classe merdea”.⁴⁵

O drama, a culpa: “Desaprendi a pobreza dos pobres e dos merdunchos. E, já creio, aprendi a pobreza envergonhada da classe média”. Abraçado a seu rancor, emparedado entre “desejos de destruição” e “sentimentos culposos” – “só escrevo”, diz ele, “porque tenho uma consciência culposa. Um homem limpo vai para casa e dorme”.⁴⁶ “Limpo” aqui significa: hipócrita, kitsch, falastrão vadio como o playboy de outro conto da obra (“Publicitário do ano”). O repórter tira a auréola de artista, chuta o pedestal, pois é o que é: um pugilista concorrente no mercado universal – um sobrevivente, mas de algum modo *privilegiado* num posto da divisão social do trabalho; isto enquanto a cidade mutante conserva o “mesmo espírito” do passado:

“Dureza, rebordosa, de déu em déu, frio, tropel, sofrência, ô solidão de cimento armado e quanto se enfia represado e se enrosca e se intrinca, cinicamente ou desnordeado e sem solução (...). Quanto e quanto muquinfo, ô Deus, e bocada e miserê nas beiradas das estações da Sorocabana”.

Tal é a rede universal de culpa e de embaçadelas recíprocas. Do bar, tomando seu chope, ele espreguiça um caminhão enorme com seus carregadores. “Fico na dúvida se não será mais fácil encarar e driblar a censura do que enfrentar o serviço dos carregadores. E eles, de peitos nus, não sentem frio”.⁴⁷ A “classe merdea” e a “canalhocracia” no alto escalão tiram seu poder e sua vantagem sobre os trabalhadores. A injustiça sistêmica cai principalmente em

⁴⁴ ANTÔNIO, João. “Abraçado ao meu rancor” [1976] in: ___. *Abraçado ao meu rancor*, op. cit., p. 84 e 118.

⁴⁵ Idem, ibidem, p. 88, 92, 101, 103.

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 102, 81-2.

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 80 e 122.

seus ombros. Só que a *desordem*, aqui, não aparece como “vadiagem” ou “malandragem” – expiações exclusivas dos de baixo, “paus pra toda obra”. Ao contrário, ela aparece sob a *cobertura legal* do direito e da (falsa) troca de equivalentes, através das leis coisificadas e intransparentes do mercado.

Errante, deambulando pelo espaço paulistano, o conto progride numa extensa *montagem em choque de fragmentos de paisagem e memória, espaço e tempo*: o falso brilho e os engodos da campanha publicitária, a penúria que toma conta do centro, a nostalgia da boêmia e da vida popular antigas, o “corre-corre camelado dessa gente”, a vida “encalacrada” atual que “é só trabalhar e pelear para comer...”, a “cidade que foge” e “deu em outra”, até a retirada do repórter, numa viagem espremida e desumana, sempre motivo possível de “recacau” e “depredação”, no vagão do trem para o subúrbio fabril.⁴⁸ Montagem que vai expondo os conflitos no coração urbano da produção social e no do produtor empregado pela indústria cultural.

O interesse desse texto, que desce aos bastidores de sua própria condição de elaboração, então é este: aqui se mostra a *obscuridade da desordem* que cresce no próprio seio da *ordem perversa do trabalho abstrato*.

“Isto não é vida”: dialética mortífera de um estado de exceção generalizado

Destarte, o ponto mais notável da obra de João Antônio talvez seja que o particular-universal é intuído no interior da contradição estrutural da (des)ordem do Capital e, mais concretamente, de modo histórico, na condição do fracasso do desenvolvimento periférico, que sempre combinou na produção o “atraso” ao “moderno”, aquilo que vem sendo também chamado “forma de exceção permanente” brasileira.⁴⁹ Ampliando bastante o foco, assim, é tentador ver o ponto de fuga da obra de João Antônio na *intuição* da idéia de *estado de exceção*, que, para alguns teóricos, há muito vem se tornando a regra no mundo todo.⁵⁰ Um estado que transforma o “povo-povo”, excluído e capturado pelo ordenamento econômico-político, virtual ou efetivamente, em *homo sacer*, cujo paradigma moderno, segundo Giorgio Agamben, seriam os campos de concentração nazistas.⁵¹ Mas por que não também os

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 81, 116, 121, 133-42.

⁴⁹ “O subdesenvolvimento viria a ser, portanto, a forma da exceção permanente do sistema capitalista na sua periferia”. (OLIVEIRA, “O ornitorrinco” in: ___. *Crítica da razão dualista/O ornitorrinco*, op. cit., p. 131).

⁵⁰ Para o estudo da gestão da crise como “estado de exceção permanente” no capitalismo mundial contemporâneo, Cf.: KURZ, Robert. *Weltordnungskrieg*, 2003; ARANTES, Paulo. *Extinção*, 2008; DAVIS, Mike. *Planeta favela*, 2006 (especialmente, Cap. 8, “Humanidade excedente?”). ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*, 2003; AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua, I, 2002; Idem, *Estado de exceção*, 2004.

⁵¹ “(...) neles tudo é verdadeiramente possível. Se não se compreende esta particular estrutura jurídico-política dos campos, cuja vocação é justamente a de realizar estavelmente a exceção, o incrível que aconteceu dentro deles permanece totalmente ininteligível. Quem entrava no campo movia-se em uma zona de indistinção entre externo e interno, exceção e regra, lícito e ilícito, na qual os próprios conceitos de direito subjetivo e de proteção jurídica não faziam mais sentido;

territórios (neo)coloniais das imensas periferias urbanas proletarizadas e marginalizadas?⁵² A meu ver, a forma do “realismo feroz” vinha muito sintomaticamente neste sentido: o da expressão crítica da completa anulação social da vida, no país sitiado e espoliado. Assim, o “corpo-a-corpo com a vida” significa uma visão de *dentro* do sujeito – *banido, bandido e abandonado* (Agamben) –, preso a esse estado de exceção (no país, é claro, o fim dos períodos ditatoriais não significaram de modo algum a sua superação). Isso pressupõe, então, em grande medida, a concentração na personagem “ordinária” e “marginal”, ou melhor, *extraordinária, excepcional* – tanto em sua *ação*, em sua *psicologia*, quanto em seu *discurso*. Os *homines sacri*, como indica Agamben, tinham o estatuto de figuras do limite, tal como o *devotus* romano e o *Wargus* germânico (o “homem-lobo” fora-da-lei, morto ou banido da comunidade). Eles podiam ser mortos impunemente e estavam, como o devoto sobrevivente, “em íntima simbiose com a morte, sem porém pertencer ainda ao mundo dos defuntos” – isto é, eram como “mortos-vivos” sócio-simbólicos – “matáveis e insacrificáveis”. “Vida sacra”, portanto, no sentido político de não se pertencer mais ao mundo humano ou divino – “vida nua”, capturada na esfera da exceção do *bando* soberano.⁵³

Eis aqui, nesse amplo contexto mediado pela história social do país, se não voamos alto demais, um dos moldes reais ou virtuais da fatura literária dessas figuras “marginais”. Aqui, a raiz maior do drama, portanto: a configuração literária de uma história “em estado de emergência e de calamidade pública” – para emprestar as palavras do narrador de *A hora da estrela*, não por acaso outra obra que trata da miséria social nesse mesmo período.⁵⁴ Aqui vale citar o nosso Autor:

“Quem não é realmente marginal num país em que 2/3 da população estão marginalizados, em que a força de trabalho foi marginalizada e em que as verdadeiras reformas – urbanas e rurais – que desmarginalizariam essa população vêm sendo cinicamente proteladas e adiadas ou ferozmente evitadas e omitidas? (...) Meu personagem é desdentado ou tem mau hálito, é mestiçado, feio, sujo, mora em muquinfos, mocambos e favelas. A maioria não tem Carteira de Trabalho assinada e sequer votou uma única vez na vida. Não faz três refeições por dia, não viaja de avião e só tem voz para gritar nos estádios de futebol, onde também – como em todas as áreas – é enganado, desrespeitado, usado e surrado pela polícia quando se torna inconveniente ou protestante. Vive fora da moda, não sabe usar os talheres e jamais é assunto dos jornais da grande imprensa. Mas é mais da metade do povo brasileiro”.⁵⁵

além disso, se era um hebreu, ele já tinha sido privado, pelas leis de Nuremberg, dos seus direitos de cidadão e, posteriormente, no momento da ‘solução final’, completamente desnacionalizado” (AGAMBEN, *Homo sacer*, op. cit., p. 177.)

⁵² Cf. ŽIŽEK, *Visão em paralaxe*, op. cit., p. 356; ARANTES, *Extinção*, op. cit., p. 37, 44, 162-3, 274-5; o próprio AGAMBEN toca nessa idéia (*Homo sacer*, op. cit., p. 42 e 182).

⁵³ Cf. AGAMBEN, op. cit., p. 91, 107 e 111-2: “O estado de natureza hobbesiano não é tanto uma guerra de todos contra todos, quanto, mais exatamente, uma condição em que cada um é para o outro vida nua e *homo sacer*, cada um é, portanto, *wargus, gerit caput lupinum* [lobo, que porta cabeça de lobo]”; daí a expressão hobbesiana: *homo hominis lupus* [o homem é o lobo do homem].

⁵⁴ Cf. LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*, [1977], “Prefácio”, p. 10.

⁵⁵ Entrevista de João ANTÔNIO, 1979, em: HOLLANDA & GONÇALVES, op. cit., p. 58.

Condição de classe em que transparecem as raízes coloniais e escravistas do país, a terra arrasada da acumulação primitiva, o peso do latifúndio, a degradação do trabalho e do trabalhador, o solo de onde emerge secularmente uma sociedade altamente hierárquica e espoliadora, além de certa ideologia da “indolência” e da “vadiagem” do “elemento nacional”, que deslocou as razões sociais da miséria para os próprios marginalizados, para problemas de natureza psicológica, moral e cultural do homem pobre e dependente em geral.⁵⁶ Por aqui, aliás, parece que tocamos naquela outra mitologia/ideologia popular nacional – a da malandragem –, que João Antônio irá viver e abonar e ao mesmo tempo criticar e desmistificar, tal como visto, à medida que aponta para as condições historicamente fracassadas da “integração social” no país, bem como os resultados sombrios dessa suposta vida “paralela” em relação à ordem estabelecida.⁵⁷

No fundo, a crítica se realiza na medida em que “mostra” como as “lutas por reconhecimento” nos campos do desejo, da linguagem e da produção se dão no plano de uma sociedade inteiramente fetichizada, que impõe objetivamente a submissão a valores familistas e patriarcais, o bloqueio de formas de expressão do sujeito e o trabalho abstrato, no quadro da concorrência brutal e da luta pela mera subsistência – o “provisoriado”⁵⁸ como regime de vida, segundo um termo notável do Autor. Por isso, nada funciona nesse mundo funcional: na verdade, como diz ele, uma “fábrica de neurastenias”. Daí também o *pathos* neurótico comum de suas personagens: as sensações de exclusão, angústia, melancolia, desmedida, crise de identidade, anormalidade, infâmia, danação, fatalidade, maldição (ou pureza e sacralidade na vida sofrida, miserável, mas “heróica” dos fracassados). É da vivência da catástrofe do *não-reconhecimento e da não-integração social no país* que parece nascer uma experiência difícil de nomear conceitualmente, que circunda o trágico, a paixão pela vida que sobra, a embriaguez, a purgação de sentimentos negativos, certa *hybris*...

É o que se sente, primeiramente, numa série de fenômenos da cultura popular resgatados em seus textos híbridos. Como vimos na vida e arte de boêmios como Noel Rosa e Néelson Cavaquinho ou na literatura de Lima Barreto. Mas também, p. ex., na festa de malhação do Judas, em que são remexidos, “com espírito e humor, muita vez expresso em palavrões e licensiodade”, “os amores, futricos, fofocas e mazelas dos vizinhos e das

⁵⁶ Para uma síntese sobre o tema: KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e vadiagem* – A origem do trabalho livre no Brasil, 1994.

⁵⁷ Sobre a figura cultural e sociológica do malandro, cf.: CANDIDO, “Dialética da malandragem”, op. cit.; DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. (Para uma sociologia do dilema brasileiro), 1983; OLIVEN, Ruben G. *Violência e cultura no Brasil*, 1989; ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta* – As organizações populares e o significado da pobreza, 1985; ZILLY, op. cit.

⁵⁸ “(...) o desemprego, o lumpen, o provisoriado. O zero”; “[Copacabana] muda todos os dias, paraíso do anonimato e do provisoriado”; “(...) o paraíso provisoriado. Só não se falou que é também um inferno. O pessoal de baixo, lesado, como pingente do bairro, vive agarrado como os dependurados aos vagões da Central do Brasil”. ANTÔNIO, João. *Ô Copacabana!*, 1978, p. 37, 44 e 62.

vizinhas”; a desforra “do amargo da vida suburbana”, no limite “criando confusão, prisões, brigas e até mortes”.⁵⁹ Ou na Sinuca, que aparece como mistura de “tragédias e picardias”, “triturando dinheiro e gente, como um calvário de todos, otários ou sabidos, e como um paraíso de ninguém.”⁶⁰ Ou em jogadores postos na condição de “marginal” e de “*herói trágico*”, tal como Almir Pernambuquinho (que, segundo o Autor, escaparia às “engrenagens” do “paternalismo” do futebol ao preço de virar “maldito”), ou cheios de “integridade”, “independência” e “irreverência”, tal como Afonsinho.⁶¹ Também no clássico dos jogos no Mineirão (Atlético x Cruzeiro), descrito como uma espécie de lugar sacro/profano (“missa”, “válvula”, “purgação do sentimento de culpa geral”), equiparado a um dia de carnaval para o carioca, um dia de gasto improdutivo das parcas economias e desrecalque geral de pulsões agressivas.⁶² Torcedor que tem um travo “dionisíaco”⁶³, de expressão do sofrimento. Isso também comparece no pulsar coletivo de um bairro como a Lapa carioca ou Copacabana (“a fama terrível, o nome de pecadora, amante espúria, alcoviteira, louca, maldita”).⁶⁴ Algo assim, por outro lado, no desafoço/danação dos(as) trabalhado(res)(ras) do Cais: “Uma danação: a rua está tocada. Sopra uma alegria. Um sentimento feroz vai varrendo. Viver./Para as mulheres essa é hora dura de batalhar, arranjar a grana. E para os homens é a farra. Só.”⁶⁵ Ou ainda, por fim, o escritor observando a si mesmo: “(...) há um sentido de infâmia, ternura ou horror vendo os trabalhadores do cais e a tarde morrer nos navios e no mar (...)”.⁶⁶ Nisso tudo, o cotidiano (ou o infracotidiano) passa no “extracotidiano” – com algo de “ritual iniciatório, exorcismo e rito de renovação no jogo da vida”.⁶⁷

“Isto não é vida” – esse, por outro lado, o grande mote das personagens da obra como um todo, tal como repetido por aquele “sujeito de dinheirinho medido, contado, recontadinho”, um contínuo do banco obrigado a se desdobrar em expedientes para alimentar a família.⁶⁸ Personagens que, assim, nesse e noutros contos, passam a fantasias e compensações imaginárias de uma vida de poder e de gozo, num modo utópico de viver *sem*

⁵⁹ Idem, “Malhação do Judas carioca” in: *Malhação...*, op. cit., p. 113 e 117.

⁶⁰ Idem, “Sinuca” in: *Malhação...*, op. cit., p. 112.

⁶¹ Idem, “Uma banana para os valentes” in: __. *Casa de loucos*, op. cit., p. 80-1.

⁶² “Proliferam brigas, com homens, mulheres e até velhos, estupidamente.(...) Na massa que torce, as inibições desaparecem. O torcedor pratica os atos que entende (...) inclui o direito até de matar, se houver necessidade. É livre”. Idem, “É uma revolução” in: __. *Malhação...*, op. cit., p. 127-8, 135, 137.

⁶³ “(...) os preços que subiram, os negócios e amores que faliram, a alegria que nunca se tem, a carga represada de frustrações, desejo, mistério, segredo, aspiração inconfessável, torturas da alma, do corpo, do coração ou do bolso. Objetivo, indireto, subjacente, o GOL! é um código e chave para muitas portas”. Idem, *Ô Copacabana!*, op. cit., p. 32.

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 64.

⁶⁵ Idem, “Cais” in: __. *Malhação do Judas carioca*, op. cit., p. 48.

⁶⁶ Idem, “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, op. cit., p. 126.

⁶⁷ CHIAPPINI, Lígia. “O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes” in: *Brasil, país do passado?* op. cit., p. 168.

⁶⁸ ANTÔNIO, “Três cunhadas – Natal 1960” in: __. *Leão-de-chácara*, op. cit., p. 43 e 45.

trabalhar (o sentido clássico da boêmia e da malandragem na obra) ou num mergulho sem saída na boca-de-inferno do jogo, do rufianismo e do delito.

Na base que regula tais passagens, tão variegadas, parece-me haver uma série de *lutas por reconhecimento malogradas*, que tendem a passar em seu oposto regressivo – em *lutas de morte*.⁶⁹ Mas nesse ponto, tocamos em amplas questões sociais de formação do indivíduo social moderno, que mereceriam uma outra pequena digressão.

Ainda outras mediações “arcaicas” e modernas

Raoul Vaneigem observa oportunamente sobre a dinâmica da sociedade do espetáculo: trata-se de uma “economia fundada numa troca permanente de humilhações e atitudes agressivas”, dentro de uma espécie de modelo “livre-cambista”: “sob o ângulo da coação, a vida cotidiana é regida por um sistema econômico no qual a produção e o consumo da ofensa tendem a equilibrar-se”, com o que se produz uma espécie de “equilíbrio no mal-estar” e de “planificação da troca” de “sacrifícios mútuos”, que permite tolerar, compensar e organizar o sofrimento e o reconforto social, repartindo coações e consolações.⁷⁰ Nesse sentido, “a *agressão* responde ao *despojamento*” – diz Michel de Certeau – um gesto que “desfaz, mas não instaura”, pois “instala-se na ordem do desafio, quando não se inscreve em uma obra. É como o torneio exibicionista de outrora. Carrega a marca de um privilégio aristocrático. No fundo, esse luxo combina ainda com uma sociedade do espetáculo”.⁷¹ Não se poderia pensar aqui também na *Genealogia da moral* de Nietzsche? Em certo sentido, ela é também genealogia de sociedades espetaculares, reguladas por rituais de catarse e desforra coletivas: “Ver-sofrer faz bem, fazer-sofrer mais bem ainda – eis uma frase dura, mas um velho e sólido axioma, humano, demasiado humano (...) sem crueldade não há festa”.⁷² Por isso,

“Toda a humanidade antiga é plena de terna consideração pelo ‘espectador’, sendo um mundo essencialmente público, essencialmente visível, que não sabia imaginar a felicidade sem espetáculos e festas. – E, como já disse, também no grande castigo há muito de festivo!...”⁷³

Assim teríamos também nos processos judiciais – como nas festas, estádios, teatros – “o castigo como festa, ou seja, como ultraje e escárnio de um inimigo finalmente vencido”. “*Causar* o sofrer – uma verdadeira *festa*, algo que era tanto mais valioso quanto mais contradizia o posto e a posição social do credor”.⁷⁴ São nexos genealógicos que ligam as idéias de troca, compra e venda, sacrifício, direito e justiça, crime, vingança, culpa e castigo à formação da moral do sujeito cristão moderno, todas elas baseadas nas idéias protoburguesas de equivalência, reparação e recompensa: “a compensação consiste, portanto, em um convite e um direito à crueldade”.⁷⁵ Mas assim ainda ocorre na cultura mais moderna, onde, como diz Adorno, “a quantidade da diversão organizada converte-se na qualidade da *crueldade*

⁶⁹ Um aspecto, salvo engano, já presente no “romance malandro” de Manuel A. de Almeida, Cf. OTSUKA, op. cit. Sobre esse ponto teórico, Cf. HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento*, 2003, p. 52-3): “Hegel atribui a origem de um crime ao fato de um reconhecimento ter sido incompleto: nesse caso, o motivo interno do criminoso é constituído pela experiência de não se ver reconhecido de uma maneira satisfatória na etapa estabelecida de reconhecimento mútuo.” Ao contrário da perspectiva idealista e moral de Hegel e de Honneth, Marx trata de voltar ao plano da “luta pela autoconservação” hobbesiana no mercado como “guerra de classes”; ou, segundo Honneth: como “luta por auto-afirmação (econômica); no lugar de um conflito moral que resulta da destruição das condições do reconhecimento recíproco, entrou subitamente a concorrência de interesses estruturalmente condicionada” (ibid. p. 235-6).

⁷⁰ VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para a geração nova* [*Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes generations*, 1967], 1980, p. 22-3, 41, 44-5. Retomo nessa digressão argumentos de um ensaio anterior cf. DUARTE, Cláudio R. “Futebol, capital, sadomasoquismo – O espetáculo como pseudo-jogo e montagem perversa”, 2010.

⁷¹ CERTEAU, Michel de. “A linguagem da violência” [1973] in: ___. *A cultura no plural*, 1995, p. 95-6.

⁷² NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral* – Uma polêmica, 2002, p. 56.

⁷³ Idem, ibidem, p. 59.

⁷⁴ Idem, ibidem, p. 69 e 55, respectivamente.

⁷⁵ Idem, ibidem, p. 54.

organizada”.⁷⁶ Ou como também analisa Debord, “o espetáculo não exalta os homens e suas armas, mas as mercadorias e suas paixões”, atingindo “momentos de excitação fervorosa” através do “gozo *deste* mundo”.⁷⁷ Ao que tudo indica, portanto, trata-se de uma economia libidinal arcaica, baseada em parte no modelo da troca e do sacrifício⁷⁸ – e que se articularia à economia política moderna e à necessidade de um *gozo socialmente administrado*. Algo notado, ainda, por Marcuse no contexto de “dessublimação repressiva”. Este o passo decisivo de mediações em que se debatem temas difusos analisados por diferentes pensadores da teoria social contemporânea. Seja qual for a ordem das causalidades em jogo, o paradoxal aqui é constatar que “*transgressões* periódicas”⁷⁹, liberadoras de pulsões sexuais e destrutivas, ou um certo “imperativo do gozo” e um “vínculo social perverso”⁸⁰, tornam-se efetivamente estabelecidos *pela norma* cínica e hedonista contemporânea. E isso, ao que parece, no quadro daquele estado de exceção já mencionado, transitando entre a “biopolítica”⁸¹ e a “tanatopolítica”.⁸² Fenômenos que se tornam, assim, inerentes às práticas de reprodução da sociedade atual.

É como se o não-reconhecimento sistemático dos sujeitos nos campos do desejo, da atividade e da expressão gerasse, num quiasma inesperado, um gozo extra ou excessivo com a heteronomia e a violência, cinicamente admitido, sempre aproveitado e controlado pela ordem política. Mas até que ponto a obra de João Antônio consegue refleti-lo criticamente?

Memórias póstumas de “Toni-Roy-show”

Passemos agora à análise dos contos do autor. As mediações apontadas – o leitor nos perdoe pelas digressões “teóricas” – aparecem às vezes transfiguradas ao nível da vida mais imediata de suas personagens. Vários contos desenvolvem-se por uma série de “lutas de morte”, que se expressam, por exemplo, em grande profusão de metáforas orais-canibais. Tal como no conto do cantor e apresentador de auditório Toni Roy:

“Aqui no ambiente cada um por si. Um come o outro, o diabo para dividir. Não tem bandeira, não tem partido, sindicato, qual o quê! Até a marcação do tempo é outra. Na velocidade, vale a crocodilagem; companheiragem não dá futuro. Quem passa de burro a cavalo logo se esquece disso. O negócio é almoçar o nosso irmão, coitadinho. Antes que ele nos jante. (...) Toni Roy, Toni Rói. Rói, rói. Rói.”⁸³

Claro que se trata de um processo *social* – em nada subjetivo, ao contrário – que corrompe e esvazia toda subjetividade de seu vencedor, até a beira do enlouquecimento. Pois,

⁷⁶ ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento* (Fragmentos filosóficos), [1947], p. 129, grifo meu.

⁷⁷ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, [1967], §§ 66; 67 e 59, respectivamente.

