UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Machado de Assis: uma poética de contrastes

Contos do trágico e do riso

Mariella Augusta Pereira

**Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura Brasileira, do Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para obtenção do título de
mestre em Literatura Brasileira.**

Orientador: Profº. Dr. Valentim Facioli

São Paulo

2009

Banca Examinadora

Prof. Dr. Gilberto Pinheiro Passos

Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira

Aos meus avós, Octávio Augusto e Thereza Conte, que me ensinaram o uso delicioso da ironia e o nunca ter preconceitos.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, o bem-humorado e bastante machadiano Professor Doutor Valentim Facioli, pela sua acolhida e por nossas conversas que sempre me acrescentaram conhecimento, e espero continuem a acrescentar.

Aos Professores Doutores Gilberto Passos e Ivan Marques, que, na ocasião da minha qualificação, deram-me, mediante a leitura minuciosa daquele meu primeiro texto, valiosos conselhos que espero ter absorvido com largueza.

À Professora Doutora Maria Helena Nery Garcez, por ser doce como só os amigos sabem sê-lo, por endurecer quando eu fraquejava, além de me inspirar profundamente com seus estudos ou quando lê poemas com voz de musa.

Aos grandes amigos Nahim S. Carvalho Silva, André Gustavo M. Pitomba e Erika Lafratta Spada, porque estivemos juntos nesses últimos anos reverenciando, a nosso modo, com leituras, chistes e admirações, os imortais homens das letras.

A Marcus Padraic Dunne, por ser meu bom professor de línguas, além de me ter presenteado com muitos livros, sobretudo as obras completas do divino e terrível Luciano.

À Paula Cristiane Ito, que por sua praticidade soube me indicar os corredores e algumas formalidades da Academia, quando tudo me era novo e desconhecido.

Ao casal Maria Cristina e Roberto Masagão, pela paciência e carinho com que me incentivaram no curso deste mestrado.

A Fernando Mariz Masagão, pelo amor e pelas “Lágrimas de Xerxes”.

Aos meus pais, por sempre, por tudo.

Resumo

A literatura machadiana apresenta uma dualidade entre a tragicidade e a comicidade que esta dissertação pretende explorar e entender. A apuração de tais aspectos foi dividida em duas partes: a primeira trata da obra machadiana como um todo, sem atentar para qualquer texto em especial; e a segunda aponta, através da análise de três contos, a convivência dessas duas características contrastantes. Como Machado adota uma miscelânea nos gêneros literários, será preciso analisar o teatro e a sátira menipéia dos quais se serviu para a confecção de tais contos, disso decorreu nossa preocupação em avaliá-los.

Palavras-chave: Machado de Assis, conto, trágico, cômico, teatro, sátira menipéia, cosmovisão.

Abstract

Machado de Assis' literature presents a duality between tragic and comic, which this dissertation aims to explore and understand. The investigation of such aspects has been divided in two parts: the first one approaches Machado's work as a whole, with no focus on any text in particular; the second part, through the analysis of three short stories, points out the coexistence of those two contrasting characteristics. Since Machado adopts a variety of literary genres, we deem it necessary to analyse both the theater and the menippean satire he has put into use to create such short stories, thus our concern in evaluating them.

Keywords: Machado de Assis, short story, tragic, comic, theater, menippean satire, world view.

Índice

Introdução	2
1. A natureza do riso machadiano na sua poética de contrastes	22
2. A Cosmovisão Trágica	36
3. Singularidades de três contos machadianos	60
4. Análises	71
4.1. “Lágrimas de Xerxes” – Um estudo do trágico	72
4.2. Viver!: o novo castigo de Prometeu ou questões shopenhauerianas	102
4.3. “O Anel de Polícrates” ou questões da estética e da modernidade	124
5. Outras histórias	146
Considerações finais	158

Introdução

Que o segundo Machado de Assis estava no primeiro, “como fruta dentro da casca”, é coisa que se adivinha, mas que o tom menos mordaz, com desejos civilizatórios e até inflamado de seus primeiros textos, converteu-se em decepção, melancolia e motejo é coisa que se constata. A respeito dessas duas possíveis fases, Alfredo Bosi interpreta assim a questão:

Otto Maria Carpeaux chegou a falar em Machado de Assis como um desses raros escritores *twice born*, nascido duas vezes, à maneira dos convertidos Santo Agostinho e Pascal. Mas quem percorreu os contos e os romances da década de 70 está preparado para a resolução de um desequilíbrio. O vinho novo rompe os odres velhos. (2007, p. 84)

Uma vez mais sobre a diferença entre o primeiro e o segundo Machado, Alfredo Pujol, dando vazão à crítica de preocupações biográficas, afirma:

Na Primeira fase da sua prosa nota-se, como já vimos, o humorismo faceto, que não fere sequer a epiderme e que apenas faz sorrir. É o reflexo do seu temperamento e do seu modo de observar os homens e as coisas. A tristeza da sua visão e o amargor da sua análise se verão mais tarde, com o aparecimento da nevrose que gerou o seu doloroso pessimismo (2007, p.70).

O “monstro cerebral”¹ de que nos fala Augusto Meyer, surge depois de sonhados alguns sonhos. Da maturidade de Machado resta-nos um dissabor da vida e do tempo. Sua descrença torna-se sua crença. Ele já não prega mais suas aspirações a um mundo, se não melhor, ao menos não tão sem saída,

1 “Havia em Machado de Assis esse amor vicioso que caracteriza o monstro cerebral, a volúpia da análise pela análise, mas havia também – e nisto vejo seu drama – a consciência da miséria moral a que estamos condenados por isso mesmo, a esterilidade quase desumana com que o puro analista paga o privilégio de tudo criticar e destruir” (Meyer, 1952, p. 17).

mas, ao contrário, aceita seu sentido trágico donde saímos todos vencidos. Bosi (ibidem) assim continua na explicação do “vinho novo”:

À medida que cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade, de que a aparência funciona como essência, não só na vida pública, mas no segredo da alma, a sua narrativa se vê impelida a assumir uma perspectiva mais distanciada e ao mesmo tempo, mais problemática, mais amante do contraste. Rompe-se o ponto de vista ainda oscilante dos primeiros contos. A ambigüidade do eu-em situação impõe-se como estrutura objetiva e insuperável.

O homem é então fragmentado, dual, inapreensível porque é oscilante tanto nas questões da subjetividade como nas questões que o percebem inserido na sociedade em que vive, vivendo numa luta verdadeiramente trágica, insolúvel – quer olhe pra si, quer olhe para fora (duas dimensões intimamente ligadas). A realidade é bipartida entre o ser e a aparência. Bosi (2007, p. 84) reitera: “E, reconhecido o antagonismo, seu olhar se detém menos em um possível resíduo romântico de diferença que na cinzenta conformidade, na