⁷⁸ Cf. VANEIGEM, ibidem, cap. VIII “Troca e Dom” e cap. XII “O sacrifício”; ADORNO e HORKHEIMER, ibid. Segundo a antropologia histórica de Johan HUIZINGA, haveria sempre um momento *lúdico* e *agonístico* nos cultos, no direito abstrato e divino (“ordálio”) e na própria guerra [*Homo Ludens* – O jogo como elemento da cultura, 2004, passim.]

⁷⁹ MARCUSE, Herbert. “A obsolescência da psicanálise” [1963] in: ___. *Cultura e sociedade*, 1998, p. 105-108. Cf. também, Idem, *One-dimensional Man*, 1964.

⁸⁰ Cf. ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*, [2006], p. 401, 409-10; SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*, 2008; CALLIGARIS, Contardo. “A sedução totalitária” in: *Clínica do social*, 1991; MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade – Gozar a qualquer preço*. (Entrevistas por Jean-Pierre Lebrun), 2003; PEIXOTO Jr., Carlos A. *Metamorfoses entre o sexual e o social: uma leitura psicanalítica sobre a perversão*, 1999; FINGERMAN, Dominique T. “À cause du pire. Perversion et capitalisme”, 2005; o número especial de *La clinique lacanienne*, nº 16, 2009, sobre as perversões ordinárias.

⁸¹ Michel FOUCAULT localiza a emergência de um paradigma “biopolítico” de governo da população (por volta do séc. XVIII na Europa), fundado numa lógica de poder “positivo” (“não-repressivo”) que opera a reprodução do vivente baseado em valores como “vida”, “saúde”, “sexo”, “prazer”, “felicidade”, “trabalho”, “segurança” etc. Cf. *História da sexualidade, I- A vontade de saber*, 1988; Idem, *Segurança, população, território*, 2008, p. 117-53, 419-87.

⁸² AGAMBEN, *Homo sacer*, op. cit., p. 128.

⁸³ ANTÔNIO, João. “Toni Roy show” in: ___. *Dedo-duro*, op. cit., p. 17 e 46. Doravante, páginas citadas no corpo do texto.

aqui, “a velocidade do ambiente é uma máquina de moer gente”. O memorial de Toni Roy forma-se juntando cacos de vida, expostos em ritmo circular, desordenado, às vezes quase tautológico, misturando tempos, confundindo identidades:

“Uma guerra de dissimuladas. Enfiada, ardida, com a bandidagem usando armas. Um antes do outro e muito disfarce. (...) Corro vizinhanças, de lá para cá, errante.(...) Disposto, ansioso, querendo ser dono. Imitando, se preciso. (...) Um cafona empulhador. (...) Faturado. Que tenho uma virtude para cada fã. Cantor, animador, humorista, dançarino. (...) Interesse, reúno, misturo, amarro, sem grandes diferenças, a mesma macacada. (...) Um homem de *shows*, um neutro. Ou aparento. (...) Os filhos que transformei em companheiros de trabalho, depois do suicídio de Mafalda [sua esposa psicótica] saltando para as primeiras páginas. (...) Ondas, escolas passam. Vou que vou me mantendo. Não tenho posição a defender, linha a adotar; trabalho, circulo entre todos. Partido não tomo.” (pp. 20-3, 25, 30, 40).

Toni Roy “vive” apenas na medida em que pode ser utilizado pelo *show business*, dominando torpemente e extraindo um mais-gozar de seu auditório (e mesmo de seus filhos e de sua equipe) para o Outro alienado (os telespectadores, a Têvê):

“Passo o tempo aqui aos gritos, me aporrinhando, metendo bronca, dando esporro para essa cambada rir com vontade. (...) Uma cambada de pobres-diabos. (...) Apanham aí a miséria de cem pratos. Bater palma, rir, arrumar zoada. (...) Viaja feito gado, essa gente nem vive. Pasta. Quando em quando, aqui chateado, a repetir a gravação de um número, me pergunto, com aborrecimento, o que podem fazer com cem pratos. (...)Logo afastos esses pensamentos.(...) tenho mudado sempre. Só tenho feito mudar na vida. De nome, roupa, cara, que a velocidade do ambiente é uma máquina de moer gente. (...) A tevê faz um monstro sagrado hoje e devora amanhã. Nada, ninguém fica. Isto não presta nem para quem faz e nem para quem olha.” (pp. 25, 30, 34, 40)

Mas, ao fim, ele mesmo é cuspidado pela concorrência como qualquer mercadoria sem valor, regredindo à condição de cantor vagabundo de uma marchinha (“Me passa a grana já!”), ou antes, à condição de um pé-de-chinelo em delírios de grandeza:

“Desdentado. Coço as virilhas. Mendigo, barbado, calças rasgadas, joelhos de fora, loto auditórios. E o povo pede, junto comigo, a grana já” – uma mistura de ídolo e imundície: “barbado e fedido, o povo me quer. Sujo.” (p. 47).

Leão-de-chácara e malandro-sinuca: declínio do “Complexo de Zé Carioca”

“...finalmente, ali chorei minha trabalhosa vida passada e minha próxima morte por vir.”
(*A vida de Lazarillo de Tormes*)⁸⁴

A “marcação do tempo” nesses contos é, tal como na alegoria maior de *Quincas Borba*, regida por um *território* de guerra e exploração: devorar o outro hoje, para não ser devorado amanhã; como em “Leão-de-chácara”:

“No mundo tem dois tipos de gente: os que aturam e os que faturam. (...) Quem vacilar e não for duro se estrepa. (...) Podendo, um come o outro pela perna. O otário mete grana em mão de mulher porque ela o atura na cama e nas vontades. Vem o malandroco, o cafiolo, e apanha a nota da infeliz. Mas esse mordedor também perde a boca se não disciplinar, orientar, aturar a mina; é um preço. Aquilo que dá grana, dá canseira.”⁸⁵

⁸⁴ *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*, 1984, p. 54.

⁸⁵ ANTÔNIO, “Leão-de-chácara” in: __. *Leão-de-chácara*, op. cit., p. 26-7. Doravante páginas no corpo do texto.

Note-se a tendência de *esvaziamento do trágico*: a desmoralização das figuras, os meios e os fins torpes de luta. A princípio, nada menos trágico que o malandro (Zilly). Salvo engano, isso repercute na obra como uma sensação moderna de liquidação do trágico, pois a *hybris* (a desmedida, que antes é a do próprio mundo social, escandalosamente injusto e absurdo) e a ação individualista tornam-se estúpidas, sem exemplaridade ou até mesmo indignas.⁸⁶

Por outro lado, em João Antônio, o sistema decadente da malandragem está sempre invertendo o “malandro” em “otário”. Ou em malandros pés-de-chinelo, equilibristas, que vivem o velho “complexo de Zé Carioca”⁸⁷, mas o dissolvem (para nós leitores, ao menos): “trabalham” de dia e de noite, fazem bicos, têm às vezes família para cuidar lá na periferia, pegam trem, arriscam a vida ou o dinheiro suado no jogo, se auto-iludem e se ferram na mão da polícia. A integração na barbárie aparece quase como destino funesto, embora seja o fruto do progresso do mercado no país. Nesse sentido, o “trágico” ressurgiu do ponto de vista coletivo – como catástrofe histórica de marginalização e criminalização de todo um povo, processo que há muito vem ganhando dimensões mundiais.⁸⁸ A questão, bem colocada por Adorno, é como evitar “a glorificação desses magníficos *underdogs*”, que pode acabar “na glorificação do magnífico sistema que os torna assim”.⁸⁹

Para eles, então, trata-se de aprender a sobreviver. Um aprendizado feito “debaixo de porrada (...), uma bobeada, um escorregão e os bandidos mais velhos me tascavam safanão nas ventas. Nunca um bom conselho” (ib., 24-5). Da luta do virador à do grande malandro pelo poder da boca do lixo, passando pela polícia, classe média e alto escalão, vai cristalizando-se, assim, um *ethos* paranóico de constante vigilância e ameaça, rixa e dominação:

“E não posso brincar em serviço. Não será agora, raspando a velhice, que facilitarei, dando as costas para algum, mais malandro, me físgar e afanar a vida. Leão também morre, sabiam?” (ib. 39).

Ou como no caso de um “filho de seu fulano”, metido a “soberano”:

“o filho de seu fulano era filho de seu fulano e achou que o mundo era seu. Achou-se soberano querendo tomar o que era do alheio e não quis nem saber se estava certo ou errado. Empolou-se num rompante, disse palavras difíceis, perdeu a linha; destratou e até quis se encrespar com o malandro de Aieda”.⁹⁰

⁸⁶ Cf. BORHEIM, Gerd. “Breves considerações sobre trágico [1964]” in: ___. *O sentido e a máscara*, 1969. Williams reconstrói o conceito de tragédia para o contexto moderno: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*, 2002.

⁸⁷ Expressão usada por Lília Moritz SCHWARCZ. “Complexo de Zé Carioca – Notas sobre uma identidade mestiça e malandra” (http://www.anpocs.org.br/porta/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm Acesso 08.09.2010).

⁸⁸ Cf. DAVIS, *Planeta favela*, op. cit.; WACQUANT, Loïc. “Nota aos leitores brasileiros: rumo a uma ditadura sobre os pobres” in: ___. *Prisões da miséria*, 2001; ARANTES, “A fratura brasileira do mundo – Visões do laboratório brasileiro da mundialização” in: ___. *Zero à esquerda*, 2004.

⁸⁹ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Reflexões a partir da vida danificada, [1951], § 7.

⁹⁰ ANTÔNIO, “Paulinho Perna Torta” in: ___. *Leão-de-chácara*, op. cit., p. 126.

Esse ethos violento se dá também como vingança de classe – tal como no ressentimento conjunto do leão-de-chácara Joãozinho e Guiomar, sua amante prostituta, a mulher “oficial” do Coronel político Batistão (“homem da lei”, “vereador”, “manda-tudo”):

“(…) – vivendo de otários, na humilhação e no vexame, tendo de suportar as vontades para levantar o tutu dos trouxas, a gente tem bronca dessa raça. Diferença séria, raiada; enrustida, represada. Quando a gente pode e não depende, eles que têm que fazer as vontades, uma a uma. Ali. Todas. Pudéssemos, seriam esfolados vivos. Todos e sem pena.”⁹¹

O leão Joãozinho da Babilônia tem uma consciência dual e flexível capaz de articular sentimentos cristãos e assassinos, e de conciliar, tudo de mistura, quase numa só frase, fatos como uma mulher honesta e uma filha em Madureira e uma mulher na zona:

“Esses morros por aí são umas misérias. Quando ganho no jogo me vem a vontade de ser bom, prestar favores, ajudar algum merduncho da vida. Uma vontade que procuro empurrar logo para fora de mim. Sou um homem com mulher honesta, uma filha, onde é que Guiomar vai entrar? Fosse um cabra sarado (...) tirava essa mulata da vida. Encarava Batistão, enfrentava. E daí? A mulher é minha, qu’eu tomei. Tem mais: em vida de marido e mulher ninguém meta a colher. Quer guerra? A sua é mauser, o meu é 38.” (ib., 88)

Mas aqui, precisamente, o malandro tende a ser destronado ou exposto em seu insucesso, em franca contradição com seu discurso sedutor:

“Logo me vejo, fantasiando machezas. Tapeio-me, então, com uma certeza; não passo de leão-de-chácara, o Joãozinho da Babilônia, porteirinho chué do Danúbio que levanta algum no jogo, quando a maré é de sorte. Não posso ter mais de uma família.” (ib., 89)

Término? A tentação sempre volta e é interrompida só no fim do conto, pois Guiomar é assassinada pelo rival, Coronel Batistão. Uma vida descartável, impunemente eliminada – *homo sacer*. Mas Joãozinho da Babilônia, prostrado, não deixa de pensar, sonhar, chorar, amar a *bela imagem* da menina morta (o que aparece no início do conto): “E me pergunto se com mulher nova nesta vida a gente pode nascer de novo?” Amor? Na verdade, o malandro vive da coleção fetichista de *imagens* de si (como macho) e do outro (como objeto fungível); a moral é fornecida por um outro companheiro da noite: “– Mulher é como folhinha da parede. Você puxa um dia, tem outro atrás” (ib., p. 68-9).

**

O melhor João Antônio aparece na seção “Sinuca” da primeira coletânea. Aqui, a sinuca tem menos um aspecto lúdico do que o de um meio abstrato de sobrevivência, que espelha quase as mesmas leis da concorrência econômica. No pano verde, a luta de morte surge até mesmo instituída simbolicamente como o “jogo de vida” – de fato, “o jogo triste da vida”, uma espécie de jogo de entrematar-se coletivo, em que sobra só um no final.⁹²

⁹¹ Id., “Joãozinho da Babilônia”[1973] in: __. *Leão-de-chácara*, op. cit., p. 82. Doravante páginas no corpo do texto.

⁹² ANTÔNIO, “Malagueta, Perus e Bacanaço” in: __. *Malagueta, Perus e Bacanaço*, op. cit., p. 114. Doravante páginas no corpo do texto.

“Malagueta, Perus e Bacanaço” (o conto mais famoso e analisado pela crítica) reúne esse conflito na fenomenologia de seus três jogadores conluiados, três “pícaros” em São Paulo, qual fossem três bolas em disputa no jogo de vida e morte. Perus é um jovem desempregado de dezenove anos, morador hiperperiférico, dependente da tia, jogador e batedor de carteiras, fugindo do quartel e de duas polícias; chega a querer o suicídio, ou ter simplesmente dinheiro para voltar à “vidinha estúpida e sem jogo” em Perus (ib. 145). Malagueta é um velho jogador pé-de-chinelo, “sem aposentadoria, sem chinelos, sem pijama” (ib. 115), morando com uma negra vendedora de pipocas, num barraco da favela do Piqueri (“Dava-lhe bóia, comiam e bebiam os dois, davam-se. Como crianças” (ib. 126). Astuto, muambeiro, ele joga para matar a fome e tem sua verdade espelhada num cão viralata na rua: “um sofredor, um pé-de-chinelo, como cachorro. Iguazinhos.” (ib. 125). Bacanaço, o malandro adulto e mais arquetípico da obra (mulato bem vestido, navalha etc.) é um patife machista e cruel, que vive da exploração de mascates, prostitutas e do jogo alheio dos parceiros (ib. 146). Apesar do conluio entre si, temos uma desfiliação ou desclassificação em massa, o individualismo negativo igual ao dos outros viradores da noite paulistana: eles “iam todos juntos, mas ilhados, recolhidos, como martelo sem cabo” (ib. 129). Daí as intenções traiçoeiras de “estraçalhar” e “devorar” um ao outro no jogo, na viagem ao fim da noite (ib. 154).

O segredo formal do conto é o seu desenvolvimento em duas dimensões. Por um lado, um trajeto *horizontal* e *circular* (vicioso) pela geografia noturna de São Paulo (Lapa, Água Branca, Barra Funda, bairros do Centro, Pinheiros, Lapa). Aqui, a cidade abre-se em *confusa simultaneidade* de coisas, pessoas e situações (mascates, engraxates, bondes, mercados, bares, salões, classe média de Perdizes e Água Branca, marafonas, policiais, migrantes, “negócios miúdos e graúdos” etc.) – uma série sócio-espacial dividida em quadros (os bairros pelos quais se aventuram), que faz lembrar as técnicas da novela picaresca⁹³, introduzindo encontros e desencontros, acasos e acontecimentos na trama; uma forma de enumeração às vezes caótica da paisagem noturna paulistana. Como no centro:

“Pálidos, acordados há bem pouco, saem a campo rufiões de olhos sombreados, vadios erradios, inveterados, otários, caras de amargura, rugas e problemas... passavam tipos discutindo mulher e futebol e turfe, gente dos salões de dança, a mulher lindíssima de vestido de roda, passos pequenos, berra erotismo na avenida e tem os olhos pintados de verde...” (ib. 128).

Ou em Pinheiros:

⁹³ Segundo Kayser, um dos modelos do chamado “romance de espaço”, cujo objetivo seria a “exposição do mundo múltiplo e aberto. O caráter de mosaico, a adição, é o [seu] princípio necessário de construção, e a abundância de cenários e personagens novas constitui uma característica intrínseca”. (KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*, 1985, p. 404.) Sobre o tópico da novela picaresca: CHANDLER, Frank. *The Literature of Roguery*, 1907.

“Tabacaria, prateleira de frutas, engraxates, banca de jornais e livros e revistas e folhetos de modinhas (...) E aproveitadores proliferavam na confusão, desde o homem triste que vendia maçã de brinquedo até o virador loquaz que aplicava engodos, contos aos caipiras, vendendo-lhes terrenos imaginários ou penduricalhos milagrosos, adornos reluzentes ou falsas peças de tecidos famosos com auréola inglesa. Chegado de outros cantos da cidade, dos interiores de São Paulo e do norte do Paraná, o dinheiro ali corria.” (ib. 148-9)

Eis uma técnica de ambientação que confere parte da força dos contos do autor. Com perfeição, são representadas a *frágil reunião* e a *grande dispersão* ou dissociação do urbano moderno, bem como a abstração e o descolorido da massa anônima, que só se “encontra” por usos conflituosos do espaço.⁹⁴ Aqui, o “espaço banal” – o “espaço de todas as pessoas, de todas as empresas, de todas as instituições”, onde “todos os capitais, todos os trabalhos, todas as técnicas e formas de organização podem aí se instalar, conviver, prosperar”⁹⁵ – torna-se, na verdade da ficção, o espaço infernal do valor da troca. “Vadio é o que fica debaixo da sola do sapato da polícia” (ib. 138). Nesse sentido, a cada passagem do conto, a cada malogro enfrentado, bairro a bairro, é como se as personagens *saíssem de uma morte simbólica para outra* – aquela contínua “morte por vir” de que falava o *Lazarillo de Tormes*. (Esse é, de certo modo também, o caso de Zé Peteleco em “Dedo-duro”, circulando no *limiar* entre a polícia e o crime, a “vida torta” e a morte sempre iminente).

Por outro lado, há no conto um aprofundamento *vertical* ou *temporal* da dinâmica dos três caracteres sofrendores, ou melhor, de sua subordinação à *dialética do dinheiro* – que se acumula com o jogo e vai sendo perdido, até a ruína do grupo para um malandro mais esperto e melhor jogador, no fim do conto. Os três malandros vêm-se quebrados e decadentes desde o início, mas sonham o tempo todo com a forra e a virada mística do destino pelo jogo.⁹⁶ A fantasmagoria social do tempo-dinheiro é a chave para o imaginário do ganho repentino, que move a trama por altos e baixos na cidade: “Muito necessário multiplicar aquele dinheiro, metê-lo no jogo (...). Rodar, funcionar, vasculhar todas as bocas do inferno e depressinha, enquanto houvesse luminosos acesos”. Pois depois de apagados, “a cidade lhes daria restos e lixos” (ib., 131). Nesse ritmo por assim dizer “macunaímico”, de altos e baixos (em busca do grande jogo/muiraquitã), também se alternam, na linha do enredo, sentimentos de melancolia e entusiasmo, humilhação e revolta, ódio e ternura, competição e solidariedade (como no caso de Perus, solidário com um velho humilhado no salão do edifício Martinelli, caso

⁹⁴ No sentido lefebvreano, essa dissociação, no limite, levaria talvez à negação mesma do urbano como forma. O autor lembra como Hegel que é o espaço-natureza que “justapõe, dispersa; coloca os lugares e aquilo que os ocupa uns ao lado dos outros.” (Cf. LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*, 1974, p. 121.)

⁹⁵ Cf. SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*, 2006, p. 283 e 322.

⁹⁶ “Sim, às vezes o pensamento mais louco, o mais impossível na aparência, implanta-se com tal força em nossa mente que acabamos acreditando em sua realidade (...) algo fatal, necessário, predestinado (...)” (DOSTOIEVSKI, Fiodor M. *O Jogador*, [1866], p. 113).

analisado um pouco mais adiante). Como diz Vima L. Lima:

“De fato, há uma oscilação entre momentos em que os malandros renovam a certeza de que estão ‘por baixo’ e momentos em que eles se permitem sonhar com uma situação menos dura, fantasiando dias mais venturosos. É esse movimento que impulsiona os três homens em sua perambulação pelas sinucas da cidade. Pessimismo e otimismo se alternam, assim, ritmando também o andamento da narrativa”.⁹⁷

No Centro, quando já tinham sido extorquidos por um policial num salão e escapado por pouco de uma Ronda noturna, de repente a intriga é novamente impulsionada por um entusiasmo febril: “Luz da esperança lhes brilhou./ E entenderam que a maré de sorte lhes voltara, de repente, à gorda e generosa. (...) / Uma vontade súbita os tomou.” (ib., 143). Por isso, no mundo da mediação monetária, muitos de suas personagens sofrem de especulações fantasiosas, obsessões, manias de grandeza, quase sempre reduzidas a pó no decorrer do texto.⁹⁸ Daqui um certo pensamento mágico, índice de imaturidade e infantilismo do sujeito, visível, por exemplo, nas fantasias do rufião Bacanaço, sonhando viver da exploração milagrosa de uma prostituta de maior preço: “para a fantasia de Bacanaço, aquela mulher lhe daria por baixo, baixo, para começo de boa conversa, um carro de passeio. E quatro mil cruzeiros por dia” (ib. 148). A suposta *liberdade* desse malandro machão, fino e bem vestido, que espanca sadicamente a “sua mina” com o cabo de aço e queima o bico de seus seios (ib. 146), é apenas o *disfarce da eterna dependência* arcaica do Outro (de origem materna). No submundo também, e mais do que nunca, “o valor é o homem”.⁹⁹ Reproduz-se integralmente a estrutura do moderno patriarcado do valor, que pressupõe a cisão de uma esfera “feminina”, complementar e subordinada ao sujeito masculino. Bacanaço confunde-se perversamente então com a própria lei – no conto, isso aparece mais literalmente na sua identificação ao policial corrupto e truculento Silveirinha, que extorque o grupo (“o malandro e o tira eram bem semelhantes. (...) Neles tudo sintonizava”, ib. 138). O jovem autor, como se vê, já tinha grande penetração analítica.

Na base, um regime social de duas medidas, de indistinção entre ordem e desordem, ou de impossibilidade de acordo entre norma e conduta – e que é a virtual gênese social de perversão e loucura. Em escala mais ampla, por outro lado, eis uma célula embrionária do desmanche social ora em curso. Aliás, como diz o policial Lima (também ele convivendo no submundo): “Habitante daqui é futuro residente da Casa de Detenção (...) Ou do hospício” (ib. 117). Daí talvez por que, face à esta coisa oscilante, entre cordialidade e intemperança, aproximação e fuga, mímese e fluidez de identidades, o sujeito reaja fortemente vestindo a máscara da *virilidade*, que repele sentimentos que não se harmonizem com a “coisa máscula,

⁹⁷ LIMA, Vima L. *Literatura e marginalidade*, op. cit., p. 137.

⁹⁸ Cf. também os contos “Milagre chué” e “Excelentíssimo”, “Guardador” e “Maria de Jesus de Souza”.

⁹⁹ SCHOLZ, Roswitha. “O valor é o homem”, 1996, p. 15-36.

de homem” (ib. 150). Uma formação imatura às vezes também evidenciada nas *semelhanças miméticas* dos caracteres do submundo: na dupla Perus (o jovem) e Malagueta (o velho), p. ex., ambos dependentes de mulheres, os mesmos anseios e ambivalências (pacto e trampolinagem), pensamento volúvel e embaralhado, tudo isso convivendo com a obediência às regras da malandragem e do planejamento estratégico mais estritos.¹⁰⁰ Aqui, vale comparar: esse universo muitas vezes reconfigura o caráter híbrido das personagens machadianas de um século atrás.

Através da dura aprendizagem da vida na rua e no botequim, esses contos tornam-se, então, “romances de formação às avessas, pois o que se aprende é maldade e cinismo”¹⁰¹, ou antes talvez, formas negativas de “romance malandro”, em que muito se escarmenta e se aprende em termos de “picardia, safadeza e marmelada” (como diz “Meninão do Caixote”), embora não haja o que fazer com isso, nem como mudar a vida deste modo. Poderíamos também pensá-los talvez, com Candido, como uma forma “educação pela noite”.¹⁰² Ao fim, o “malandro” e o trabalhador “otário” têm ironicamente o mesmo fim (numa fala indireta de Bacanaço): “Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas” (ib., 107).

Aqui, portanto, o que muda é o espaço (os territórios em que se luta, os cenários por que se passa), não o tempo e a subjetividade. Um reflexo fiel do predomínio das coisas e do espaço abstrato – da formação de capital e não de homens. Um verdadeiro desenvolvimento narrativo é interrompido ou cancelado, pois os anti-heróis restam no eterno presente, como “vivos-mortos”, imunes à ação do tempo.

Eis o que explica o círculo vicioso desse e de outros contos, a má infinidade do tempo traduzida na do percurso pelo espaço urbano (o conto termina onde começou, na mesma falta de dinheiro) – eis o que explica a dificuldade de narrar histórias na obra de João Antônio, que cada vez mais se dedica a retratos de sobreviventes, tal como nos contos de vagabundos (“Bruaca”, “O guardador”) ou de prostitutas (“Maria de Jesus de Souza”). Esta última, após levar um golpe de um cliente, sonha em reunir dinheiro para sair dessa “vida” (ter um nome respeitado, ser manicure ou babá em Copacabana), e vai deslizando pela Lapa, sonhando em

¹⁰⁰ A mesma “labilidade geral dos personagens” indicada por CANDIDO (“Dialética da malandragem” op. cit., p. 43), mas com a diferença de que aqui o “sistema malandro” exige maior previsão e estratégia. F. Lucas também anota: “Os comparsas (...) exibem na sua conduta não propriamente desejos articulados, volições definidas (...) retratam quimeras (...). A imprevisibilidade assinala o percurso dos pés e das consciências (...). (LUCAS, Fábio. “Reflexões sobre a prosa de João Antônio”, 1999, p. 94.)

¹⁰¹ Cf. ZILLY, op. cit., p. 187; Cf. DURIGAN, op. cit.

¹⁰² Em outro belo ensaio, Candido alinha João Antônio à tradição que tem a noite paulistana como tema, desde Álvares de Azevedo. A “educação pela noite” ensina aqui um pouco como Satã ensina Macário: “uma espécie de anti-*Bildungsroman*” para “a formação (às avessas do seu pupilo)” (...) “a via feroz onde o homem procura conhecer o segredo da sua humanidade por meio da desmedida de escala de um comportamento que nega todas as normas.” (CANDIDO, Antonio. “A educação pela noite”, p. 13 e 16.)

ser meretriz de luxo: “não é fácil sangue-frio, caráter, se se tem de botar um olho no freguês e outro no camburão da polícia”. Ao fim, ela se estrepa, é presa e volta ao mesmo ponto, com outro cliente: “Aqui, uns riem, outros choram. Para final, dá tudo na mesma”.¹⁰³

Nesses contos quase não há mais linha de enredo. Este se evapora no ritmo irregular da vida das personagens, nos incidentes de percurso (pinga, embriaguez, passeios à esmo, ameaças, zombaria, polícia, prisão, um “cliente” que chega etc.). O *tempo da ação* (criado pela escrita) se dispersa pelo *espaço* caótico e deteriorado, fragmenta-se em blocos (divididos por asteriscos) e só é reunido via montagem de lascas justapostas da mera sobrevivência.

Investimento lingüístico, inversão do conteúdo em formalismo, silêncio

O que em parte sustenta tais contos, então, são os torneios da linguagem. Numa dialética muito característica, o narrador realista (conteudista) inverte-se em formalista – um “viciado das palavras” – mas em si refletindo o esvaziamento do conteúdo histórico vivido por suas personagens, a experiência mesma da cidade como abstração concreta. Neste mundo desolado, então, o tempo, a mudança, é um efeito puramente discursivo, por onde reflui o desejo de reconhecimento e de transformação da vida, embora sempre girando em falso. É que o “espaço de representação” do vivido, nos termos de Henri Lefebvre, perdeu aqui o seu espaço de concretização e paira como representação vazia ou simples quimera. O arremedo de espaço, sempre conflituoso, são os salões de sinuca, os bares, a zona, os trens lotados, os estádios, o cais, as ruas fedorentas. Por isso, as mônadas sem dinheiro são movidas pela mola de um discurso obstinado e voraz, compensatório de rancores e humilhações: uma espécie de “pulsão oral” arrebatadora, que se desloca pelos significantes e desvia-se da gramática da vida “otária”.¹⁰⁴ Uma linguagem que enfeitiça. Por isso, o *silêncio* vale aqui como o *momento da verdade*. Como diz o narrador de “Perus, Malagueta e Bacanaço”:

“Silêncio os baixa a zero e cigarro nada resolve, só afunda o pensamento errado, amargo, que embota a malandragem, numa onda de coió” (ib., 144).

Ou ainda, por outro lado, a verdade surge no sofrimento do *corpo* – estropiado, descarnado, cansado, feio, sujo, pálido, cinzento, mal alimentado – um traço sempre observado nos contos do autor. Sob esse aspecto, a *vida efetiva* de seu objeto – incluindo o seu movimento possível – aparece lá onde ele se apresenta, sem véus, como seu oposto, como *melancolia*, *sobrevivência*, *morte*. Seria a subjetividade pulsional que resiste.

¹⁰³ ANTÔNIO, “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)” in: __. *Abraçado...*, op. cit., p. 42 e 52.

¹⁰⁴ Cf. p. ex.: “Entre eles, eu, Zé Peteleco falado, tido e havido naquele povo como pedra noventa, malandro bom, de fé, o pente fino, um pinta-firme. De confiança.” (Idem, *Dedo-duro*, op. cit., p. 153).

Assim, nesse mesmo conto, isso surge residualmente no momento da revolta de Perus em relação ao escárnio sofrido por um *velho engraxate estrangeiro* no Martinelli,

“um homem bêbado, estropiado, engraxate de mãos imundas, estrangeiro, desses velhos que dormem nos cantos dos bilhares, curtindo fome ou sono, mansamente; e que os malandros e os homens das curriolas xingam, espezinham, chamam de lixo./ – Charutinho!/ Aquilo bulia com Perus. Não estava certo esquentar a cabeça de um infeliz com um apelido besta. E era um velho mais velho que Malagueta.” (ib., 141)

Como se vê, para tanto, Perus *rompe* com as representações preconceituosas e bárbaras da própria malandragem e se solidariza ao “lixo” humano – que ali, no fundo, colocava e descobria para eles uma *condição social de classe*. Só nesse momento o espaço torna-se possivelmente um novo *espaço de representação*. Engraxate: aquele que limpa as botas do melhor colocado no mercado; bêbado e estrangeiro: a situação geral de estranhamento social dos “desterrados na própria terra”. Em todo esse trecho do salão Martinelli, impera o silêncio (“Era um silêncio grande de muitas mesas vazias e de giz esquecido”, ib. 141), mas entrecortado pelo xingamento repetido pelo caixa do salão (“– Charutinho!”) e pela resposta do velho, uma “praga graúda”, dita em italiano (“– Lazzarone!”), ensaiando “socos no ar” (ib. 142). Esse *velho mais velho que Malagueta* parece representar o *dever* dos três vagabundos, (i)mobilizados no território, a própria figura simbólica da morte.

Perus pensa em dar “uma lição” no caixa, mas é dissuadido por Malagueta (“Inutilmente arrumariam esporro”, ib. 142). Na madrugada lá fora, os luminosos ainda resistiam “silentes” (ib.), “em profusão, jogavam cores, faziam truques, acendiam e apagavam uma repetida festa *muda*” (ib., 143, g.m.). Enquanto Perus guarda a memória do sofrimento e, sintomaticamente, a de uma referência paterna, o significante da lei e do limite, quase ausente nesse universo:

“Perus não perdia do pensamento o caixa xingando o velho. Repetiu, sozinho:
– É um cadelo. Será que ele não tem pai?” (ib., 143).

Aqui talvez o “complexo de Zé Carioca” é “superado”? Perus “revela um potencial de combatividade, uma intenção solidária”¹⁰⁵; de resto, diríamos nós, muito rarefeitos no conto e na obra, que saudavelmente desinflaciona o proletariado metafísico dos partidos. Outro tênue esboço de identificação solidária, para além da falsa míme, e novamente através do silêncio, ocorrera logo antes destas cenas, quando eles haviam sofrido o achaque de Silveirinha:

“Uma porrada, fora uma porrada. O velho se adiantou, olhou os dois. Emparelharam-se. Os olhares dos três se acharam e Malagueta, Perus e Bacanaço pararam minutos. O silêncio agora pesava, os três olhavam-se, com pena, palavra nenhuma.” (ib. 140).

¹⁰⁵ LIMA, Vima L. *Literatura e marginalidade*, op. cit., p. 148.

Eis, portanto, a força compensatória do discurso e do imaginário nesse mundo – tal como dirigidos, noutro conto exemplar, ao menino que não consegue largar o taco: “Vitorino cortou com um agrado rasgado. Como escapar àquele raio de simpatia e à fala camarada? Vitorino tinha uma bossa que não acaba mais!” Evidenciando também aqui a fragilidade da lei paterna: “Vitorino arrumava um jogo bom, me vinha buscar. Eu desguando, desguando, resistia. Ele dando em cima. Se papai estava fora, eu acabava na mesa”. Uma referência simbólica que não está de todo ausente: o pai caminhoneiro é um modelo “de moço folgado”, mas é a mãe que, no fim do conto, o tira do inferno. E isso em tempos getulistas, em que a lei aparece como referência social presente-ausente¹⁰⁶, piscando como os letreiros, ou como nessa outra metáfora: “Na rua brinquei, com a lama brinquei. O tênis pisava no barro, pisava na água, pisava no barro, pisava...”. Face à pressão do ambiente da malandragem, a escola o enfiava e ele “não conseguia prender um pensamento, dando de olhos nos companheiros entretidos com latim e matemática./ – Cambada de trouxas!”¹⁰⁷

Não há pobre, então, que não tente compensar imaginariamente o esbulho sofrido na vida com imagens oníricas de sucesso, riqueza e poder imediatos. É esse também o caso-típico do personagem de “Visita”, um trabalhador de escritório de uma multinacional, que abre o conto com a linguagem ameaçadora de um sonho:

“Sonhei que voltara às grandes paradas.// Eu e o Carlinhos. Desprezando para sempre nossos empregos, sozinhos no mundo e conluídos, malandros perigosos, agora. Vagabundeávamos, finos na habilidade torpe de qualquer exploração. E fisgávamos mulheres, donos de bar, zeladores de prédios, engraxates, porteiros de hotel, meninos que vendem amendoim... / Era quando a branca caía.”¹⁰⁸

A meu ver, o *lirismo* desses contos provém em parte do prazer com uma *linguagem flexível* – ao mesmo tempo, uma *linguagem de coisa*. Algo que parece *expressar espontaneamente* uma vida popular revolta, lábil, frenética ou “fora da norma”, ao mesmo tempo coisificada, presa a efeitos práticos imediatos e a objetivos instrumentais, sem a “mentira” de um estilo mais geral e de meios-tons. Uma linguagem de sobrevivência mas também de agressão e dominação. Por um lado, o autor adere a ela nos contos, não sem desvendá-la como a máscara da adaptação à brutalidade do mundo:

“Gíria que vem descendo dos morros, nascendo das Vilas Kênedis, das Rocinhas e das Cidades de Deus, saindo dos bordéis e escorregando das cadeias, onde é preciso se falar uma *linguagem dissimulada, abreviada, rápida e contundente e insuspeitada que desnorteie* os perseguidores, os homens, os fariseus, a tiragem, a rataria, a polícia. / Acaba cabriolando uma fala gingada, colorida, musicalidade e cheiro de gente, de povo, que ganha as ruas. Boa e gostosa de se ouvir, pode ter *espírito duro, cruel e terrível*.”¹⁰⁹

¹⁰⁶ Noutro conto, o autor retrata a força e a fragilidade do discurso social de Vargas no subúrbio paulistano, o “pai dos pobres”. Cf. ANTÔNIO, João. *Lambões de caçarola. (Trabalhadores do Brasil!)*, 1977.

¹⁰⁷ Idem, “Menino do caixote” in: __. *Malagueta, Perus e Bacanaço*, op. cit., respectivamente, p. 94, 93, 85, 90-1.

¹⁰⁸ Idem, “Visita” in: __. *Malagueta, Perus e Bacanaço*, p. 69., g.m.

¹⁰⁹ Idem, *Ô Copacabana!*, p. 54, g.m.

Ao mesmo tempo, eis uma estratégia narrativa que reconhece a alteridade do outro. Segundo uma observação de Antonio Candido, a literatura de João Antônio consegue

“*dar voz (...) ao drama dos deserdados que fervilham no submundo. (...) Sob este aspecto, João Antônio faz para as esferas malditas da sociedade urbana o que Guimarães Rosa fez para o mundo do sertão, isto é, elabora uma linguagem que parece brotar espontaneamente do meio em que é usada, mas na verdade se torna língua geral dos homens, por ser fruto de uma estilização eficiente*”.¹¹⁰

Para alguns, tal conexão pode parecer surpreendente, na medida em que o mundo rústico de Guimarães Rosa é distinto do mundo do (sub)proletariado urbano de João Antônio. Assim, a comparação teria de ficar restrita aos termos da estilização da oralidade, sem alcançar, propriamente, a forma e a estruturação do conteúdo. Porém, se examinarmos um pouco melhor, ambos procuram um novo meio de expressão lingüística porque lidam com mundos aparentados de *marginalização social*. Jagunços/sertanejos e malandros/otários (além de mendigos, crianças, mulheres, negros, prostitutas, velhos, doentes, gente pobre em geral) são os parceiros da exclusão inclusiva brasileira. De fato: “o sertão é do tamanho do mundo” e o malandro é, tal como o jagunço, “o homem muito provisório” desse novo mundo “muito misturado”, um urbano quase-sertão.¹¹¹ Não por acaso, o limite da dialética negativa do provisoriado e da malandragem, na obra de João Antônio, será algo como um estado de guerra civil generalizado, tal como apresentado em “Paulinho Perna Torta” (escrito entre março e maio de 1964).

“Paulinho Perna Torta”: de *homo sacer* a chefe de bando e vice-versa

Onde as relações tradicionais se converteram em puras relações monetárias e de direito abstrato, para o *sujeito sem dinheiro e sem cidadania*, que se equilibra e tenta sobreviver, tais novas relações passam, quase com a força de uma lei social-natural, por expedientes informais, irregulares, anômicos ou violentos, que abrangem coisas díspares como o favor, a economia informal e precarizada, a viração e o improviso até o jeitinho, a deslealdade moral, a clandestinidade, o trambique, a malandragem propriamente dita, a corrupção, a contravenção e a violência direta. Eis o fundo material do universo ficcional do autor. A norma econômica, então, tende a inverter-se em norma de “pilhagem social”, cujo enunciado, como nos diz Franz Schandl, poderia ser esse: “se o valor perde poder (*Gewalt*), a violência (*Gewalt*) ganha valor”.¹¹²

¹¹⁰ CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”, op. cit., p. 151-2.

¹¹¹ ROSA, J. Guimarães. *Grande sertão: veredas*, 1989, p. 68, 207 e 386.

¹¹² “Auto-impelidos, eles são o mais puro modelo da flexibilização de direitos e da desregulamentação. (...) o ‘criminoso’ é então o indivíduo completamente atomizado e flexibilizado que mesmo em sua impotência caminha rumo ao bando a fim de escapar de seu abandono pelo Estado.” (SCHANDL, Franz. “Pilhagem social - Mosaico de uma desintegração feito com pedras desordenadas”, 2009).

O conto “Paulinho Perna Torta”, narrado em primeira pessoa, é paradigmático de toda essa gama: em São Paulo, entre 1930 e 1960, ele passa de garoto órfão, engraxate explorado por um jornaleiro, virador em todas as funções imagináveis (morando no inferninho de D. Catarina, “professora de achaques, de manha e de lero-lero”¹¹³), a pequeno malandro sob a tutela de Laércio Arrudão. Com ele, aprende a fazer trambiques detrás do balcão do bar ou no carteadado, até se tornar um cáften, “dono” de Ivete e Valquíria, chefe de boca de jogo e prostituição, grande bandido de quadrilha, assaltante, assassino, “juiz de cela” de detenção, fazendo pactos com a polícia, enfim, “malandro dos malandros” (ib. 146), com “carro, apartamento, viagens, bordel” (ib. 159). O arco histórico aumenta o número de mediações em jogo, pouco presentes no restante da obra do autor. É certo que face ao atual narcotráfico, tal como apresentado em *Cidade de Deus*, p. ex., trata-se ainda quase de um conto de fadas.¹¹⁴ Mas há nele alguns temas e estruturas interessantes, que vêm de longe, da história e da literatura do país.

O encontro com o “padrinho” Arrudão se deve ao destino: “Que foi pelos meus olhos acesos e verdes ou pela minha cara de esperto muito acordado. Que foi pela mão de Deus ou por uma trampolinagem do capeta.” (ib. 111). A palavra de Arrudão “tem peso de lei”, “seu andar é de doutor, de chefe” (ib. 128-9). Neste pacto diabólico, à la Riobaldo, ele aprende tudo com o padrinho, que o *substitui* em seu próprio *querer*:

“O ensino de Arrudão quer o meu bem. A *ele* só interessa furtar, roubar, beliscar, morder, recolher, entortar, quebrar, tomar, estraçalhar. Laércio Arrudão me quer vivo e cobra como ele, a cobiçar e tomar todas as coisas alheias.” (ib. g.m.)

Paulinho começa a “viver” então num mundo à parte, encantado por tais relações:

“Laércio começava a me escolar que quem gosta da gente é a gente. Só. E apenas o dinheiro interessa. Só ele é positivo. O resto são frescuras do coração. (...) o carvão, o mocó, a gordura, o maldito, o tutu, o pororó, o mango, o vento, a granuncha. A seda, a gaita, a grana, a gaitolina, o capim, o concreto, o abre-caminho, o cobre, a nota, a manteiga, o agrião, o pinhão. O positivo, o algum, o dinheiro” (ib., 122 e 100).

Quando garoto, o dinheiro era ainda um meio, mas logo se torna um fim em si mesmo (“Quero é mais grana. Belisco e mordo. Pé-ré-pés-pés não me interessam”, ib. 138). Da mesma forma, sua relação com as mulheres é totalmente exteriorizada, evitando paixões por mulheres muito bonitas ou o amor, os quais poderiam fazer “perder um homem” (cf. ib. 122). Daí a extrema violência machista (como já vimos em Bacanaço):

“quem bate é o homem. E manda surra a toda hora e fala pouco. Quem chega tarde é o homem. Quem tem cinco-dez mulheres é o homem - a mulher só tem um homem. Quem vive bem é ele - para tanto, a mulher trabalha, se vira e arruma a grana. Quem impõe vontades, nove-horas, cocorecos, bicos-de-pato

¹¹³ ANTÔNIO, “Paulinho Perna Torta” in: __. *Leão-de-chácara*, op. cit., p. 101. Doravante, páginas cit. no corpo.

¹¹⁴ Cf. SCHWARZ, Roberto. “*Cidade de Deus*” in: __. *Seqüências brasileiras*, 1999.

e lero-leros é o macho. Homem grita, manda e desmanda, exige, dispõe, põe cara feia e pede pressa. A mulher ouve e não diz um a, nem sim, nem não, rabo entre as pernas. Mulher só serve para dar dinheiro ao seu malandro. Todo o dinheiro.” (ib. 121-2)

É essa vontade de domínio que talvez explique, no conto, este (aparente) defeito de composição: o narrador mistura, às vezes no mesmo parágrafo, três tempos verbais (presente, pretérito e futuro) (Cf. ib. 139, 145 etc.). Da mesma forma, ele parece querer ocupar todo o território possível, por isso sempre está em movimentação: nas Bocas do centro (“Minha concentração é na zona, mas reviro os quatro cantos da cidade”, ib. 137); de bicicleta (“rasgando bairros inteirinhos” – “trim-trim, já me sinto absoluto na rua”, ib. 120). Assim, ainda, ele monta vários apartamentos e bordéis; viaja por Sorocaba, Jundiaí, para o exterior; esconde-se no Mato Grosso e no Paraná; passa pela detenção etc. Por fim, ele parece querer dominar até o mundo do Além, através do controle da macumba em São Paulo, associando-se com o ex-detento Zião da Gameleira (“um baiano que parece saber das novidades antes delas acontecerem”, ib., 148).

Paulinho torna-se, assim, um verdadeiro “mestre do gozo”, capaz de qualquer coisa (vide o relato de táticas de trapaça, administração dos negócios, o jeito em que “entra” em Ivete “ainda no sono” etc.). Tem sede de prestígio (na mídia e no submundo: “meu nome de perverso anda falado”, ib. 137), ao mesmo tempo em que não reconhece ninguém senão como objeto ou inimigo. Aqui, desaparece qualquer traço de “acomodação geral” ou “equilíbrio de antagonismos” entre ordem e desordem, pois esta última é *totalizada*. Os narradores de João Antônio em geral são confiáveis. Mas, como em Toni Roy, ao final se percebe que há uma possível distorção do foco quando Paulinho confessa estar drogado (“com tóxico no caco”). Além disso, ele “vive” de fantasias de onipotência: “Torno a São Paulo, disposto e ansioso. Afiado. Cobiço toda a Boca do Lixo, já me entendo como futuro dono único. Monto nova curriola, estabeleço terror e tomo as melhores casas para mim. Como.” (ib., 152). Porém, ele tem de enfrentar a polícia, e não há acordo ou advogado que o livrem do pressentimento da ruína iminente. Assim, mais adiante, ao fim do conto, ele afirma: “meu nome é ninguém. Paulinho duma Perna Torta (...) é uma mentira (...) Tenho a impressão de que preguei uma mentira enorme nestes anos todos” (ib. 154 e 160).

Na primeira parte do conto, de fato, Paulinho trabalha, dá duro, “servindo para um, mais malandro, ganhar” (ib. 97). Agora ele chega ao conceito de seu próprio nome: “E vejo que não tenho *andado certo*, não” (ib. 156). A presença da “ginga macumbeira” de Zião reforçara em si “dúvidas bestas” a respeito do futuro (ib. 154). Assim, num acesso de culpa e autocrítica, o “chefe do bando soberano” percebe-se como mero *homo sacer*: “A gente não é

ninguém, a gente nunca foi. A gente some, apagado, qualquer hora dessas, em que a polícia ou outro mais malandro nos acerte” (ib. 155). O rei dos bandidos se consuma como nada descartável (“A gente pensa que está subindo muito nos pontos de uma carreira, mas apenas está se chegando para mais perto do fim”; “Nesse dia, os jornais digam que o crime perdeu um rei”, ib. 155 e 161)... Salvo engano, uma espécie de “formação supressiva” (Pasta).

Esse vazio em si é preenchido, como vimos, pela movimentação frenética e pela droga (“não vou parar. Atucho-me de tóxico e me agüento”, ib. 161), ou por meio do discurso ininterrupto, a fantasia sempre *realimentada* pelo poder monetário combinado ao poder pessoal direto sobre o outro. Algo próximo ao universo escravista de Machado. Por fim, conclui: “Eu me refinei e cada vez mais, amanhã precisarei de alguma novidade, senão já não serei o mesmo. Precisarei de mais grana. E quando tiver, ainda assim, descontente e encabulado, irei vazio por dentro. Cobiçando e inventando novas nove-horas” (ib. 160).

A parte mais surpreendente do conto é a limpeza policial da zona, por volta de 1953, feita com uma violência descomunal, para além de qualquer lei. Vale citar esse longo trecho:

“A quebração veio ao meio-dia e sangrou o dia inteiro (...)// Não sou homem de fricotes ou balangolé e se tenho coração é para coisas do meu gasto. E só. Mas nunca vi nada tão feio./ Como loucos, tantãs de muita zonzeira, acabam com a zona. Vão esvaziando. Inundam as casas, tocam fogo nos colchões, entortam janelas, com guinchos arrebetam as portas. Estraçalham, estuporam, quebram. Atacam as minas, arrancadas do sono e quase nuas. Batem e chutam como se surrassem homens. Sapateiam nos corpos das mulheres./ A polícia em massa. (...)/ Os cavalos pisam também. Empinam-se no ar e atropelam as infelizes. Vão pisando./ As mulheres engolem depressa tubos de tóxicos e despejam álcool no corpo. Os corpos pelados, sem pressa pelas ruas, vão às labaredas, ardendo como bonecos de palha. O horror é uma misturação. Gente, cantoria, grito; é esguicho d’água, é tiro, correria desnorteada. Xingação, berreiro, choro alto e arrastado, cheiro de carne queimada e fumaça./ Voa de tudo pelas janelas. Quebram cama, cadeira, oratórios... Sangue se espirra no lixo da rua. / Sujam, quebram o trato do nosso arrego. // As sirenas das assistências parecem crianças chorando. Recolhem os corpos em carne viva e, aos trambolhões, jogam para dentro. Carnes se desmancham, braços e pernas. Dez-doze mulheres. Braços, pernas. Os cadáveres ainda ardem. //(...) Lacram portas que sobraram de pé, pregam trancas a martelo, metem cadeados./ Os homens da lei apitam, tiros, os cassetetes sobem e descem. E os cavalos vão pisando.” (ib. 142-4)

A ação tem algo de surreal. Como se a realidade mais ordinária se transformasse em história extraordinária, conto fantástico. A polícia, mais que representar, *faz a lei em ato*, aparecendo como um gesto de purificação e esconjuração do mal. As meretrizes, por sua vez, num gesto imponderável, parecem se *auto-sacrificar* com o álcool incendiado e a ingestão de drogas – como se intuíssem, nos termos de Agamben, a condição social de morto-vivo simbólico, de *vida nua*, que é somente matável e já não sacrificável pela ordem da exceção.

A cena mistura elementos sacros e profanos: “o horror é uma misturação” – atente-se para a seqüência: cantoria e grito; esguicho d’água e tiro; gentes, uma correria desnorteada, xingação, berreiro, choro alto e arrastado. Por fim, o cheiro de carne queimada e fumaça da auto-imolação. A “ordem” é quebrar tudo na zona, das *camas* e *cadeiras* do trabalho maldito

aos *oratórios*. Se guiássemos-nos tradicionalmente pela poética aristotélica, a catástrofe aqui não teria nada de trágico, antes teria parte com o “monstruoso”; e é certo que, tendo em vista o rebaixamento moral das personagens, não provocaria “terror nem piedade”, pois o evento não pareceria “terrível nem digno de compaixão”.¹¹⁵ Ironicamente, parece ser esse o julgamento de Paulinho Perna Torta, que, de maneira covarde, esconde-se dentro de uma caixa d’água enquanto assiste, quase impassível, sua “mina” Ivete nua morrer em chamas no meio da rua.¹¹⁶ Só no fim algo como “uma idéia besta me passa – talvez eu devesse ter ficado com a magrela e as namoradinhas do comércio das lojas do Bom Retiro. Ou tirado Ivete da vida” (ib. 160).

“Busca” da cidade: pseudo-campo, dependência, desejo de ruptura

Para terminar esse já longo capítulo, vejamos o primeiro conto de Malagueta, Perus e Bacanaço, o qual lida com o universo do proletariado urbano. Creio ser um dos contos mais importantes da obra do autor. Vale a pena examiná-lo de modo detalhado.

“– Vicente, olha a galinha na rua!

Abri o portão, a galinha para dentro. Mamãe tinha o avental molhado do tanque. Um balde pesava no braço carnudo.

– Deixa qu’eu levo.

Derramei, fiquei olhando a água no cimento. Aquilo estava era precisando duma escova forte. Começo de limo nas paredes. Sujeira. Quando voltasse daria um jeito no tanque. As manchas verdes sumiriam.

– Vai sair já? Espera o sol descer um pouco.

Que sol, que nada... Queria sair. Um domingo tão chato!”¹¹⁷

Eis o seu início: a criação de galinhas indica condições de vida suburbanas. Estamos em São Paulo, mais ou menos entre 1940 e 50. A mãe e o filho no quintal, o limo nas paredes do tanque, a roupa sendo lavada, o trabalho doméstico pesado no domingo à tarde. A saída do filho, chefe de solda de uma oficina, em busca de uma outra coisa, para fora do ambiente familiar, num dia quente e abafado.

“Andando. (...) Daniel havia convidado para futebol na televisão, havia também Lídia... Por que diabo essa menina cismou comigo? Vive de olhadelas, risinho, convite para festa de casamento. Pequenina, jeitosa. Mamãe e ela se dão muito. Lá com suas costuras e arrumações caseiras. Eu não quero é nada.

– Ela é direitinha, Vicente.” (ib., 12).

O que busca Vicente? O “nada” significa fugir dessa vida “direitinha”, regulada e dependente, dentro do padrão familiar tradicional (proletário ou burguês). O tom seco do narrador, a frase curta, sempre interrompida, o ritmo aos solavancos, como que imitam uma vida forçosamente áspera, disciplinada, insular e quase paralisada. Há tempos ele vive nesse

¹¹⁵ ARISTÓTELES, *Poética* in: ___. (*Os pensadores*), 1973, p. 454-5 (1453 a / 1453 b).

¹¹⁶ A “nudez punitiva” fora penalidade imposta a ladrões rurais em Portugal nos séculos XIII e XIV (CASCUDO, L. Câmara. *História dos nossos gestos*. Uma pesquisa na mímica no Brasil, 2003, p. 40-1).

¹¹⁷ ANTÔNIO, João. “Busca” in: ___. *Malagueta, Perus e Bacanaço*, op. cit., p. 11. Páginas citadas no corpo do texto.

mesmo ramerrão, os primeiros cabelos brancos já dão sinal de nascença e ele continua preso ao lar, morando com a mãe viúva. Vejamos as conseqüências simbólicas dessa prosa aparentemente tão descarnada.

“Desde que papai morreu, esta mania. Andar. Quando venho do serviço, num domingo, férias, a vontade aparece.” (ib.). A sujeira do tanque e das roupas parece ganhar um sentido figurado, associando-se à limpeza dessa vida, a um impulso de sair, de fazer como o velho pai fazia, “passeios a Santos, uma porção de coisas” (ib.). Como bem observou Bruno Zeni, a ausência do pai coloca a necessidade de refazer os referenciais simbólicos.

“Ausente a referência paterna [o pai real, CRD], é com uma nova instância de autoridade que os personagens do escritor têm de se haver. Subitamente, os protagonistas desse mundo sem pai se vêem desamparados, despertados para a dimensão do mundo e impelidos a seguir o próprio caminho em uma sociedade em que os percursos são múltiplos e as possibilidades de realização para os habitantes do subúrbio, incertas”.¹¹⁸

Daqui surgem caminhos e impasses. À casa se contrapõe a rua, ao trabalho operário a vida não-programada, que está provavelmente fora, nas possibilidades da rua. Mas onde? A passividade do lazer (o futebol na tv do amigo) não o atrai. Ele então caminha para os lados da “City”, para o bairro da Lapa, pois o trem vai demorar.¹¹⁹ Sente um ar de “tristeza leve” como o dos “antigos sambas tristes” (ib.). Notemos a reverberação subjetiva das coerções sociais, da explosão e dispersão urbana na cidade operária e subdesenvolvida, recriando ou reforçando – como uma espécie de sertão moderno ou “pseudo-campo”¹²⁰ – antigas privações, isolamentos, solidões, dependências. Esse ar melancólico da vida suburbana, mesclado ao vago sentimento da novidade e da possibilidade de reunião promovido pela cidade, é muito semelhante ao de Mário de Andrade n’*Os contos de Belazarte*¹²¹ e da crítica do trabalho em *Lira paulistana*:

Eu nem sei si vale a pena
Cantar São Paulo na lida,
Só gente muito iludida
Limpa o gosto e assopra a avena,
Esta angústia não serena,

Muita fome pouco pão,
Eu só vejo na função
Miséria, dolo, ferida,
Isso é vida?¹²²

¹¹⁸ ZENI, Bruno G. “Comunhão na marginalidade” in: __. *Fachada, sinuca e afasia*. (Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi: São Paulo, ficção no século XX), 2008, p. 82.

¹¹⁹ Para cotejar a ficção com a geografia empírica, cf. LANGENBUCH, Jürgen. *A estruturação da Grande São Paulo*, 1971.

¹²⁰ As referências conceituais aqui são: Guy DEBORD (*La société du spectacle*, 1967, §§ 175 e 177) e Henri LEFEBVRE (*A revolução urbana*, 2003, cap. 1 e 6).

¹²¹ Cf. ANDRADE, Mário. *Os contos de Belazarte*, 1972. Vide, p. ex., o conto “Jaburu malandro” [1924].

¹²² ANDRADE, Mário de. “Lira Paulistana” [1945] in: __. *De Paulicéia desvairada a Café (Poesias completas)*, 1982, p. 291. Cf. também os versos da história do operário Pedro em “Agora eu quero cantar” (ibid., p. 298-303).

No caminho empoeirado das ruas de terra e pedregulho, Vicente vê crianças de bicicleta, jogando futebol, os “cabelos despenteados”, à vontade na tarde de domingo. É o que atrai o seu olhar, aquilo com o que se identifica ou deseja: o *saudoso tempo de criança*, que por certo nunca mais volta, mas que parece continuar lá no fundo a impelir o sujeito. Com “tudo parado, morto” (ib. 12), ele resolve ir à casa de Luís, seu companheiro de trabalho. Na oficina, ele diz sofrer uma “adulação nojenta” por ser chefe, ter certa qualificação. Uma adulação que torna os companheiros “parecidos com cachorro” (ib., 13). Pois além da alienação do trabalho, eles sofrem a sujeição e a humilhação pessoal: “amabilidades falsas, favores bobos” (ib., 16). Trata-se para ele de uma posição social desconfortável dentro de uma ordem *hierárquica*.¹²³

Vicente relembra em seguida o seu tempo no boxe amador e seu sonho de glória (depois de doze vitórias). Talvez uma forma de se apropriar do corpo e da vida, fora da ordem produtiva, ou antes, um símbolo mais geral da luta no ringue social. Mas, com um problema no fígado, ele tem que deixar o esporte: “larguei uma vontade que trazia desde moleque e que era tudo. (...) Minha vida sem aquilo acabaria” (ib., 14). Aqui, novamente, ressurge o desejo perdido do menino: ser um vencedor (e que ecoa ironicamente no nome *Vicente*).

Chegando à casa de Luís, um amigo de serviço que não o adula, há o encontro da dignidade do lar no bairro operário: “Jamais pensei que ele tivesse casa tão bem disposta. Capricho nas paredes, tinhorões no jardim. Em seu quarto, mostrou-me livros, entusiasmou-se com uns desenhos sobre a prancheta” (ib., 14). Talvez o sinal de uma vida possível além da esfera sufocante em que vive. Ele incentiva o rapaz desenhista, qual fosse um *pai*. Em seguida, gole de conhaque, bilhar no boteco com Luís, afetando sorriso e interesse. Derivando novamente pela rua, na “chateza da tarde”, um vazio imenso comia-o por dentro:

“(...) estava era triste, oco, ânsia de encontrar alguma coisa. Não parede verde de tinhorões e trepadeiras, nem bola sete difícil, nem Lídia, nem...” (ib., 15).

Esboçando tendências futuras, a cidade já se apresenta como o lugar do encontro e da apropriação malogrados, a paisagem da vida fragmentada, estreita e imobilizada pela rotina do trabalho. “Espetáculo organizado do erro”, como diz Debord, a cidade/pseudo-campo cria “a ruptura com o tempo histórico no qual ela é construída; sua divisa pode ser: ‘Aqui, nunca acontecerá nada, e *nada nunca aconteceu*’”, pois “as forças da *ausência histórica* começam a

¹²³ Também em “Visita”, o escriturário da refinaria multinacional sentia o peso do “mando” e da “promiscuidade” dos chefes ingleses, a “profissão inútil”, o moralismo e a dependência da “família rezadeira”, bem como o subúrbio de vilas mesquinhas, poluídas, miseráveis, “uma indústria de neurastênicos”. Sem amor e sem história, diz ele, “o mundo para mim não tem dado voltas.” Quase como o Seu Neves, “um homem que morreu já faz muito tempo e está neste mundo nem sei para que” (op. cit., p. 69-80).

compor a sua própria paisagem exclusiva.”¹²⁴ Por isso, a reação é o caminhar sem rumo, enquanto o dia chato transfigura-se por sonhos e devaneios, em retorno contínuo de lembranças: “tempo de quartel, maluqueiras, farras, porres. Boxe, boxe!” (ib., 15). Prazeres de outrora, enquanto uma voz moral na consciência parece relembrar o peso do tempo, da responsabilidade, dos “primeiros cabelos brancos que tenho” (ib.). Na rua, voltando para casa, Vicente encontra e brinca com outra criança, uma menina, para a qual generosamente paga um sorvete.

O cenário então muda, anoitece, esfria. Assim, retorna o “vazio tremendo” (ib.) da irrealização do desejo. Vicente reflete:

“Mas estava procurando. Os ônibus passavam carregando gente que volta do cinema. Para essa gente de subúrbio mesquinho, semana brava suada nas filas, nas conduções cheias, difíceis, cinema à tarde, pelo domingo é grande coisa. Viaja-se encolhido, apertado.(...) –Essas vilas por aí são umas misérias” (ib.)

Ele parece procurar uma outra identidade para si, que suspenda esse território de ausências. Mas em casa aguarda-o a mesma rotina: mamãe e Lídia com as costuras e as receitas, os flertes da mocinha, Daniel dizendo-lhe como sempre que é um “sujeito que vive na lua” (ib., 15). (Aliás, *Aluados e cinzentos* foi um dos possíveis nomes dessa coletânea de João Antônio). “Domingo chato, mole, balofo, parecia estar gestando alguma coisa. Uma idéia extravagante”: “cortar o cabelo à escovinha” (ib., 16), para assim esconder os cabelos brancos, fazer retornar o tempo perdido. Em casa, enfim, “comer alguma coisa, botar o paletó. Andar de novo” (ib.). Os verbos no infinitivo indicam a rotina. O lento ritmo narrativo doravante dissolve-se e passa a misturar os pensamentos do dia. Mas de fato, ele parece amadurecer as idéias, relembra com gosto a menininha na rua, que bem poderia ser sua filha, e talvez Lídia “dêse boa mulher”. Recrimina as bajulações dos companheiros no trabalho, pensa em recomençar os passeios a Santos ou Campinas para tornar os dias de trabalho menos cansativos...

Simbolicamente, porém, surge uma *lua cheia encoberta por nuvens* (uma “lua em potencial (...) parecia uma bola de ocre. Enorme, linda”). Ao fundo, ele divisa o Jaraguá, mas se lembra que “precisava passar uma escova no tanque” (ib.). De um lado, portanto, simbolicamente temos a noite, a lua e o pico – o *sonho* de romper e vencer o cotidiano; de outro, a obrigação – limpar o limo do tanque ou o limo recorrente da própria vida, o prenúncio da segunda-feira de trabalho.

A toda linha – sem ser um “malandro” – Vicente parece dividir-se entre duas perspectivas de valor ou campos de socialização, buscando algo que para ele é enigmático,

¹²⁴ DEBORD, *La société du spectacle*, op. cit., § 177.

sem conseguir romper amarras e definir-se como tal: a casa e a rua; o mundo da família e o da vida civil; a infância/juventude e a vida adulta; o lugar de filho e o de pai; a dependência familiar e a independência (como chefe da oficina, por exemplo, mas que também lhe dá posição hierárquica e privilégios incômodos); o cotidiano e o extracotidiano; o limo interior e a secura exterior, quase desértica; a esfera do jogo/prazer do jovem (o boxe, os porres, as farras etc.) e o trabalho alienado; o desejo (ou o gozo inútil e improdutivo) e a lei da vida útil e produtiva. Na base de tudo, porém, resta a vida mesquinha do subúrbio paulistano, com suas privações e compensações, combinando individualização burguesa aos empecilhos que ela mesma produz à formação do indivíduo autônomo.

Em suma, Vicente parece ficar como que suspenso entre duas esferas, sofrendo o impasse de *alternativas impossíveis de escolha*: consentir com a vida “regular”, mas alienada e sujeita às duras leis da troca reificada, ou cair na vida desregrada, vagabunda, de gozo aparentemente desoprimido? “Otário” ou “malandro”?

Contudo, a verdade desse sujeito aparece na forte *negação* destas alternativas: “(...) estava era triste, oco, ânsia de encontrar alguma coisa. Não parede verde de tinhorões e trepadeiras [do lar operário], nem bola sete difícil [o jogo triste e sem interesse], nem Lídia [a família burguesa], nem...” (ib., 15). Assim, potencialmente caímos fora da chamada “dialética da malandragem”, pois se trata da *busca de ruptura* em relação ao trabalho, à família e à cidade existentes, ao mesmo tempo para além da supressão do outro e da lei, tal como ocorre no universo da malandragem. A crítica parece ser levada potencialmente até o fim (o “nem...” final, com reticências). A “desordem” busca aqui a negação da *desordem estrutural*, do mundo social invertido; enquanto, no “mundo malandro”, a desordem, como negação *indeterminada*, abrange tanto a “Pasárgada” da vida boêmia (que rompe *moralmente* com a *moral* burguesa), quanto o gozo absolutamente volúvel e sem lei do mundo-cão. Uma desordem que reengendra sem parar a ordem repressiva que recusa.

Em “Busca”, ao contrário, a noção de “desordem” poderia ser vinculada a outro conteúdo: não exatamente a um traço social positivo ou a um lugar facilmente nomeável, mas a um conteúdo pulsional, negativo, ou a uma experiência de resistência do particular, alimentado pela memória da infância – a que não se dobrou à dialética fatal do todo, e que indica a sua falsidade – embora ainda sem espaço de representação real. Daí a “mania de andar”, o impulso de fuga e de procura do sentido. Daí também, ao final, o seu signo lunar / *lunático*, face à positividade existente – como metáfora do distanciamento, do que não está posto.

Se não exageramos, fica pressuposta nesse conto a construção da *negação determinada* da (des)ordem dominante como um todo.¹²⁵ O “tremendo vazio” – o nome do desejo de Vicente – aparece então como desordem, mania, tristeza, sofrimento, perturbação, nomeando negativamente o mal-estar da civilização atual. Esse vazio nos indica, em sua simplicidade, a necessidade da busca coletiva de uma outra ordem. Nas palavras de Walter Benjamin:

“A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção”.¹²⁶

¹²⁵ “O todo é o feitiço/proscrição [*Bann*], o negativo, então a negação das particularidades, que têm nesse todo sua quintessência, permanece negativa. Seu positivo seria somente a negação determinada, a crítica, e não um resultado desdobrado [*umspringendes*] que felizmente teria em mãos a afirmação. (...) A negação da negação não faz desaparecer essa última, mas antes mostra que ela não era suficientemente negativa. (...) O negado é negativo até desaparecer.” (ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik*, [1966], p. 161-2.)

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” in: __. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas 1*, 1985, Tese 8, p. 226.

Excursus

MAU TEMPO PARA A POESIA

Espaço, alienação e morte na literatura moderna – um esquema

“In meinem Lied ein Reim
Käme mir fast vor wie Übermut.”
(Bertolt Brecht, *Schlechte Zeit für Lyrik*)¹

Num tempo em que a arte vai se tornando um ramo da economia entre outros, sempre será necessário mostrar como pode ela ainda ter parte com a crítica da mentira socialmente organizada. Apenas isso parece garantir ainda o seu direito à existência, embora muitas vezes ao preço da incomunicação social, sob formas que negam o consenso estabelecido. Formas em que emergem em seu espírito os temas da alienação e da morte enquanto mediações estéticas, como resultantes do contexto em que a modernização capitalista, transformando o espaço mundial, apresenta a sua verdadeira essência negativa. No trânsito do Realismo ao Modernismo (ou de “certos” realismos e modernismos, até onde se pode conhecê-los e estudá-los, por meios diretos e indiretos, dadas as suas enormes variações internas), essa temática, que era enunciada no plano do conteúdo, vai convertendo-se também em enunciado no plano da forma. Aqui, trata-se de fazer um exame esquemático desse processo em suas linhas constitutivas gerais. Um certo vôo panorâmico, sem pretensões historiográficas (antes diria “autodidáticas”), que permita fazer aflorar para a Geografia o sentido mediador do espaço social abstrato na literatura moderna.

Mimese, negatividade, construção

A partir do Romantismo e do grande Realismo, em particular, impôs-se o reconhecimento social da literatura como “representação da realidade”.² “Representação” aqui serve como tradução do termo alemão *Darstellung*, uma das chaves da estética do idealismo alemão e da tradição crítica e dialética como um todo. Segundo a estética de Hegel, *Darstellung* é a *exposição* (ou *apresentação*) da idéia como conteúdo sensível, articulado em seu movimento reflexivo próprio, numa série de representações logicamente

¹ “Em minha canção uma rima/ Me pareceria quase uma insolência.” (Bertolt Brecht, *Mau tempo para a poesia*).

² Segundo o termo clássico da obra de AUERBACH, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, [1946], em especial Cap. 18.

concatenadas, para além da simples re-presentação (*Vorstellung*) ou cópia de estados factuais isolados da realidade banal. É o mesmo termo usado por Hegel na *Ciência da Lógica* para opor o pensamento *conceitual* da Razão às *representações* analíticas do Entendimento. Eis então, para Hegel, o parentesco entre o pensamento conceitual e a configuração estética.³ Para a tradição histórica e materialista da crítica, a forma de exposição estética busca a expressão da essência de uma *forma de vida social*, subtraindo a mera contingência e dissolvendo toda determinação particular na unidade global de seu movimento. A obra desenvolve-se então como uma espécie de autocrítica imanente. Um sentido que aparece configurado nas formas singulares da prosa narrativa, da expressão lírica e da tensão dramática. A *Darstellung* artística, pré- ou não-conceitual por natureza, depende incisivamente do êxito sintético da forma estética, mediando processos de expressão, mímese e construção. Neste sentido materialista, forma sempre se torna “conteúdo sedimentado”, i. é, uma formalização de certa experiência histórico-social:

“O específico das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, desmentir totalmente de onde vem. O êxito estético decorre essencialmente de se o formado (*Geformte*) é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma. Geralmente, a hermenêutica das obras de arte é, pois, a tradução de seus elementos formais em conteúdos. No entanto, estes não pertencem diretamente às obras de arte como se elas recebessem simplesmente o conteúdo da realidade. O conteúdo constitui-se num movimento contrário. O conteúdo imprime-se nas obras que dele se afastam (*entfernen*). O progresso artístico, tanto quanto acerca dele se pode falar de modo convincente, é o sumo conceitual (*Inbegriff*) desse movimento. Recupera o conteúdo mediante a sua negação determinada.”⁴

Nas obras bem realizadas, mímese e construção não se excluem, mas determinam-se reciprocamente.⁵ Nesse sentido, a *Darstellung* na forma narrativa sempre teria um *momento realista*, pois sempre buscaria condensar o “típico” e o “essencial”.⁶ O material externo mimetizado, pré-formado socialmente, não se inscreve meramente como assunto ou conteúdo imanente às obras, mas inscreve-se *por meio da forma*, que cria e compõe as partes da obra em sua integralidade; forma que objetiva uma lógica própria, freqüentemente alheia à intenção do autor, e com a qual a arte transcende a consciência do sujeito criador, historicamente limitado; forma, enfim, não imediatamente transparente, mas que vale na

³ “A beleza é só um modo determinado de exteriorização [*Äußerung*] e exposição [*Darstellung*] do verdadeiro e, por isso, está aberta por todos os lados ao pensamento conceitual, quando esse está realmente equipado do poder do conceito [*Begriff*].” “A objetividade da representação [*Darstellung*]: (...) A finalidade da arte é, precisamente, desfazer tanto o conteúdo quanto a forma de aparecer da vida cotidiana e elaborar através da atividade espiritual, a partir de dentro, o racional em si e para si até sua verdadeira forma de exteriorização.” (HEGEL, Georg W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik, I* [1835], p. 174 e 554. Ver também, *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. I– Die Wissenschaft der Logik* [1830], § 20, 80-2 etc.). No idealismo alemão cf. também: BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, [1919], p. 77, 81, 85, 103 etc.

⁴ ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, [1969], p. 210. Trad.: *Teoria Estética*, 1993, p. 161.

⁵ “O primeiro passo é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de poiese.” (CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade* [1965], p. 13.); Cf.: ADORNO, op. cit., p. 173-4; trad. p. 134.

⁶ Cf. LUKACS, Georg. “Balzac: ‘*Les Illusions Perdues*’” [1935] in: ___. *Ensaio sobre literatura*, 1968.

medida em que *faz transparecer* a essência e as virtualidades do processo social, para além do reflexo da “realidade média” ou da cópia da superfície da prosa do mundo.

Pressupostos sociais da forma literária moderna e a transição pós-realista

O romance moderno, centrado no “indivíduo isolado” e visando à exposição da “totalidade extensiva da vida”, é a forma por excelência da *Darstellung* literária da era burguesa.⁷ Assim, a prosa novecentista torna-se uma forma estética primordial de análise histórica, revelando, sem deixar de ser ficção, a vida cotidiana dos diversos estratos da sociedade de classes.

De Fielding a Dickens, de Goethe a Keller, de Hugo e Stendhal a Balzac, os temas do romance clássico – agitação apaixonada pela vida, ganho de experiência e educação do sujeito liberal através da luta pelo reconhecimento e da afirmação de si em confronto ao mundo, mobilidade social e sentido do tempo histórico – funcionavam como valores otimistas fundamentais da sociedade burguesa emergente. Valores estes a serem chocados com a experiência concreta das personagens. Assim, segundo a *Teoria do romance* do jovem Lukács, a *inadequação* entre a alma individual e o mundo – ou a alienação e a tensão entre sujeito e estruturas normativas, petrificadas como “segunda natureza” – eram o nervo da forma épica moderna.⁸ Época em que a “imanência do sentido à vida” havia se tornada problemática ou mesmo se perdido. A psicologia de tais personagens era a “demoníaca” e o romance adotava o ponto de vista da ironia, “ela própria demoníaca”, fazendo desfilar “almas errantes numa realidade inessencial e vazia”.⁹ O romance moderno explorará, assim, as antinomias sociais, variando segundo o autor entre os tipos do “idealismo abstrato” (*Dom Quixote*, *Michael Kohlhaas*, *Almas mortas*, *A Comédia humana* etc.) e o do “romantismo da desilusão”, em que o protagonista, discernindo a impossibilidade da ação ética efetiva em terreno burguês, recolhe-se reflexivamente para-si (*Educação sentimental*, *Oblomov* etc.). Apenas Dostoiévski estaria já um passo além do indivíduo isolado, “longe de toda luta contra o existente”, para além das “convenções”, da “ética dos deveres” e do próprio *pathos* heróico-luciferino. Aqui o autor vislumbrava, aliás, a futura “comunidade paraclético-fraterna”, numa Rússia erigida em nova pátria “metafísica do socialismo”.¹⁰

A violência capitalista será elevada ao plano da *expressão formal* no romance

⁷ Cf. a definição lukácsiana: “o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” LUKÁCS, Georg, *Teoria do romance*, [1916], p. 55. Cf. BENJAMIN, op. cit., p. 105-6.

⁸ LUKÁCS, op. cit., p. 55-96.

⁹ Idem, ibidem, p. 89, 92 e 95.

¹⁰ Ibidem, p. 160. Cf. o estudo de MACHADO, Carlos E. Jordão. *As formas e a vida – Estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*, 2004.

modernista. Mas não fora isso renunciado pelo último Goethe, na 2ª parte não do *Meister*, mas do *Fausto* (1832)? Na 1ª parte, Fausto tem uma atitude passiva e contemplativa, que “parece sempre deixar as coisas como eram, numa espécie de gigantesco espetáculo.”¹¹ O pacto diabólico com Mefistófeles torna-se o motor da verdadeira ação principalmente na 2ª parte, que ganha, como no episódio de Filêmon e Báucis, traços de um poema “da acumulação primitiva de capital”.¹² Fausto é uma espécie de síntese de “homem total” entre o burguês e o cidadão modernos: um amálgama do fino humanista e do assassino mefistofélico; ou ainda, como aprecia Berman, a “união de Mefistófeles, o pirata e o predador privado, que executa a maior parte do trabalho sujo, e Fausto, o administrador público, que concebe e dirige o trabalho como um todo”.¹³

No melhor Balzac, as representações amenas do cotidiano burguês arruinavam-se quando se comparavam aos efeitos devastadores da competição de todos contra todos na cidade burguesa, verdadeira “arena de lutas de morte”.¹⁴ *Luta de morte* – eis a *forma social fundamental da alienação* que é preciso destacar, tal como mimetizada pelo romance moderno. Forma social em que, segundo Marx, cada sujeito monetário, perseguindo e afirmando “o interesse próprio”, “obstrui mutuamente a validação do interesse dos outros e [em] que, ao invés de uma afirmação universal, resulta, desse *bellum omnium contra omnes*, uma negação universal”.¹⁵ Forma que resulta de uma época em que “a produção social não é subsumida aos indivíduos”, mas ao contrário, a produção social, objetivada e alienada como Capital, tende a transformar cada indivíduo em sujeito mobilizável para os fins cegos da valorização. Assim, “na sociedade burguesa, o trabalhador, p. ex., existe de um modo puramente não-objetivo, subjetivo; mas a coisa que se põe diante dele se tornou agora a verdadeira comunidade que ele tenta devorar, mas que o devora”.¹⁶

Como notou David Harvey: “Embora a aparência da superfície seja de competição atomística e caótica entre indivíduos, em uma luta implacável por ouro, poder e prazer, Balzac penetra além desse mundo de aparência caótica para construir um entendimento de Paris como um produto de constelações e colisões de forças de classe”.¹⁷ Assim também, “a

¹¹ MORETTI, Franco. *Modern Epic*. (The World System from Goethe to García Márquez), 1996, p. 16.

¹² “Na ajuda que Mefistófeles oferece a Fausto (e sem a qual a grande obra de Fausto seria irrealizável), percebem-se bem em todo momento os traços típicos da chamada “acumulação primitiva” de capital.” (LUKÁCS, Georg. “Estudios sobre el ‘Fausto’” [1940] in: ___. *Realistas alemanes del siglo XIX*, 1970, p. 389).

¹³ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, [1982], p. 73. Fausto é o representante de “um Ocidente que é orgulhoso de sua própria dominação, mas prefere omitir a violência que a sustenta.” (MORETTI, *Modern Epic*, p. 26).

¹⁴ MORETTI, Franco. *The Way of the World*. The *Bildungsroman* in the European Culture, 1987, p. 131 e 148. O termo “luta de vida e morte” aparece na dialética do senhor e do escravo em HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, [1807], vol. I.

¹⁵ MARX, Karl. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (1857-8)*, p. 74. Para uma recuperação do tema, de Hobbes até Hegel e Marx (de um ponto de vista neohabermasiano): HONNETH, Axel. *Luta pelo reconhecimento*, 1992.

¹⁶ MARX, ibidem, p. 76 e 396.

¹⁷ HARVEY, David. *Paris, Capital of Modernity*, 2003, p. 35.

precedência absoluta do interesse econômico esvazia as demais relações sociais e as transforma em fachada”.¹⁸ E como diz Benjamin: “Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia. Mas apenas o Surrealismo permitiu vê-las com os olhos livres”. De fato, o subsolo recalcado da ideologia da modernização irá mostrar-se de modo mais potente, prenunciando o modernismo, em escritores como Flaubert, Baudelaire e Heine, que expõem a face mais sombria e mortífera da sociedade burguesa, numa estratégia de desilusão sistemática, principalmente após o massacre do proletariado em 1848 e do Segundo Império.¹⁹ Aqui, também a relação mais ou menos reverente e harmônica para com o público burguês sai destroçada (pense-se na inofensividade das *physiologies* e do *roman-feuilleton*).²⁰ Neste momento de grande modernização e expansão neocolonial, o impulso insaciável da acumulação, contido na lógica do capital, começa a revelar-se no Centro como tendência a um *estado de exceção permanente*, tal como este há muito vinha dando sinais na periferia colonial.²¹ Em alguma medida, agora se colhiam plenamente os frutos do “cinismo esclarecido” prefigurados pelo *Sobrinho de Rameau* (1805), de Diderot. Baudelaire, como se sabe, reflete esse estado de terror e cinismo, assumindo inebriado e quase cegamente, como “*flâneur* abandonado na multidão”, “o ponto de vista (...) da mercadoria”.²² E pelo menos desde *A educação sentimental* (1869) de Flaubert, colocava-se em dúvida a possibilidade de continuar a tradição do “romance de formação” (*Bildungsroman*). Mais à frente, Zola e Maupassant também refletem com força a *economicização e degradação moral e psíquica* da vida social das classes trabalhadoras. De modo histórico, no plano do conteúdo, teriam talvez um fio de verdade mais cortante que o da prosa do realismo otimista anterior. Segundo Auerbach, o Naturalismo foi o primeiro momento efetivo em que o proletariado foi representado como classe pela literatura ocidental de maneira séria. Contudo, a reprodução factual desse cotidiano, armado dos preconceitos cientificistas da época, foi o beco sem saída desta *démarche* realista. Torna-se difícil discernir se a representação naturalista (descritiva, espacializante, quase fotográfica) da miséria e da degradação – inclusive vistas como

¹⁸ SCHWARZ, R. “Dinheiro, memória, beleza (*O Pai Goriot*)” in: __. *A sereia e o desconfiado*, [1965], p. 172.

¹⁹ Cf. OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*, [1979]; Idem, *O velho mundo desce aos infernos*, [1988]. Mesmo Barthes reconhece isto: “Entre a terceira pessoa de Balzac e a de Flaubert há um mundo inteiro (o de 1848): naquele, uma História áspera no seu espetáculo, mas coerente e segura, o triunfo de uma ordem; neste, uma arte que, para escapar à sua consciência culpada, sobrecarrega a convenção ou tenta destruí-la violentamente. A modernidade começa com a busca de uma Literatura impossível.” (BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*, [1953], p. 138.)

²⁰ BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX” [1935] in: __. *Passagens*, 2007, p. 51. Idem, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas* 3, 1991, p. 33 ss.

²¹ “Esta zona [excluída do direito, um espaço livre e juridicamente vazio], na época clássica do *ius publicum Europaeum*, corresponde ao novo mundo, identificado com o estado de natureza, no qual tudo é lícito (Locke, *In the beginning, all world was America*).” (AGAMBEN, *Homo sacer*, [1995], p. 42.)

²² BENJAMIN, *Charles Baudelaire, um lírico...*, p. 51 e 54.

determinações do meio e do instinto, como se homens, coisas e o meio fossem idênticos²³ –, ainda é progressista quando se naturaliza também a sua forma de exposição, que duplica a superfície através de um narrador “objetivo”, sempre sob o risco de identificação deletéria com a brutalidade; enfim, quando se representa a matéria explosiva só como *tema* codificado pelas regras convencionais de uma literatura amante dos preceitos positivistas.²⁴ Além disso, com o tempo, vem a banalização dos esquemas realistas e naturalistas: o jornalismo e o cinema os rotinizam até fazê-los perder o corte.²⁵ No chamado “realismo socialista”, essa tendência se consuma: a arte é moralizada e submetida à função de propaganda de um sistema produtivista enlouquecido.

O programa tradicional de exposição realista não teve, assim, desenvolvimento histórico em terreno liso, sem aporias objetivas, a saber: as crescentes dificuldades de *expor o negativo* numa sociedade que parece poder neutralizar metodicamente a individuação do sujeito e qualquer posição crítica no corpo social; sociedade em que ideologia e realidade tenderam a convergir reciprocamente, no século XX, para uma espécie de convenção naturalizada do terrorismo do capital e das políticas burocráticas do Estado moderno.²⁶ São essas dificuldades, como assinalará Adorno, em ensaio fundamental, que se refletem formalmente na posição do narrador contemporâneo:

“Não é apenas porque o positivo e o tangível, incluindo a facticidade da interioridade, foram confiscados pela informação e pela ciência que o romance foi forçado a romper com esses aspectos e a entregar-se à exposição [*Darstellung*] da essência [*Wesen*] e de sua antítese distorcida [*Unwesen* = essência monstruosa], mas também porque, quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu. Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos (...) a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. (...) Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance.”²⁷

No fundo, a meu ver, a arte mais radical deste período, na virada do pré-modernismo ao modernismo propriamente dito, descobre, e isso talvez melhor que as Ciências humanas e o

²³ “Nós estimamos que o homem não pode ser separado de seu meio (...) daí nossas eternas descrições (...) a personagem transforma-se em um produto do ar e do solo, como a planta.” (ZOLA, É. “Le roman expérimental. De la description.” [1880] in: __. *Écrits sur le roman naturaliste*, 1999, p. 110-1).

²⁴ ADORNO, *Ästhetische Theorie*, p. 341-2; trad.: p. 258. A respeito da descrição de “naturezas mortas” no Naturalismo, ver LUKÁCS, *Ensaio sobre literatura*, p. 70-1, 79-80.

²⁵ “A sociedade baseada na troca”, diz Adorno, “impõe seus filhos à perseguição incessante de fins, a viver obstinadamente em função destes, de olho unicamente nas vantagens às quais abocanhar, sem olhar para a direita e para a esquerda. Quem sai deste caminho corre o risco de sucumbir. (...) O realista que literariamente se sabe comprometido com o palpável escreve da perspectiva de um doente mental, cujos impulsos não vão além dos reflexos perante os objetos de ação imediata. Ele tende ao repórter, à caça de eventos sensacionais, tal como os concorrentes econômicos ao lucro” (ADORNO, *Prismen*, [1955], p. 227-8. Trad.: *Prismas*, 1998, p. 212).

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 29; trad.: p. 25.

²⁷ ADORNO, Theodor W. “Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman” [1954] in: __. *Noten zur Literatur*, 1974, p. 43; trad.: “Posição do narrador no romance contemporâneo” in: __. *Notas de Literatura 1*, 2003, p. 57-8.

Humanismo político-ideológico, *o caráter fetichista das relações modernas* como uma série de *inversões reais*. No detalhe, ela apreende a coisificação e a autonomização das relações sociais não como *mera aparência* da circulação ou da consciência ideológica dos trocadores no mercado, mas como *determinação fundamental da produção social de mercadorias*, que, assim, como uma matriz real de *experiência degradada e falsificada*, alastra-se pelo modo de vida e pela subjetividade sem qualidades dos homens ganhadores de dinheiro. Não há, como pressupõe Lukács, uma boa “essência humana” por trás da “aparência deformada”. A essência real da sociedade capitalista é o antagonismo, a desordem, o estado virtual ou regular de exceção – o fetiche Capital como aparência objetiva e como fundamento-sujeito do processo social. Segundo a intersubversão conceitual clássica em Marx e Adorno, a essência (*Wesen*) do sistema torna-se a “essência monstruosa” (*Unwesen*) de relações cegas de dominação entre as pessoas, cuja *aparência* é a de serem relações sociais *humanas*, com sentido voltado às necessidades vivas, i.é, uma mera troca de equivalentes, pressupondo um “trabalho” metabólico concreto com a natureza e visando ao valor de uso – tal como na cegueira final de Fausto diante do processo modernizador por ele engendrado. Na base substancial desta fantasmagoria objetiva, encontra-se o trabalho abstrato moderno, como esfera *realmente* separada do resto do social, anteposto aos próprios interesses de classe.²⁸

Assim, em grande medida, a meu ver, a literatura do modernismo recolhe alguns *temas negativos* da visada realista, os que apareciam *no limite* de sua exposição: o predomínio da *alienação*, da *morte social e simbólica* e de um *espaço-tempo abstrato*. Em muitas dessas novas obras, o que era *tema* torna-se agora *forma*, *princípio construtivo*, *ponto de vista*. O caráter social da melhor arte radical reside no conteúdo catastrófico traduzido em forma – e isso levado ao ponto de desintegrá-la enquanto perfeita totalidade simbólica ou unidade harmoniosa de figura e fundo.

A intuição estética destas inversões reais promove então a *quebra da ilusão do espaço-tempo perspectivístico*, da *causalidade* e da *psicologia humanista*. O romance tradicional deve ser comparado, segundo Adorno, ao “palco italiano do teatro burguês”: uma “técnica da ilusão”²⁹ – a perspectiva que cria a distância contemplativa e objetiva de um

²⁸ A meu ver, nessa questão teórica fundamental sobre o fetichismo e suas implicações estéticas jaz a grande diferença de apreciação e compreensão da arte moderna entre Lukács e Adorno e os frankfurtianos: os últimos já não concebem nenhuma “substância humana” fundada no interior da “pré-história” do Homem (Marx), i.é, no trabalho como produção de mercadorias. A substância do valor é o trabalho abstrato, erigido em sujeito como Capital. A arte liberal humanista, complacente diante do verniz civilizacional, inverte-se contra o próprio Homem. Cf. ADORNO, “Erpreßte Versöhnung” [1958] in: ___. *Noten zur Literatur*, 1974. Sobre esse debate, embora noutras chaves: JAPPE, Anselm. *La critique du fétichisme de la marchandise chez Marx et ses développements chez Adorno et Lukács*, 2000, Cap. IV (“Le fétichisme et la valeur chez Lukács et Adorno”) e V (“Fin de l’art ou fin de la société?”). E também: LUNN, Eugene. *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, [1982].

²⁹ ADORNO, “Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman”, op. cit., p. 45; trad.: p. 60.

mundo autônomo para o leitor, dando também a impressão de orientação e sentido histórico, a partir de um narrador onisciente. Ao contrário, a posição do narrador do modernismo tende a “encolher a distância”, baixando, como em Kafka ou Beckett, ao horizonte de visão restrita dos protagonistas, invariavelmente anti-heróis. Tal posição nos coloca em contato com um mundo estranho, sem o amparo das coordenadas simbólicas e imaginárias naturalizadas, a começar pelas categorias do espaço e do tempo perspectivísticos.

“À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço [perspectivístico]”, comenta A. Rosenfeld, “parece corresponder no romance a da sucessão temporal. (...) O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.”³⁰ Além disso, prossegue ele, a radicalização do monólogo interior esgarça também a categoria da causalidade. Eis, então, a dissolução do espaço-tempo perspectivístico ou referencial³¹ – que de modo algum significa sua simples eliminação, mas antes sua ressignificação segundo “a própria coisa”: daqui emerge a noção de um *espaço-tempo abstrato e fraturado*, pendendo também para espaços e tempos opressivos e transtornados como os de Kafka e Beckett ou do *real maravilloso* latino-americano. Um passo a mais e, junto a tudo isso, evacua-se o *psicologismo*: a velha ilusão de unidade e transparência do eu, trazendo-se à tona suas camadas recalcadas. Dá-se aqui o que Rosenfeld chamou “desfabulação do romance”³² (na prosa de Kafka e consortes) e o que Hugo Friedrich denominou “desrealização do real”³³ (na lírica moderna pós-Baudelaire).

Nesse sentido, a experiência da literatura moderna seria a de uma *temporalização crítica do espaço social enrijecido do Capital* prevalecente sobre a História, sem que ela possa dissolver essa rigidez, mas antes representar o estado social crítico e negativo decorrente.³⁴ Isso tende a introduzir nas obras uma dialética negativa vertiginosa entre abstrato e concreto, estática e dinâmica, espaço e tempo, mito e história, opacidade e luz, rigidez e dissolução, vida danificada e linguagem artística, morte e autoconservação.

Espaço abstrato, alienação e morte são tópicos inteiramente entrelaçados. No que segue, tento aprofundar alguns traços a partir da concentração no primeiro termo.

³⁰ ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno” in: ___. *Texto/Contexto*, 1973, p. 80.

³¹ Idem, ibidem, p. 84 e ss. “A arte pós-impressionista é a primeira a renunciar por princípio a toda ilusão de realidade e a expressar sua visão da vida mediante a deformação deliberada dos objetos naturais.” (...) “Cubismo e construtivismo, por um lado, e expressionismo e surrealismo, por outro, encarnam tendências estritamente formais ou respectivamente destruidoras da forma.” (HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, [1954]. v. III, p. 277 e 282).

³² ROSENFELD, Anatol. “Kafka e o romance moderno” [1966] in: ___. *Letras e leituras*, 1994, p. 47.

³³ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX), [1956], p. 53.

³⁴ Em Woolf, Proust, Joyce, comenta AUERBACH, trata-se de “se abrir em profundidade temporal (...). O essencial é que um episódio exterior insignificante desencadeie um fluxo de ideias que abandonam a sua atualidade e se movem livremente nas profundidades do tempo.” (op. cit., p. 509).

Espaço abstrato e forma literária

O caminho de desenvolvimentos da literatura moderna, que de modo algum é uma evolução linear e homogênea, um trajeto de avanços sem resíduos, desvios ou mesmo retrocessos³⁵, parece guardar uma relação intrínseca com a produção capitalista daquilo que Henri Lefebvre denominou “espaço abstrato” (seja através da grande industrialização e urbanização a partir do fim do século XIX, mediante as estratégias de reprodução estatal da economia do lucro, seja por formas de colonialismo ou de dominação de vastos territórios periféricos).³⁶

O espaço abstrato instaura-se, segundo Lefebvre, precisamente através do desmantelamento do antigo “espaço perspectivo”, cujo paradigma é a cidade européia clássica ou renascentista: cidade ainda fortemente regulada pela política local (nobreza, igreja, burguesia, corporações de ofício), ordenada por um código único de composição e estilo, pelo alinhamento de fachadas e perspectivas etc., moldando-se como uma obra de arte; por isso, segundo o autor, tal *espaço social concreto* se concebia com certa “autonomia” e “organicidade”, i.é, “como unidade: como sujeito.” Aqui a economia mercantil ainda não se destacara completamente do político e do social; com o que a sociedade (e seu espaço) ainda “rege o tempo”.³⁷ Em seu seio desenvolve-se, contudo, através de processos de acumulação primitiva e de guerras bélicas, comerciais e coloniais, o espaço mundial da acumulação capitalista.³⁸ Esta opera qual uma “plaina, um *bulldozer*, um carro de combate”, impondo uma certa ordem territorial que filtra e instrumentaliza todas as diferenças qualitativas preexistentes. O que esse espaço tende a *abstrair* são as diferenças: as da natureza, do corpo, da cultura, da história...³⁹ Ele aparenta ser fruto de um reconhecimento social, comportando um “acordo tácito, um pacto de não-agressão, um quase contrato de *não-violência*” – o que o autor denomina instituição de uma “*pax etatica*” – mas que se opõe aos seus produtores como uma “fantasmagoria” de abstrações concretas, e, assim, como

³⁵ Cf. MORETTI, Franco. “Da evolução literária” in: ___. *Signos e estilos da modernidade*, [1988], p. 307-26.

³⁶ LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*, 1974, p. 402-3. O autor compreende o espaço territorial e social em geral como *mediação*, isto é, como uma espécie de “fenômeno social total”: tanto como produto material da atividade social, como meio de produção e força produtiva (natureza, casas, ruas, instrumentos, redes etc.), como instrumento de organização e controle social e político, como também uma forma de mediação subjetiva do viver/vivido (“espaços de representação”) e do projetado/concebido (“representações do espaço”). Mais que uma condição *a priori* do entendimento (Kant), o espaço é mediação natural, social e mental. É mais que um invólucro neutro e vazio em que alocamos as coisas; é antes uma mediação ativa que fundamenta a prática social, que dá forma à realidade social, ao vivido, ao percebido e ao concebido, como partes de uma unidade dialética.

³⁷ Idem, ibidem, p. 313 e 320.

³⁸ Cf. sobre o colonialismo, MARX, C. & ENGELS, F. *Sobre el sistema colonial del capitalismo*, 1964.

³⁹ “Espaço mortal, ele mata suas condições (históricas), suas próprias diferenças (internas), as diferenças (eventuais), para impor a homogeneidade abstrata. Essa negatividade que o hegelianismo atribui só à temporalidade histórica, o espaço abstrato a detém, de forma dupla ou principalmente reduplicada: contra toda diferença, atual ou possível.” (LEFEBVRE, op. cit., p. 427).

“violência” e “luta de morte”.⁴⁰ Trabalho e espaço abstratos tornam-se as duas mediações fundamentais da sociedade moderna. Ambos constituem-se por um processo semelhante de subsunção formal e real ao capital.⁴¹ O espaço inteiro torna-se instrumento econômico e político; a cidade entra, segundo Lefebvre, num processo de “explosão-implosão”: o estilhaçamento de sua antiga forma compacta e unitária, com a produção de centros de decisão, bairros nobres e de classe média, segregados das periferias proletarizadas, social e ambientalmente degradadas etc. Trata-se do resultado material do predomínio do valor de troca, do tempo abstrato da valorização do capital, sobre o espaço social concreto – ou dito inversamente, *o predomínio do espaço abstrato sobre o tempo real da história*:

“O tempo desaparece no espaço social da modernidade. Ele se escreve somente nos aparelhos de medida, isolados, também eles especializados: os relógios. O tempo vivido perde forma e interesse social, salvo o tempo de trabalho. O espaço econômico subordina a si o tempo; quanto ao espaço político, ele o esvazia como ameaçador e perigoso (para o poder). O primado do econômico e mais ainda aquele do político acarreta a supremacia do espaço sobre o tempo.”⁴²

**

O enredo do *Bildungsroman* clássico exigia, por definição, a *cidade* como lugar de *civilização e formação cultural* da jovem personagem. A partir de um determinado ponto, no Realismo do séc. XIX é como se os grandes *espaços sociais* e a *vida cotidiana das massas urbanas* “penetrassem” as obras de arte. Assim, o séc. XIX foi a grande época, nos termos de Kayser, do “romance de espaço”: como em Balzac (que busca “abarcар o mundo como espaço”, daí “a abundância de figuras, a plenitude da objetividade e dos acontecimentos”) ou Flaubert (“A rápida seqüência e a falta de causalidade das cenas e dos *tableaux*”).⁴³ Na base, isso tem fortes laços com a complexificação da vida urbana, a enorme profusão de objetos e de mediações sociais técnicas objetificadas. Mas o enredo a ser narrado ainda é condicionado por um *espaço qualitativo*, mais ou menos *inteligível e adequado* a ele.⁴⁴ Por isso, também, temos uma vida social ainda capaz de ser apresentada como certa Ordem ou Totalidade.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 31-2; 69; 328; 446.

⁴¹ Cf. MARX, *Un chapitre inédit du Capital*, 1971.

⁴² LEFEBVRE, op. cit., p. 114. Cf. tb. LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*, [1923], p. 204-5. E Guy DEBORD: “A necessidade capitalista satisfeita no urbanismo, enquanto glaciação visível da vida, pode exprimir-se – empregando termos hegelianos – como a predominância absoluta da ‘plácida coexistência do espaço’ sobre ‘o inquieto devir na sucessão do tempo.’” (*La société du spectacle*, [1967], § 170).

⁴³ KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*, 1985, p. 404-6. Assim, como diz Ian Watt sobre a ascensão do romance inglês: “Na tragédia, na comédia e na narrativa o lugar era tradicionalmente quase tão genérico e vago quanto o tempo. (...) Defoe parece ser o primeiro dos escritores ingleses que visualizou o conjunto da narrativa como se esta se desenrolasse em um ambiente físico real. Seu cuidado com a descrição do ambiente ainda é intermitente, mas os detalhes vívidos conquanto ocasionais suplementam a contínua implicação de sua narrativa e nos levam a relacionar muito mais completamente Robinson Crusoe e Moll Flanders a seus respectivos meios do que fazíamos com as personagens de ficção anteriores” (WATT, Ian. *A ascensão do romance*, [1957], p. 26.)

⁴⁴ “Cada espaço determina, ou pelo menos encoraja sua própria espécie de história. (...) O espaço não é o ‘fora’ da narrativa, portanto, mas uma força interna, que o configura a partir de dentro. (...) Nos romances europeus modernos, o que ocorre depende muito de onde ocorre.” (MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu (1800-1900)*, [1997], p. 81.). O romance realista exige a cidade burguesa até o ponto em que o estilhaçamento desta forma da cidade impõe mudanças na forma do romance: quebra das referências, não-lugares etc.

Dirigido ao leitor burguês médio, esse romance justificava ideologicamente a vida séria, regular, pragmática, racionalizada, amena – a *fachada cotidiana* da reprodução social destas classes; ou antes, funcionava como uma espécie de “formação de compromisso”, como propõe Moretti, entre os abalos sísmicos da modernização burguesa e o “princípio de realidade” estabelecido pela ética do trabalho e pelo conservadorismo político.⁴⁵ Assim, a “imitação séria do cotidiano” (Auerbach) exigia a descrição completa do *pano de fundo* da vida privada ordinária, do espaço normalizado dos costumes, cozidos em fogo brando, da nuvem de poeira de fatos sem grande significado mas tornados “interessantes”. O que entra como “preenchimentos” nos relatos, retardando a ação e tomando, no limite, o lugar da *narração de acontecimentos*. Para o autor, eis uma forma de “racionalizar o romance (...): poucas surpresas, ainda menos aventuras, e milagres nem pensar”.⁴⁶ Ao lado desse romance, porém, com maiores tiragens e consumo, havia o popular romance romanesco, folhetinesco, comercial. Em ambos os modos, pode-se dizer, exprimia-se o ritmo de *reprodução* do passado histórico, inscrito em cada tipo social, cada gesto, cada coisa, cada hábito enredado numa paisagem conhecida, desdramatizada, um pouco irônica, um pouco melancólica, mas sempre *um lugar que fixa a transparência e a identidade do eu, dos grupos e da nação*. O que significa também uma “espacialização da experiência histórica, na qual o presente aparece como a ponta do iceberg do passado: um quê de visível, sólido – *concreto*, como ecoa uma outra palavra de ordem do pensamento conservador (e da retórica ‘realista’).⁴⁷ Mas é nesse contexto que vai emergindo, ao mesmo tempo, a *abstração* das relações da grande cidade capitalista: o nivelamento das vozes, a impessoalidade e a objetividade típica do narrador flaubertiano, a técnica do discurso indireto livre etc., acompanhando as ondas de democratização, popularização e massificação da cultura mercantilizada.

Traços desse tipo incidem em Defoe, Scott, Austen, G. Eliot, Balzac, Flaubert... Mas é Balzac, como vimos, quem “transforma em romance uma cidade (...) o monstro-Paris”.⁴⁸ Por um lado, há nele um “realismo atmosférico” ou “ambiental”, um “estilo mesclado” de tons elevados e populares, altamente carregado de historicismo, fisiologismo e moral classicista francesa.⁴⁹ Através dele, os *lugares concretos* caracterizam a *identidade* das personagens – “*sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne*”,

⁴⁵ Cf. MORETTI, Franco. “O século sério” in: ___. (org.) *O Romance. Vol. I – A cultura do romance* [2001], p. 823-63.

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 842.

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 851.

⁴⁸ CALVINO, Italo. “A cidade-romance em Balzac” [1973] in: ___. *Por que ler os clássicos*, [1991], p. 147.

⁴⁹ “Balzac sentiu em toda sua obra os ambientes mais diversos como unidades orgânicas e até demoníacas (...) todo espaço vital figura-se para ele como uma atmosfera sensível e moral que impregna a paisagem, a habitação, os móveis, acessórios, vestuário, figuras, caracteres, maneiras, idéias, ações e destinos dos homens, com o que a situação histórica geral da época aparece como uma atmosfera total que abrange todos os espaços vitais particulares.” (AUERBACH, op. cit., p. 445.)

diz sobre Mme. Vauquer e sua pensão. Mas as longas descrições do ambiente urbano, longe da mera decoração cenográfica historicista, tornam-se meios de “*sobredeterminação*” dos acontecimentos, que impulsionam a ação narrativa.⁵⁰ Harvey também estudou as relações entre ordem moral e espacial em Balzac: os cidadãos ainda possuem rostos singulares, atrelados à cidade; “ele não pode tratá-la como um objeto morto (como fizeram Haussmann e Flaubert mais tarde, cada um a seu modo) (...). Paris tem uma personalidade e um corpo” – multiplicado por mil mundos privados; este é o modo como o artista “simultaneamente confronta e representa a cidade como um objeto fetiche”.⁵¹ São criaturas mais ou menos inteiriças, ou que se enrijecem para o combate social – tal o caráter de seus “super-homens e monomaniacos”, segundo Curtius: “Todas as criaturas de Balzac conheceram o demônio do desejo e sentiram suas garras. Sob o açoite do desejo, elas se decidem a lutar, ou sucumbem.”⁵² Por isso, também, sua Paris (pré-haussmanniana) funciona ainda como um *condensador social da ação*: lugar de encontros, de mobilidade social, mental e espacial, logo, lugar do tempo irrequieto da história e do “acontecimento inaudito”.⁵³

Mas uma crise fundamental da experiência histórica do *sujeito* e de *seu suporte territorial* anuncia-se claramente. Em Baudelaire, tem-se a cidade entrevada pelos processos contra-revolucionários; uma experiência internamente refletida mais tarde, no momento em que o capital monopolista se consolida (Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, os Surrealistas). “Dostoiévski surge”, para Lukács, “como o primeiro e o maior escritor da moderna metrópole capitalista”. Isso já se impunha, diz ele, em Defoe e Dickens, ou, mais claramente ainda, em Balzac, que, “no quadro que pinta de Paris, projeta os círculos dantescos do novo inferno contemporâneo”. Mas para Lukács foi o autor de *Crime e castigo* (1866) quem “fixou os sintomas da deformação psíquica que necessariamente surge no campo social da vida da grande cidade moderna”, pois “a humilhação e a ofensa saídas da miséria nas grandes cidades são as bases daquele individualismo mórbido, daquele desejo macabro de conquistar o poder no ambiente em que vive.”⁵⁴ Flaubert leva ao extremo as convenções do cotidiano, até figurar criticamente o esvaziamento total da vida pequeno-burguesa. Emma Bovary é uma coleção de clichês e mitos coletivos: aqui também o sinal do espaço abstrato,

⁵⁰ Cf. MORETTI, “O século sério”, p. 837. “Em *Père Goriot*, toda a intensa vida da *Maison Vauquer* é deliberadamente coligida e armazenada até adquirir força suficiente, quando desatada de suas amarras, para impulsionar a história com um robusto movimento” (...) “Quanto à feição e ao movimento da vida... Balzac parecerá procurá-la desde logo não na natureza dos homens e mulheres cuja ação compõe a história, ao menos não inicialmente, mas nas ruas, nas casas e nas salas.” (LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*, [1921], p. 128 e 137.)

⁵¹ HARVEY, Paris, *Capital of Modernity*, op. cit., p. 38-40, 49, 55; Cf. também CALVINO, p. 151.

⁵² CURTIUS, Ernst. *Balzac*, [1923], p. 78 e 96.

⁵³ Cf. MORETTI, Franco. “Os romances de Balzac e a personalidade urbana” in: ___. *Signos e estilos da modernidade*, p. 133 e ss. / Idem, *Atlas do romance europeu*, p. 99.

⁵⁴ LUKACS, Georg. “Dostoiévski” [1943] in: ___. *Ensaios sobre literatura*, p. 165-6.

homogêneo e fragmentado. “Sua frase”, lamenta Sartre, “cerca o objeto, agarra-o, imobiliza-o e quebra-lhe a espinha, fecha-se sobre ele, transforma-se em pedra e petrifica-o com ela (...) um silêncio profundo separa-a da seguinte.” Algo que se repetiria, segundo ele, na estética do Simbolismo, cujo tempo primordial é o “instante”, “a imagem da eternidade”, “a negação do tempo humano, o tempo a três dimensões do trabalho e da história”.⁵⁵ Em Zola, a crise da cidade civilizadora/formativa aparece como *imobilização* relativa das classes subalternas nos bairros pobres⁵⁶, mas também na descrição do cotidiano burguês cinzento e inorgânico do pós-1848. Por isso, também, as *coisas* e o *espaço físico do trabalho* começam a ganhar autonomia frente à *massa* operária (quase *anônima*).⁵⁷ É a alienação que toma a cena.

Se olharmos para o urbano na periferia brasileira, estaremos longe da experiência das grandes cidades européias ou mesmo russas. Ainda assim, Machado de Assis trata das formas da moderna alienação na corte imperial, cidade incipientemente burguesa mas já contendo em si algumas determinações fragmentadoras do futuro espaço abstrato. A vivência de Rubião (*Quincas Borba*), p.ex., contém traços de desterritorialização, despersonalização e captura do eu na superfície do urbano europeizado. Rubião se depara com um grande Outro fora-da-lei, *Humanitas*, uma lei social-darwinista que transfigura alegoricamente o Capital. A modernização prepara um território que mantém, desde a origem, as iniquidades e as separações sociais, e que bloqueia as virtualidades formativas do urbano.⁵⁸

Segundo Lefebvre, as determinações plenas do espaço abstrato põem-se no século XX, através das estratégias do capital e do Estado. Trata-se de um espaço *fragmentado* (dividido em parcelas desiguais, rigidamente funcionalizado e produzido de maneira parcelar etc.), *homogêneo* (intercambiável no mercado, fortemente controlado em seu uso) e *hierarquizado* (econômica e politicamente: cidade-campo, centro-periferia, países desenvolvidos e subdesenvolvidos etc.). Ou ainda, superpondo-se a essa tríade: um espaço *visual, geométrico, fálico*.⁵⁹

É em tal espaço, produzido em escala mundial, que a experiência da arte moderna parece ter seu meio de reflexão mais geral.⁶⁰ Lefebvre, p. ex., mostra como ele foi anunciado

⁵⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], p. 136-7.

⁵⁶ Cf. MORETTI, *Atlas do romance europeu*, op. cit., p. 100.

⁵⁷ Cf. o belo ensaio sobre *L'Assomoir* de CANDIDO, Antônio. “Degradação do espaço” in: ___. *O discurso e a cidade*, 1993, e SCHWARZ, “Dinheiro, memória, beleza (*O Pai Goriot*)”, p. 179-80, nota 38.

⁵⁸ Osman LINS observa, p. ex., na trama de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* de Lima Barreto, o insulamento das personagens e a esterilidade dos conflitos: “Prevalece um tom sem brilho, um andamento pausado, nessa composição horizontal e onde as linhas mestras não se tocam, não se reforçam entre si, não apontam para nada, não formam um nó, laço algum. (...) Não são os eventos, em Lima Barreto, geradores de eventos, não formam aquela cadeia firme, coerente, inexorável (...) aí reina, solerte, o demônio da separação (...) romances invadidos por aspectos do espaço.” (*Lima Barreto e o espaço romanesco*, 1976, p. 55-61).

⁵⁹ LEFEBVRE, *La production de l'espace*, p. 325 e ss; 392 e ss.

⁶⁰ Cf. BRADBURY, M. “The cities of modernism” in: Bradury, Malcom & Macfarlane, James *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, [1976], p. 96-103.

na pintura moderna: o cubismo analítico de Picasso não só recusa a perspectiva e a figuração mimética, mas “quebra” e “desloca os objetos do quadro”, reduz a terceira dimensão à “superfície” e “restitui os aspectos múltiplos das coisas” através da simultaneidade do primeiro plano – um espaço “visualizado sem reservas”.⁶¹ De modo semelhante, Adorno percebeu no Surrealismo o aspecto espacializante da “supremacia das coisas”. As montagens de imagens em choque são “verdadeiras naturezas mortas”, não imagens de uma interioridade subjetiva intacta, mas “desfigurações” de objetos em ruínas, “fetiches da mercadoria”: “imagens históricas” que testemunham as coerções sociais.⁶²

O modernismo tem uma clara pronúncia sincrônica e espacial.⁶³ Sintomaticamente, essa tendência social à espacialização, ao corte de desenvolvimentos, justaposição de partes, entrega hedonista ao colorido, à superfície e ao imediato, aparece historicamente até no coração da *música, a mais temporal das artes*: em Wagner e Debussy – mas sobretudo em Stravinski, numa espécie de “pseudomorfose da música em pintura” – como um sinal agudo da “liquidação do indivíduo”⁶⁴; e até mesmo na escola de Schönberg, o “registro sismográfico de choques traumáticos”, como “lei técnica da forma musical”, sobretudo no serialismo integral, “interdita a continuidade e o desenvolvimento”.⁶⁵

Nesse movimento, a literatura moderna radical também faz a experiência – a “vivência de choque” de um espaço reificado e fraturado, que impõe, afinal, repensar aquele problema da *Darstellung* realista da narrativa não mais apenas em termos do desenvolvimento e progressão temporal, da história de indivíduos isolados etc. Nessa nova paisagem, importa repensar o jogo de causalidades propriamente *espaciais* (sociais, subjetivas), de tensão e possibilidades de luta, que talvez não se reduzam à lógica do tempo linear, do paradigma da acumulação histórica, da matriz hegeliana da experiência pelo trabalho abstrato ou pelo rígido confronto e adaptação ao mundo, com a “maturação” de um

⁶¹ LEFEBVRE, op. cit., p. 346-9.

⁶² ADORNO, “Rückblickend auf den Surrealismus” [1956] in: __. *Noten zur Literatur*, p. 104-5; trad., p. 139-40 (“Revendo o Surrealismo”). Ver tb.: BENJAMIN, *Passagens*, p. 51 e 986.

⁶³ “As obras modernistas freqüentemente tendem a ser ordenadas não na seqüência do tempo histórico ou na seqüência evolutiva do personagem, provenientes da história ou da ficção, tal como no realismo e no naturalismo; elas tendem a operar espacialmente ou em camadas de consciência, funcionando no sentido de uma lógica da metáfora e da forma.” (BRADBURY, M. & MCFARLANE, J. “The name and nature of modernism” in: __. *Modernism*, op. cit., p. 50.) Ver tb. LUNN, op. cit., p. 48-58.

⁶⁴ Os “dramas musicais” de Wagner, diz Adorno, “mostram, como cartazes gigantes, os princípios dessa espacialização do decurso temporal, de elementos temporais disparatados lado a lado, que, em seguida, predomina com os impressionistas e Stravinski e se torna o fantasma da forma. (...) Em nenhuma parte o som vai temporalmente além de si mesmo, mas dissipa-se no espaço.” (ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, [1948], p. 173-4).

⁶⁵ Idem, ibidem, p. 47; trad.: p.53. Na última fase, Schönberg só escapa do fetiche da técnica reintroduzindo a espontaneidade, e assim o dinamismo, na composição: o compositor dialético, violentando a série, paralisa a dialética fatal a que conduzia sua técnica (Cf. Idem, ib., p. 106, 118 etc.). Diferente ainda, p. ex., de Mahler, um compositor pós-romântico que lidou com a fragmentação e a heterogeneidade de materiais reificados para deles extrair dinamismo: “Como baladas, os *lieder* mahlerianos se organizam segundo a lei formal da narrativa, um *continuum* temporal de eventos que se sucedem, interrelacionados essencialmente uns aos outros e não menos distintamente postos.” (ADORNO, Theodor W. *Mahler: eine musikalische Physiognomik* [1963], p. 226; Trad.: *Mahler: une phsyionomie musicale*, 1996, p. 118.)

eu idêntico, no fundo um proprietário, segundo um princípio de realidade obsoleto etc. (questões em parte colocadas por Lukács na *Teoria do romance*, por Benjamin em “Experiência e pobreza” etc.). O que nos sugere um novo tipo de “mapeamento cognitivo” (Jameson), que parece exigir uma “dialética do espaço”, subjacente ao “caos espacial” contemporâneo e complementar à causalidade temporal e histórica (comandada pela dialética da valorização do valor); uma idéia esboçada por Lefebvre através da noção de *contradições do espaço abstrato* (homogêneo e fragmentado, trocado e usado, raro e abundante, central e periférico, estatal e autogestionário etc.)⁶⁶ Um projeto que implica assumir *riscos*, os mesmos riscos corridos pela estética modernista ao criticar e ultrapassar a estética do realismo.

Em ensaio seminal, Joseph Frank apontou na literatura de Pound, T. S. Eliot, Proust e Joyce o predomínio daquilo que denominou “forma espacial” (*spatial form*). Segundo o autor, os modernistas tendem a “desfazer ou circundar a natureza temporal linear da linguagem”, o que seria expressão de uma “negação da história e um retorno à imaginação mítica.”⁶⁷ Nos *Cantos* (1915-62) de Pound e n’*A terra desolada* (1922) de Eliot, a seqüência temporal dos significantes é quase abandonada por uma estrutura que exige a inter-relação de grupos de palavras espalhados por todo o poema.⁶⁸ Algo da antiga representação totalizante só pode ser a muito custo recomposta quando se vincula o disperso no espaço do texto. Após analisar uma cena de *Madame Bovary* em que Flaubert impõe à narrativa a simultaneidade de planos, Frank descobre em Joyce uma lógica parecida, só que agora moldando o todo da composição, notando a miscelânea de fragmentos com referências dispersas e justapostas, pedindo um leitor capaz de fazer conexões.⁶⁹ Também em Proust, só se compreende a passagem do tempo quando se quebra o progresso linear do relato: “Proust força o leitor a justapor imagens díspares de seus personagens espacialmente, em um momento do tempo,

⁶⁶ Cf. LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Cap. V e VI, p. 153, 482 etc.; Idem, *O fim da história*, 1970, passim.

⁶⁷ FRANK, *Sob o prisma russo*, [1990], p. 28. O texto pioneiro: “A forma espacial na Literatura Moderna” [1945].

⁶⁸ “Para serem bem compreendidos”, diz FRANK, “esses grupos de palavras devem estar justapostos uns aos outros e serem percebidos simultaneamente; somente quando isso se dá é que podem ser adequadamente entendidos; pois embora eles sigam um ao outro no tempo, seu significado não depende dessa relação temporal. A dificuldade desses poemas, os quais nenhuma quantidade de exegese textual consegue vencer inteiramente, é o conflito interno entre a lógica temporal da linguagem e a lógica espacial implícita na concepção moderna da natureza da poesia.” (“A forma espacial na Literatura Moderna”, p. 176). A espacialização do texto poundeano foi cedo notada: “seus poemas mais curtos, heterogêneos, e as passagens heterogêneas que entram na composição de seus poemas mais longos, nunca parecem ajustar-se num todo.” (WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870-1930*, [1931], p. 86.)

⁶⁹ FRANK, *ibid.*, p. 179. Também Arnold HAUSER nota tal pendor *bricoleur* no *Ulisses*: “Nela, deparamo-nos com uma enciclopédia da civilização moderna segundo se reflete no tecido dos motivos que formam o conteúdo de um dia na vida de uma grande cidade (...). As imagens, idéias, rompantes cerebrais e memórias se mantêm umas ao lado das outras de uma maneira absolutamente súbita e abrupta; não se concede atenção a suas origens, e todo interesse se põe em sua contigüidade e sua simultaneidade. A espacialização do tempo em Joyce vai tão longe que alguém pode começar a leitura de *Ulisses* por onde quiser, com um conhecimento superficial do contexto, e não necessariamente depois de uma primeira leitura, como se diz comumente, e quase em qualquer seqüência que se escolher.” (op. cit., v. 3, p. 288 e 296).

para que a experiência da passagem do tempo seja completamente comunicada a sua sensibilidade.”⁷⁰

Em Pound ou Eliot, de modo claro, a síntese é afirmativamente *mítico-religiosa*: preeminência do símbolo arcaico sobre as individualidades, “metempsicose” de poetas mortos⁷¹, sintaxe implicando reiteração do mesmo em detrimento da “sucessão temporal” e do “acontecimento”.⁷² Em Joyce, uma forma de *temporalização* do prático inerte – sem dissolver a fragmentação e a rigidez do espaço abstrato.⁷³ Dublin só pode apresentar-se como o *vínculo* de milhares de eventos (des)integrados no espaço-tempo. Por isso, no modernismo, “desintegração” e “superintegração”⁷⁴ compõem uma unidade sempre pressuposta. Na esteira de Joyce, algo de uma reconstrução “épica” de uma coletividade urbana – que rompe o individualismo do romance clássico – aparece em *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin.⁷⁵ Também a metrópole capitalista *coloniza a forma*, em John Dos Passos: na trilogia *USA* (1930-6), aproveitando técnicas do cinema, ele executa tramas paralelas, de grandes espaços e coletivos representados em simultaneidade turbilhonar, com a “montagem caótica de monólogos interiores”, como resume Rosenfeld:

“notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana. O indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos que tendem a abandonar por inteiro a ilusão óptica da perspectiva, já em si destruída pela simultaneidade dos acontecimentos, a qual substitui a cronologia.”⁷⁶

Talvez se possa ler no modernismo latino-americano, mergulhado no ritmo da história lenta e mítica de suas modernizações conservadoras, a notícia desse predomínio do espaço sobre o tempo, e da tentativa de sua relativização. Qual o sentido do espaço-tempo “mágico”

⁷⁰ FRANK, *ibid.*, p. 186. Benjamin descreveu o procedimento de Proust como o do “tempo entrecruzado” de “reminiscências” e “envelhecimento”: “deixar no instante o mundo inteiro envelhecer”, captando-o em “imagens visuais”, em grande parte isoladas de seu contexto, a fim de expor, pelo “riso”, a “crise” das altas rodas sociais: a da unidade da família, do eu, da ética sexual, dos valores estamentais”. (BENJAMIN, “Imagem de Proust” [1929] in: __. *Obras escolhidas I*, 1985, p. 41, 45 e 48).

⁷¹ TOMLINSON, Charles. “Erza Pound: entre el mito y la vida”, 2004.

⁷² Cf. MORETTI, “De *A terra desolada* ao paraíso artificial” in: __. *Signos e estilos da modernidade*, p. 262-5.

⁷³ “O cotidiano entra em cena revestido pelo épico, por máscaras, por vestimentas e por cenários. É exatamente a vida universal e o espírito do tempo que se apoderam dele porque se investem nele, conferindo-lhe uma amplitude teatral. Todos os recursos da linguagem vão ser empregados para que se exprima a cotidianidade, com sua miséria e sua riqueza. (...) O objeto estático, simples, posto diante de nós (...) se dissolve com a evocação de atos e de acontecimentos de uma outra ordem. O objeto é um superobjeto: Dublin, a Cidade, encerra todas as cidades; o Rio encerra as águas e os fluidos da feminilidade. Quanto ao Sujeito, este já é Proteu, um conjunto de metamorfoses (um grupo de substituições) (...) ele se desdobra no monólogo interior (...) portanto (n)ó tempo. A história de um dia engloba a do mundo e a da sociedade. (...) Essa cidade é apropriada para os que a habitam; as pessoas de Dublin modelaram o seu espaço e são talhadas por ele. O homem inseguro que parece vagar pela Cidade recolhe os fragmentos e aspectos dispersos dessa dupla adequação.” (LEFEBVRE, H. *A vida cotidiana no mundo moderno*, [1967], p. 7-9.). Cf. em MORETTI, a “ciranda alienante” de Circe, no *Ulysses* (“O longo adeus: *Ulisses* e o fim do capitalismo liberal” in: __. *Signos e estilos da modernidade*, cit., p. 356).

⁷⁴ MACFARLANE, James. “The mind of modernism” in: __. Bradbury, M. & MacFarlane, op. cit., p. 92.

⁷⁵ “O princípio estilístico do livro é a montagem (...) [que] faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. (...) Ele fala *a partir* da cidade. Berlim é seu megafone. Seu dialeto é uma das forças que se voltam contra o caráter fechado do velho romance”. (BENJAMIN, Walter. “A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin [1930]” in: __. *Obras escolhidas I*, op. cit., p. 56).

que, amiúde, toma a dianteira nas obras de Borges, Bioy Casares, Cortázar, Rulfo? Não dariam sinal pelo menos indireto desse processo social e espacial?⁷⁷ Algo disso talvez não valha também para as obras de Guimarães Rosa?

Um passo além e teremos, no fim da linha modernista, o *nouveau roman* francês⁷⁸ dos anos 50 e 60, tal como o de Robbe-Grillet, tomado pelo *coisismo* espacializante do *voyer*: “um museu de estátuas abandonadas ou de seres petrificados sem passado e sem futuro”, segundo Carpeaux⁷⁹; o romance da pura superfície objetual, “sem espessura e sem profundidade”, como celebra Barthes, em que o tempo foi reduzido ao deslocamento quase “imperceptível” das coisas no espaço, agora dotado de uma “magreza essencial”. O mundo do espetáculo cabal. O “ato central das experiências” do romancista de *Les Gommès* (1953) é, segundo Barthes,

“retirar o homem da *fabricação* ou do devir dos objetos e finalmente exilar (*dépayser*) o mundo em sua superfície (...). A interioridade é posta em parênteses, os objetos, os espaços e a circulação do homem de uns aos outros são promovidos à categoria de assuntos [*sujets*]. O romance se converte na experiência direta do entorno do homem, sem que esse homem possa prevalecer-se de uma psicologia, de uma metafísica ou de uma psicanálise para abordar o meio objetivo que ele descobre.”⁸⁰

É em Kafka e Beckett, a meu ver, que a espacialização abstrata do tempo social tem suas relações mais criticamente desenvolvidas. Como em Machado, o espaço ganha o caráter de *mediação social* da dominação – materialização concreta de forças objetivas e impessoais, que se concretizam como poderes pessoais sobre os sujeitos-corpos alienados. A tensão nunca abandona tais universos. “Tudo pertence ao Tribunal”, diz o pintor Titorelli n’*O processo*, e mais nenhum espaço vital está livre de seu domínio. Tal como em *Amerika*, os grandes espaços esmagam suas vítimas – não por acaso, sempre trabalhadores. Em Beckett, o apogeu dessa contração da vida em não-lugar é a sala/quarto de *Fin de Partie* ou o palco repleto de lixo de *Breath* (1969). “Da história só aparece seu resultado, como resto

⁷⁶ ROSENFELD, “Reflexões sobre o romance moderno”, op. cit., p. 95-6.

⁷⁷ “Digo que Borges transformou o tempo e o espaço [espelho, labirinto, jardim, livro] em protagonistas de suas histórias. Mas, ao fazê-lo, ensinou-nos a compreender, em primeiro lugar, a realidade relativista ainda inclusiva do tempo e do espaço.” (FUENTES, Carlos. *Geografia do Romance*, [1993], p. 51). A prosa de Bioy Casares, p.ex., segundo outro analista, é caracterizada por “(...) repetições cíclicas de conduta, o eterno retorno, a relatividade, os universos paralelos, numa espacialização do *continuum* temporal (...)” (JOZEF, Bella. *O romance latino-americano*, 1986, p. 155).

⁷⁸ O *nouveau roman* parece a realização cabal dessa lógica, até o autocegamento (Cf.: LEFEBVRE, *A vida no cotidiano moderno*, [1967], p. 12-7; e GOLDMANN, *Sociologia do romance*, 1967. Fredric JAMESON (*Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*, [1991], Cap. 1, 6 e 7], recuperando Lefebvre, tenta mostrar como a cultura atual é “cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial” (p.52). Cf. JAMESON, [“Rimbaud and the Spatial Text”, 1984].

⁷⁹ CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporâneas da literatura*, 1968, p. 312.

⁸⁰ BARTHES, Roland. “Littérature objective” [1954] in: ___. *Essais critiques*, 1981, p. 37 ss. O limite explosivo desse espaço geométrico, visualizado e achatado ao extremo seria a simbiose regressiva de homem e espaço inorgânico, com a completa dissolução do sujeito contemplativo, na linha que leva de Rimbaud, Lautréamont e Artaud a Bataille, Klossowski, Genet? “A chuva quente caía torrencialmente e encharcava nossos corpos. A violência dos trovões nos assustava e aumentava nossa fúria (...) Simone havia encontrado uma poça de lama e chafurdava nela: masturbava-se com a terra e gozava, açoitada pelo aguaceiro, minha cabeça espremida entre suas pernas enlameadas, o rosto mergulhado na poça (...)” (BATAILLE, Georges. *História do olho*, 1928).

decaído.”⁸¹ Num texto distópico como *Le depeupleur* (1968-1970), a voz narrativa automatizada descreve um monstruoso cilindro dantesco superlotado (“um corpo por metro quadrado ou seja um total de duzentos corpos número redondo”), em que a vida se resume a subir escadas e adentrar túneis que levam a lugar nenhum – mais ou menos como na prosa real do trabalho em cada fábrica e escritório contemporâneo.

No domínio completo da prosa do mundo, é sempre mau o tempo para a poesia. Sua figura paradigmática é o círculo infernal: “Alguma coisa segue seu curso”, repete Clov em *Fim de partida*, pressentindo uma crise, um momento de verdade, uma decisão inevitável – mas um fim sempre adiado.

⁸¹ ADORNO, “Versuch, das Endspiel zu verstehen” in: __. *Noten zur Literatur*, p. 288.

BIBLIOGRAFIA

Parte Específica

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço* (Contos) [1963]. 3ª ed. (revista pelo autor). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Leão-de-chácara*. 7ª ed. (definitiva, revista pelo autor). São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Dedo-duro*. 2ª ed. (revista). Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *Ô Copacabana!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Abraçado ao meu rancor* (Contos). Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

_____. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Lambões de caçarola. (Trabalhadores do Brasil!)*. Porto Alegre: L&PM, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal* [1857-1862-1868]. (Les Épaves, Bribes, Poèmes Divers, Amoenitates Belgicae). Introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam. Paris: Garnier, 1961.

_____. *Les Fleurs du Mal*. (Édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin). Paris: José Corti, 1950.

_____. *As Flores do Mal*. (Ed. bilíngüe, trad., introd. e notas: Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. “La double vie, par Charles Asselineau” [1859] in: _____. *L’art romantique*. Paris: Flammarion, 1989.

_____. “Salon de 1846”; “Le peintre de la vie moderne”; “Le paradis artificiels”; “Mon cœur mis a nu”; “Fusées”; “Pétits poèmes en prose (*Spleen* de Paris)”; “Richard Wagner et *Tanhäuser* à Paris”; Disponíveis em (<http://baudelaire.litteratura.com/> acesso em outubro/2009).

_____. *Poesia e Prosa*. (Trad.: Ivan Junqueira, Aurélio Buarque de Holanda e outros). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness* [1898-1899/1902]. London: Penguin, 1978.

_____. *Coração das trevas*. (Trad.: Sérgio Flaksman). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. “An Outpost of Progress” [1896] in: _____. *Tales of Unrest*. Harmondsworth: Penguin, 1978.

_____. “Um posto avançado do progresso” in: *Coração das trevas*, op. cit.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia e prosa*. (Volume Único). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

_____. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983, 4 v.

_____. *Tempo, vida, poesia*. Confissões no rádio. Rio de Janeiro: Record, 1986.

KAFKA, Franz. *Der Verschollene*. [1912-14]. (Kritische Ausgabe, Herausgegeben von Jost Schillemeit). Frankfurt a. M.: Fischer, 1983.

_____. *Die Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1962.

_____. *O Desaparecido (ou Amerika)* [1912-14]. (Trad. Susana Kampf Lages). São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. *O Processo* [1914-15]. (Trad. Modesto Carone). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A Metamorfose* [1912]. 13ª ed. (Trad.: Modesto Carone). São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Um Médico rural* [1919]. (Pequenas narrativas). (Trad.: Modesto Carone). São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Parábolas e fragmentos e Cartas a Milena*. (Trad. Geir Campos). São Paulo: Ediouro, 1987.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, 3 v.

_____. *Quincas Borba, Apêndice*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *A Semana* (Crônicas: 1892-1893. Introd. e notas John Gledson). Rio de Janeiro: Hucitec, 1996.

_____. *A Semana*, vol. 2 (Crônicas 1894-1895). São Paulo: Jackson, 1957.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas / Quincas Borba*. (Introd. e notas: José De Nicola; Ed. com colaboração de J.Gleson, N.Sevcenko, J.M. de Carvalho et alii.). São Paulo: Scipione, 1994.

Parte Geral

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie* [1969] in:____. *Gesammelte Schriften*, Band 7. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

_____. *Teoria Estética* [1969]. (Trad. Artur Morão). Lisboa: Ed. 70, 1993.

_____. *Noten zur Literatur* in:____. *Gesammelte Schriften*, Band 11. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

_____. *Notas de literatura 1*. (Trad. Jorge de Almeida). São Paulo: Ed. 34 / Duas Cidades, 2003.

_____. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* [1955] in:____. *Gesammelte Schriften*, Band 10.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

_____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. (Trad.: Augustin Wernet e Jorge de Almeida). São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Negative Dialektik* [1966] in:____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.

_____. *Minima Moralia*. Reflexões a partir da vida danificada [1951]. (Trad. Luís Bicca). São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Palavras e sinais: modelos críticos 2* [1969]. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

_____. *Philosophie der neuen Musik* [1948] in:____. *Gesammelte Schriften*, Band 12. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.

_____. *Mahler: eine musikalische Physiognomik* [1963] in:____. *Gesammelte Schriften*, Band 13. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.

_____. *Mahler: une phsyionomie musicale*. Paris: Minuit, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua, I* [1995]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGUIAR, Flávio. “Os mensageiros de Jó (notas sobre a produção literária recente no Brasil)” [1978] in:____. *Palavras no purgatório* (Literatura e cultura nos anos 70). São Paulo: Boitempo, 1995.

AGUIAR, Joaquim Alves de. “Sob as ordens de mamãe: aspectos da pedagogia doméstica em Dom Casmurro” in: Bosi, Viviana et alii. *Ficções: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê, 2001.

ALENCASTRO, Luis F. “Vida privada e ordem privada no Império” in: Novais, F. (dir.) *História da vida privada no Brasil*, v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. “Proletários e escravos (Imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872).” *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 21, São Paulo, julho de 1988.

_____. “Persistência das trevas”, posfácio a Conrad, J. *Coração das trevas*, op. cit., 2008.

ALVARENGA, Raphael F. “Sentimento da Revolução – Baudelaire e os abismos da miséria moderna”. *Sinal de Menos*, nº3, 2009. (www.sinaldemenos.org).

ANDERSON, Mark. *Kafka's Clothes* [1992]. Oxford: Clarendon, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. “Lira Paulistana” [1945] in:____. *De Paulicéia desvairada a Café (Poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética* (na experiência intelectual brasileira. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.

_____. “1964, o ano que não terminou” in: E. Teles & V. Safatle (org.). *O que resta da ditadura. A exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *Ressentimento da dialética*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

- ARAÚJO**, Regina. *No meio da multidão: um diálogo entre Mário de Andrade e a Geografia*. São Paulo, DG-FFLCH-USP (dissertação de mestrado), 1992.
- ARENDT**, Hannah. *The Origins of Totalitarianism* [1951-58]. Cleaveland/New York: Meridian, 1962.
- ARISTÓTELES**. “Poética” in: ___. *Aristóteles (Os pensadores)*. São Paulo: Abril, 1973.
- ARRIGUCCI JR.**, Davi. “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente” in: ___. *Achados e perdidos*. São Paulo: Pólis, 1979.
- _____. *Coração partido – uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ASSOUN**, Paul-Laurent. *Marx e a repetição histórica* [1978]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- AUBENQUE**, Pierre. “As filosofias helenísticas: estoicismo, epicurismo, ceticismo” [1972] in: Châtelet, F. (dir.) *História da filosofia – Idéias, Doutrinas*. 1 – A filosofia pagã. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- AUERBACH**, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental* [1946]. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* [1946]. (Trad.: W. Trask). New York: Anchor, 1957.
- _____. “As flores do mal e o sublime” in: ___. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2007.
- A VIDA** de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades [1554]. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984.
- BAPTISTA**, Abel B. “A emenda de Sêneca – Machado de Assis e a forma do conto”. *Teresa, revista de Literatura Brasileira*, nº6/7. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- BACHELARD**, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAIN**, Jocelyn. *Joseph Conrad. A Critical Biography*. London: Wiedfenfeld & Nicolson, 1960.
- BAKHTIN**, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* [1941]. (Trad. Yara F. Vieira). São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Problems of Dostoevsky's Poetics* [1929]. (Transl. Caryl Emerson). 8ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- BALAKIAN**, Anna. *O simbolismo* [1967]. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARTHES**, Roland. *O grau zero da escritura* [1953]/*Novos ensaios críticos*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. “Littérature objective” [1954] in: ___. *Essais critiques*. Paris: Gallimard, 1981.
- BASTIDE**, Roger. “Machado de Assis, paisagista [1940]”. *Teresa*, nº 6/7, Ed. 34/Imprensa Oficial, 2006.
- BASTOS**, Ana R. *Geografia e os romances nordestinos das décadas de 1930 e 1940: uma contribuição ao ensino*. São Paulo: FFLCH-USP, (dissertação de mestrado), s.d.
- BECKER**, Bertha K. e **EGLER**, Claudio. “A ambivalência de uma potência regional” in: *Brasil: uma potência regional na economia-mundo* [1992]. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BENJAMIN**, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas 3*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. UFMG/Imprensa Oficial, 2007.
- _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *The Origin of German Tragic Drama* [1925]. London/New York: Verso, 1998.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* [1919]. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BERMAN**, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar. (A aventura da modernidade)* [1982]. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERSANI**, Leo. *Baudelaire e Freud*. São Paulo: Difel, 1979.
- BERTHOUD**, Jacques. *Joseph Conrad. The Major Phase* [1978]. Cambridge: Cambridge University, 1989.
- BORHEIM**, Gerd. “Breves considerações sobre trágico [1964]” in: ___. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BOSI**, Alfredo. *O enigma do olhar* [1999]. São Paulo: Ática, 2003.

- _____. “Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo” in: _____. (org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOURNEUF**, Roland & **OUELLET**, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRADBURY**, Malcom. “The cities of modernism” in: Bradbury, M. & Macfarlane, J. *Modernism. A guide to European Literature 1890-1930* [1976]. London: Penguin, 1991.
- BURTON**, Richard. *Baudelaire and the Second Republic. Writing and Revolution*. Oxford: Clarendon, 1991.
- BUTOR**, Michel. “Cap. I- O romance e sua técnica / 4- O espaço no romance” in: _____. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CALDWELL**, Helen. “Cubas’s lighter side – the Picaro” in: _____. *Machado de Assis: the Brazilian Master and his Novels*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- _____. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro* [1960]. (Trad. Fábio F. de Melo). São Paulo: Ateliê, 2002.
- CALLIGARIS**, Contardo. *Hello Brasil! Notas de um psicanalista europeu viajando no Brasil*. São Paulo: Escuta, 1991.
- _____. “A sedução totalitária” in: *Clínica do social*. São Paulo: Escuta, 1991.
- CALVINO**, Italo. *Por que ler os clássicos* [1991]. Trad. N. Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- CAMILO**, Vagner. “Mito e história em *Iracema*”. *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 78, São Paulo, 2007.
- _____. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CANÇADO**, José M. *Os sapatos de Orfeu: Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Scritta, 1993.
- CANDIDO**, Antonio. *Formação da literatura brasileira. (Momentos decisivos)*. São Paulo: Martins, 1959, 2 v.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Literatura e sociedade* [1965]. São Paulo: T.A. Queiroz/Publifolha, 2000.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Tese e antítese* [1963]. São Paulo: Companhia Nacional, 1978.
- _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CANETTI**, Elias. *Masa y poder* [1960]. Madrid: Alianza/Muchnik, 1987.
- CASCUDO**, Luís Câmara. *História dos nossos gestos. Uma pesquisa na mímica no Brasil*. São Paulo: Global, 2003.
- CASTAGNINO**, Raúl H. *Análise literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1968.
- CARPEAUX**, Otto Maria. *Tendências contemporâneas da literatura*. São Paulo: Ediouro, 1968.
- CERTEAU**, Michel de. “A linguagem da violência” [1973] in: _____. *A cultura no plural*. (Trad. Enid A. Dobránszky). Campinas: Papirus, 1995.
- CERVANTES**, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha* [1605-1615]. (Trad.: Viscondes de Castilho e Azevedo). São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- CHALHOUB**, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- CHANDLER**, Frank. *The Literature of Roguery*. Boston: Houghton Mifflin, 1907.
- (<http://www.questia.com/read/55474249> Acesso em 09.09.2010)
- CHAVES**, Flávio L. *O mundo social do Quincas Borba*. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1974.
- CHIAPPINI**, Lúcia. “O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes” in: Chiappini, L. (et alii org.) *Brasil, país do passado?* São Paulo: Edusp/Boitempo, 2000.
- COELHO**, Joaquim-Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.
- COMTE**, Auguste. “Catecismo positivista” [1852] in: _____. *Comte (Os pensadores)*. (Trad.: Miguel Lemos). São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- COSTA**, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COSTA LIMA**, Luiz. *O redemunho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond” in: _____. *Lira e Antilira* [1968]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- CUNHA**, Euclides da. *Os Sertões. Campanha de Canudos* [1902]. 4ª ed. corrigida. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia., 1911.
- _____. “Contrastes e confrontos” [1907] in: _____. *Obra completa I*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

- CURTIUS**, Ernst-Robert. *Balzac* [1923]. Trad. Henri Jourdan. Paris: Grasset, 1933.
- DA MATTA**, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. (Para uma sociologia do dilema brasileiro) [1978]. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- DAVIS**, Mike. *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DEBORD**, Guy. *La société du spectacle* [1967]. Paris: Champ Libre, 1971.
- DELEUZE**, Gilles. *Lógica do sentido* [1969]. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DIMAS**, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- DIXON**, Paul. “Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis”. *Teresa, revista de Literatura Brasileira*, nº 6/7, 2006.
- DOSTOIEVSKI**, Fiodor M. *O Jogador* [1866]. (Trad. Moacir Werneck de Castro). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- DUARTE**, Cláudio R. “*Estilhaços da experiência urbana moderna – Dois bairros na metrópole de São Paulo: Tatuapé e Vila Aimoré*”. São Paulo: DG/FFLCH-USP, 2001 (Dissertação de mestrado).
- _____. “Futebol, capital, sadomasoquismo – O espetáculo como pseudo-jogo e montagem perversa”. *Sinal de Menos*, nº 5, 2010 (www.sinaldemenos.org).
- DURIGAN**, Jesus A. “João Antônio e a ciranda da malandragem” in: Schwarz, R. (org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- EBERLE**, Mathias. “Das Individuum als konstitutiver Faktor der Landschaft” in: _____. *Individuum und Landschaft*. Giessen: Anabas, 1980.
- ELIADE**, Mircea. *The Myth of the Eternal Return* (or, Cosmos and History) [1954]. Princeton: Princeton University Press/Bollingen, 1974.
- EMRICH**, Wilhem. *Protesta y promesa* [1960]. Barcelona/Caracas: Alfa, 1985.
- FAORO**, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.
- _____. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* [1973]. São Paulo: Globo/Publicfolha, 2000.
- FAUSTINO**, Mário. “Poesia-Experiência” in: Brayner, S. (org.) *Carlos Drummond de Andrade* (Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- FENICHEL**, Otto. *Teoria psicoanalítica de las neurosis* [1945]. Buenos Aires: Paidós, 1966.
- FINGERMAN**, Dominique T. “À cause du pire. Perversion et capitalisme”, *L'en-je lacanien*, nº 5, 2005.
- FIRCHOW**, Peter Edgerly. *Envisioning Africa. Racism and Imperialism in Conrad's Heart of Darkness*. Lexington: University of Kentucky, 2000.
- FLAUBERT**, Gustave. *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme* [1869]. Paris: Fasquelle, 1929, 2 t.
- FOUCAULT**, Michel. *Microfísica do poder* [1971]. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- _____. *História da sexualidade. I- A vontade de saber* [1976]. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Segurança, população, território* (Curso no Collège de France, 1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *As palavras e as coisas* [1966]. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FRANCO**, Maria S. de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata* [1969]. 3ª ed. São Paulo: Kairós, 1983.
- FRANK**, Joseph. *Sob o prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura* [1990]. São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. “A forma espacial na Literatura Moderna” [1945]. *Revista Intertexto*, v.1, n.2. Uberaba, UFTM, 2008.
- FREUD**, Sigmund. “El malestar en la cultura” [1930] in: _____. *Obras completas*. (Trad.: L. Lopez-Ballesteros y Torres). Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, tomo III.
- _____. “Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad” [1922] in: _____. *Obras completas*, cit., t. III.
- _____. “Fetichismo” [1927] in: _____. *Obras completas*, cit., t. III.
- _____. “Introducción al narcisismo” [1914] in: *Obras completas*, cit., tomo I.
- _____. “Mas allá del principio del placer” [1920] in: _____. *Obras completas*, cit., t. III.
- _____. “Psicología de las masas y análisis del yo” [1921] in: _____. *Obras completas*, cit., t. III.

- FREYRE**, Gilberto. *Casa-grande & Senzala* (Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal) [1933]. São Paulo: Global, 2004.
- _____. *Sobrados & Mucambos*. (Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano) [1936]. São Paulo: Global, 2004.
- FRIEDRICH**, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* [1956]. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FUENTES**, Carlos. *Geografia do romance* [1993]. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GABEL**, Joseph. *Sociologia de la alienación*. Buenos Aires: Amorrortu, 1970.
- GASPARD**, Jean-Luc. “Sintoma social e laço social contemporâneo: da psicose ordinária” (Anotações de aula do curso no Dep. de Psicologia Social – USP). São Paulo, 28.05 a 01.06 de 2010.
- GENET**, Jean. *Diário de um ladrão* [1949]. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.
- GINWAY**, M. Elisabeth. “Iaiá Garcia: romance de transição na obra machadiana”. *Hispania*, v. 78, n.º 1 (Mar., 1995), p. 33-42.
- GIRARD**, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- GLEDSON**, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- _____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. (Uma reinterpretação de Dom Casmurro). São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- _____. “A história do Brasil em *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis” [1995] in: _____. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- _____. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, 1981.
- _____. “Drummond e Valéry” in: _____. *Impasses e influências*, Drummond e alguns contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GOETHE**, Johann W. *Faust. Eine Tragödie* in: *Goethes Werke*, Band III. Hamburg: Christian Wegner, 1949.
- _____. *Faust, I*. (Trad. Gérard de Nerval). Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- GOLDMANN**, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOMES**, Eugênio. “Machado de Assis e o despropósito” e “Quincas Borba” in: _____. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949.
- _____. *Machado de Assis*. São Paulo: Livraria São José, 1958.
- _____. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- GOMES**, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GOENDER**, Jacob. *A escravidão reabilitada*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
- GUIMARÃES**, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin, 2004.
- GUIMARÃES**, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- GUINSBURG**, J.; **ROSENFELD**, Anatol (org.). *O Romantismo* [1978]. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GRANDMAISON**, Olivier Le Cour. *Coloniser. Exterminer. Sur la guerre et l'État colonial*. Paris: Fayard, 2005.
- HARVEY**, David. *Paris, Capital of Modernity*. London: Verso, 2003 (Edição digital).
- _____. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural* [1989]. São Paulo: Loyola, 1992.
- HAUSER**, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte* [1954]. 2ª ed. Madrid: Guadarrama, 1968, 3 v.
- _____. *Maneirismo. (A crise da Renascença e o surgimento da arte moderna)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HAWTHORN**, Jeremy. *Joseph Conrad: Narrative Technique and Ideological Commitment*. London: Edward Arnold, 1992.
- HEGEL**, Georg W. F. *Phänomenologie des Geistes* [1807]. Berlin: Talpa (Cd-rom), s/d.
- _____. *Fenomenologia do Espírito*. (trad.: P. Meneses). Petrópolis: Vozes, 1999, 2 v.
- _____. *Vorlesungen über die Ästhetik I* [1835]. Berlin: Talpa (Cd-rom), s/d.
- _____. *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. I – *Die Wissenschaft der Logik* [1830]. Berlin: Talpa (Cd-rom), s/d.
- HEIDEGGER**, Martin. *Sein und Zeit* [1927]. Tübingen: Max Niemeyer, 1967.
- _____. “Que é metafísica?” [1929] in: _____. *Conferências e escritos filosóficos* (Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1996.

- HOBBSAWM**, Eric J. *A Era das Revoluções (1789-1848)* [1962]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- _____. *A Era do Capital (1848-1875)* [1975]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *The Age of Empire (1875-1914)* [1987]. New York: Vintage, 1989.
- HOCHSCHILD**, Adam. *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa* [1998]. Basingstoke/London: Pan/Macmillan, 2006.
- HOLANDA**, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* [1936]. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. (Dir.) "A Regência" in: _____. *História geral da civilização brasileira*. Tomo II, *O Brasil Monárquico*, v. 2: Dispersão e Unidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- HOLLANDA**, Heloísa B. & **GONÇALVES**, Marcos A. "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira" in: _____. *Anos 70 - Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- HONNETH**, Axel. *Luta por reconhecimento* [1992]. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- HORKHEIMER**, Max; **ADORNO**, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1947]. Frankfurt a. M.: Fischer, 2003.
- _____. *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- HUIZINGA**, Johan. *Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura* [1938]. (Trad.: João Paulo Monteiro). 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HYPPOLITE**, Jean. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Trad. coord. Sílvia Rosa. 2ª ed. São Paulo: Discurso, 2003.
- IANNI**, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- JAMESON**, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. "Rimbaud and the Spatial Text" [1984] in: _____. *The Modernist Papers*. London: Verso, 2007.
- JAPPE**, Anselm. *La critique du fétichisme de la marchandise chez Marx et ses développements chez Adorno et Lukács*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000 (Thèse).
- JOZEF**, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.
- KAYSER**, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 7ª ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985.
- KEHL**, Maria Rita. "A melancolia de Baudelaire e a lírica do choque" in: _____. *O tempo e o cão*. (A atualidade das depressões). São Paulo: Boitempo, 2009.
- KOWARICK**, Lúcio. *Capitalismo e marginalidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. *Trabalho e vadiagem – A origem do trabalho livre no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- KURZ**, Robert. *O Colapso da Modernização*. (Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial) [1991]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Weltordnungskrieg – Das Ende der Souveränität und die Wandlungen des Imperialismus im Zeitalter der Globalisierung*. Bad Honnef: Horlemann, 2003. (Trad. parcial em <http://planeta.clix.pt/obeco>).
- _____. "Dominação sem sujeito. Sobre a superação de uma crítica social redutora". *Krisis* n.º 13 (trad. provisória: José Marcos Macedo), 1993, mimeo.
- LA BRUYÈRE**, Jean de. *Les caracteres ou les mœurs de ce siècle* [1688/1696]. Paris: Hachette, 1868.
- LACAN**, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- _____. *O Seminário*, Livro 1. Os escritos técnicos de Freud (1953-1954). (Trad. Betty Milan). 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- _____. *O Seminário*, Livro 16. De um Outro ao outro (1968-1969). (Trad.: Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACERDA**, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. São Paulo: DTL-FFLCH/USP (Tese de doutorado), 2006, 2 v.
- LAFETÁ**, João L. "Simulação e personalidade" [1977] in: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LANGENBUCH**, Jürgen. *A estruturação da Grande São Paulo*. Rio de Janeiro: IBGE, 1971.
- LANGLOIS**, Eustache-Hyacinthe. *Essai (historique, philosophique, pittoresque) sur la Danse des Morts*. Tome II. Rouen: A. Lebrument Libraire, 1852. (Disponível no Google Books, jul. 2009).

- LAPLANCHE**, Jean & **PONTALIS**, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise* [1967]. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LAWLER**, James R. *Poetry and Moral Dialectic: Baudelaire's "Secret Architecture"*. London: Associated University Press, 1997.
- LEAL**, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto* [1949]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- LEFEBVRE**, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.
- _____. *O fim da história* [1970]. Lisboa: Dom Quixote, s/d.
- _____. *A vida cotidiana no mundo moderno* [1967]. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Introdução à modernidade* [1962]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- _____. *A revolução urbana* [1970]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- _____. *Critique de la vie quotidienne*, vol. III. Paris: L'Arche, 1981.
- LÉVI-STRAUSS**, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955.
- LINS**, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LISPECTOR**, Clarice. *A hora da estrela* [1977]. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOTHE**, Jakob. "From Narrator to Narratee and from Author to Reader: Conrad and his Audience", *Yearbook of Conrad Studies*, vol. III, 2007.
- _____. "Cumulative Intertextuality in *Heart of Darkness*: Virgil, Dante, and Goethe's *Faust*", in: G. Fincham & A. de Lange (org.). *Conrad at the Millennium. Modernism, Postmodernism, Postcolonialism*. New York: Columbia University, 2001.
- LÖWY**, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- LUBBOCK**, Percy. *A técnica da ficção* [1921]. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUCAS**, Fábio. "Reflexões sobre a prosa de João Antônio". *Remate de Males*, nº19. Campinas: Unicamp, 1999.
- LUKÁCS**, Georg. *Teoria do Romance*. (Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica). [1916]. (Trad. José M. Macedo). São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2000.
- _____. *Ensaio sobre literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *História e consciência de classe* [1923]. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. "Estudios sobre el 'Fausto'" [1940] in: _____. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- _____. "Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt" [1932] in: _____. *Sociología de la Literatura* (org. Peter Ludz). Madrid: Península, 1966.
- LUNN**, Eugene. *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno* [1982]. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MACFARLANE**, James. "The mind of modernism" in: Bradbury, M. & Macfarlane, J. *Modernism. A guide to European Literature 1890-1930* [1976]. London: Penguin, 1991.
- MACHADO**, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida – Estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.
- MAIA NETO**, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MALLORY**, William & **SIMPSON-HOUSLEY**, Paul. (org.) *Geography and Literature: a Meeting of the Disciplines*. Syracuse: Syracuse University, 1987.
- MAMI**, Fouad. "Kurtz's Three Lives. A Metaphor of the Imperial March in Joseph Conrad's *Heart Of Darkness*", Jan. 2002. Disponível em: http://www.otago.ac.nz/deepsouth/2002_01/fouad.html#8.
- MARCUSE**, Herbert. "A obsolescência da psicanálise" [1963] in: _____. *Cultura e sociedade*, vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- _____. *One-dimensional Man*. Boston: Beacon, 1964.
- MARTIN**, Vima Lia. *Literatura e marginalidade. Um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda, 2008.
- MARTINS**, Hécio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- MARTINS**, José de Souza. *O poder do atraso: ensaios de sociologia da história lenta*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- MARX**, Karl. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (1857-1858)*. Berlin: Dietz, 1953.
- _____. *Das Kapital*. (Kritik der politischen Ökonomie) [1867]. Band I, in: *Marx / Engels Werke (MEW)*, Band 23. Berlin: Dietz, 1968.
- _____. *O Capital*. (Crítica da economia política). São Paulo: Nova Cultural, 1988, L. I, t. 1 e 2.

- _____. *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848-1850*. in: *MEW Band 7*. Berlin: Dietz, 1960.
- _____. “As lutas de classe na França de 1848 a 1850” in: Marx & Engels. *Textos vol. 3*. São Paulo: Ed. Sociais, s/d.
- _____. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* [1852] in: *MEW*, Band 8. Berlin: Dietz, 1972.
- _____. “O Dezoito de Brumário de Luís Bonaparte” in: Marx e Engels. *Textos vol. 3*. São Paulo: Ed. Sociais, s/d.
- _____. *Un chapitre inédit du Capital*. Paris: Union Générale d’Éditions, 1971.
- _____. *Manifest der Kommunistischen Partei*. [1848] in: *Karl Marx/Friedrich Engels Werke (MEW)*, Band 4. Berlin: Dietz, 1959.
- _____. “Manifesto do Partido Comunista” in: _____. *Textos vol. 1*. São Paulo: Ed. Sociais, s/d.
- _____. “Futuros resultados do domínio britânico na Índia” [1853] in: Marx e Engels, *Textos*, vol. 3. São Paulo: Edições Sociais, s/d.
- MARX, C. & ENGELS, F.** *Sobre el sistema colonial del capitalismo*. Buenos Aires: Estudio, 1964.
- MELMAN**, Charles. *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.
- _____. “Casa grande e senzala” in: *D’un inconscient post-colonial, s’il existe*. Paris: Association Freudienne Internationale, 1995.
- MELO**, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MERQUIOR**, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- _____. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. *A astúcia da mímese*. Ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MEYER**, Augusto. *Machado de Assis: 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- MONTAIGNE**, Michel de. *Ensaio* [1595]. (Trad. Sérgio Milliet). São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MONTEIRO**, Carlos A. de Figueiredo – *O mapa e a trama – Ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.
- MORAES**, Antônio Carlos R. *Ideologias geográficas: espaço, cultura e política no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Território e história no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2005.
- MORETTI**, Franco. *Atlas do romance europeu – 1800-1900* [1997]. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. *Signos e estilos da modernidade. Ensaios sobre a sociologia das formas literárias* [1988]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- _____. *The Way of the World: the Bildungsroman in the European Culture*. London: Verso, 1987.
- _____. *Modern Epic. The World System from Goethe to García Márquez* [1994]. London: Verso, 1996.
- _____. “O século sério” in: _____. (org.) *O Romance. Vol. I – A cultura do romance* [2001]. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MORFORD**, Mark & **LENARDON**, Robert. *Classical Mythology*. 7ª ed. Oxford: Oxford University, 2003.
- MUNERATTI**, Eduardo. *Atos agrestes: uma abordagem geográfica na obra de Graciliano Ramos*. São Paulo, FFLCH-USP, 1994. (Dissertação de mestrado).
- NABUCO**, Joaquim. *O Abolicionismo* [1883]. São Paulo: Nova Fronteira/Publifolha, 2000.
- NIETZSCHE**, Friederich. *Genealogia da moral – Uma polêmica* [1887]. (Trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- NOVAIS**, Fernando A. *Aproximações: ensaios de história e historiografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- OEHLER**, Dolf. *Quadros parisienses – estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)* [1979]. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O velho mundo desce aos infernos*. (Auto-análise da modernidade após o trauma de julho de 1848 em Paris) [1988]. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- OLIVEIRA**, Francisco de. *Crítica da razão dualista [1972]/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OLIVEN**, Ruben G. *Violência e cultura no Brasil* [1982]. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

- OTTO**, Walter F. *Os deuses da Grécia* [1929]. São Paulo: Odysseus, 2005.
- OTSUKA**, Edu T. “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”. *Revista do IEB*, n.º 44, p. 105-124, fev. 2007.
- PANKOW**, Gisela. “Do amor perdido ao espaço tranquilizador segundo *Dom Casmurro*, de Machado de Assis” in: ___. *O homem e seu espaço vivido*. (Análises literárias). Campinas: Papirus, 1988.
- PASSOS**, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba*. São Paulo: Annablume, 2000.
- _____. *Capitu e a mulher fatal*. (Análise da presença francesa em *Dom Casmurro*). São Paulo: Nankin, 2003.
- PASTA**, José Antonio. “Volubilidade e idéia fixa (O outro no romance brasileiro)” [1999]. *Sinal de Menos*, n.º 4, 2010. (Trad. Cláudio R. Duarte). (www.sinaldemenos.org/)
- _____. “Singularidade do duplo no Brasil” [2003] in: Chemama, Roland (et alii). *A clínica do especular na obra de Machado de Assis*. Paris/Porto Alegre: Association Lacanienne Internationale, 2005.
- _____. “La point de vue de la mort (une structure récurrente de la culture brésilienne)” [2005]. *Centre de Recherche sur les pays Lusophones–Crepal*, Cahier n.º14. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- _____. “Variação machadiana sobre o tema da formação” in: Nobre, M., Lopes, M. (et alii org.). *Tensões e passagens*. São Paulo: Editora Esfera Pública, 2008.
- _____. “O Romance de Machado de Assis: Metafísica e História. (Anotações de aula do Curso de pós-graduação, FLC5037)”. São Paulo: Dep. de Letras-FFLCH/USP, 2.º sem. 2008.
- _____. “O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil”. *Novos Estudos Cebrap*, n.º 55. São Paulo, 1999.
- PEIXOTO JR.**, Carlos A. *Metamorfoses entre o sexual e o social: uma leitura psicanalítica sobre a perversão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- PEREIRA**, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos* [1959]. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- PEREIRA**, Fábio S. “Omnia bona: leitura de Quincas Borba”. São Paulo: FFLCH/USP, 2005 (dissertação de mestrado).
- PEREIRA**, Lucia M. *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)* [1936]. 4ª ed. São Paulo: Gráfica, 1949.
- _____. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)* [1950]. São Paulo: Edusp, 1988.
- PERRAULT**, Charles. “Barba Azul” [1697] in: ___. *Contos e fábulas*. (Trad. Mário Laranjeira). São Paulo: Iluminuras, 2007.
- PICHOIS**, Claude e **ZIEGLER**, Jean. *Charles Baudelaire*. (Nouvelle éd.). Paris: Fayard, 1996.
- POCOCK**, Douglas C. D. *Humanistic Geography and Literature: Essays on the Experience of Place*. London: Croon Holm, 1981.
- POULET**, Georges. *La poésie éclatée : Baudelaire / Rimbaud*. Paris: PUF, 1980.
- PRADO JR.**, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: Colônia* [1949]. Brasiliense/Publifolha, 2000.
- _____. *História econômica do Brasil*. 22ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- PRAZ**, Mario. *La carne, la morte e il Diavolo nella letteratura romantica* [1948]. Firenze: Sansoni, 1992.
- PRÉVOST**, Jean. *Baudelaire. Essai sur l’inspiration et la création poétiques*. Paris: Mercure de France, 1953.
- QUINET**, Antonio. *Teoria e clínica da psicose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- RAFFESTIN**, Claude. *Por uma geografia do poder* [1980]. São Paulo: Ática, 1993.
- REGO**, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- REIS FILHO**, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- RIBEIRO**, Leo Gilson. “Orelha” de Antônio, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- RIBEIRO NETO**, J.S. & **LABRIOLA**, L. P. (org.) *João Antônio: literatura comentada* [1981]. 2ª ed. São Paulo: Abril, 1988.
- RIEDEL**, Dirce Côrtes. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

- RIOS FILHO**, Adolfo M. *O Rio de Janeiro imperial* [1946]. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- ROBINSON**, Brian. "Literature and Everyday Life". *Antipode*, vol. 20, n.º 3, 1988.
- ROSA**, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ROSENFELD**, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno" in: ___. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. "Kafka e o romance moderno" [1966] in: ___. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. "Kafka e kafkianos" in: ___. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SAFATLE**, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- _____. *Fetichismo: colonizar o outro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SADE**, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma, ou a escola da libertinagem*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- SAID**, Edward. "História, literatura e geografia" in: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- _____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- SALTER**, C.L & **LLOYD**, W.J. "Landscape in literature". *Association of American Geography*, n. 76-3, Washington D.C., 1977.
- SANT'ANNA**, Affonso R. *Drummond: o gauche no tempo* [1972]. 4.ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- SANTIAGO**, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SANTOS**, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção* [1996]. São Paulo: Edusp, 2004.
- SANTOS**, Vivaldo Andrade dos. *O trem do corpo. Estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2006.
- SARAIVA**, Juracy Assmann. "Dom Casmurro: confissão e representação" in: ___. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo/São Leopoldo: Edusp/Ed. Unisinos, 1993.
- SARTRE**, Jean-Paul. *Baudelaire* [1947]. Paris: Gallimard, 1998.
- _____. *Qu'est-ce que la littérature?* [1948]. Paris: Gallimard, 1995.
- SAYEAU**, Michael. "Work, Unemployment, and the Exhaustion of Fiction in *Heart of Darkness*". *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 39, n.º 3 (Summer 2006).
- SEVERIANO**, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.
- SORRE**, Max. *Rencontres de la Géographie et de la Sociologie*. Paris: Rivière, 1957.
- SCHANDL**, Franz. "Pilhagem social - Mosaico de uma desintegração feito com pedras desordenadas". *Sinal de Menos*, n.º 1, 2009 (www.sinaldemenos.org).
- SCHOLZ**, Roswitha. "O valor é o homem". *Novos Estudos Cebrap*, n.º 45, jul. 1996.
- SCHÜLLER**, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARCZ**, LILIA M. "Complexo de Zé Carioca – Notas sobre uma identidade mestiça e malandra", 1994 (http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm Acesso 08.09.2010).
- SCHWARZ**, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. (Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro) [1977]. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34 / Duas Cidades, 2000.
- _____. "A poesia envenenada de Dom Casmurro" in: ___. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. "A viravolta machadiana". *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 69, julho 2004.
- _____. *A sereia e o desconfiado*. (Ensaio crítico) [1965]. 2.ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Seqüências brasileiras (ensaios)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SIBONY**, Daniel. *Na companhia de Shakespeare – Fúria e paixão em doze peças* [1988]. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

- SILVERMAN**, Malcom. “A multiforme (não)ficção de João Antônio” in: __. *Moderna ficção brasileira* 2. (Trad. J.G. Linke). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- SIMMEL**, Georg. “As grandes cidades e a vida do espírito” [1903]. *Mana* vol.11 nº.2. Rio de Janeiro, 2005.
- _____. “Filosofia da paisagem” [1913]. *Política e Trabalho*, n.12, pp. 15-24, set. 1996.
- SINGER**, Paul. *Economia política da urbanização*. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- SISSA**, Giulia; **DETIENNE**, Marcel. *Os deuses gregos* [1989]. São Paulo: Círculo do Livro/Companhia das Letras, 1991.
- SOARES**, Maria Nazaré. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: INL, 1968.
- SODRÉ**, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. (Seus fundamentos econômicos). 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. *Panorama do Segundo Império* [1939]. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.
- SORRE**, Max. *Rencontres de la géographie et de la sociologie*. Paris: Librairie Marcel Rivière, 1957.
- SOUZA**, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- SUZUKI**, Julio C. “O espaço na narrativa: leitura do conto *Preciosidade*”. *Revista do Departamento de Geografia*, nº 19, São Paulo: DG/USP, 2006.
- STAIGER**, Emil. *Conceitos fundamentais da poética* [1946]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- SÜSSEKIND**, Flora. *Literatura e vida nacional: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- TATI**, Miécio. *O mundo de Machado de Assis (O Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis)* [1961]. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- TEIXEIRA**, Jerônimo. *Drummond cordial*. São Paulo: Nankin, 2005.
- TOMLINSON**, Charles. “Erza Pound: entre el mito y la vida.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 653-654. Madrid, Nov./Dec., 2004.
- TUAN**, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values* [1974]. New York: Columbia University Press, 1979.
- _____. “Realism and Fantasy in Art, History, and Geography”. *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 80, nº 3, September 1990.
- _____. “Literature and Geography” in: *Humanistic Geography*, ed. D. Ley and M. Samuels. Chicago: Maaroufa, 1989.
- VALÉRY**, Paul. “Poésie et Pensée Abstraite” in: __. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1957.
- VANEIGEM**, Raoul. *A arte de viver para a geração nova [Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes generations]*, 1967]. (Trad. José Carlos Marques). 2ªed. Porto: Afrontamento, 1980.
- VARA**, Teresa Pires. *A mascarada sublime: estudo de Quincas Borba*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- VEGH**, Isidoro. “Perversões” in: __. *A clínica freudiana*. São Paulo: Escuta, 1989.
- VERLAINE**, Paul. “Charles Baudelaire” [1865] in: Baudelaire, C. *Poesia e prosa*, op. cit.
- VERNANT**, Jean-Pierre; **VIDAL-NAQUET**, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga* [1986]. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- WACQUANT**, Loïc. “Nota aos leitores brasileiros: rumo a uma ditadura sobre os pobres” in: __. *Prisões da miséria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- WATT**, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California, 1979.
- _____. *A ascensão do romance* [1957]. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- WATTS**, Cedric. *The Deceptive Text. An Introduction to Covert Plots*. Brighton/Totowa: Harvester/Barnes & Noble, 1984.
- WEISGERBER**, Jean. *L’espace romanesque*. Paris: L’Age d’Homme, 1978.
- WILLIAMS**, Raymond. *The Country and the City*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1973.
- _____. *Tragédia moderna* [1966]. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILSON**, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870-1930* [1931]. São Paulo: Cultrix, 1967.
- ZALUAR**, Alba. *A máquina e a revolta – As organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ZENI, Bruno G. “Comunhão na marginalidade” in: __. *Fachada, sinuca e afasia*. (Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi: São Paulo, ficção no século XX). São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

ZILLY, Berthold, “João Antônio e a desconstrução da malandragem” in: Chiappini, L.; Dimas, A. e Zilly, B. (orgs.) *Brasil, país do passado?* São Paulo: Edusp/Boitempo, 2000.

ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe* [2006]. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia* [1990]. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

_____. *Bem-vindo ao deserto do real!* [2002]. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Enjoy Your Symptom!* [1992]. New York/London: Routledge, 2001.

_____. *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*. Cambridge: MIT Press, 2003.

ZOLA, Émile. “Le roman expérimental. De la description.” [1880] in: __. *Écrits sur le roman naturaliste*. Paris: Agora-Pocket, 1999.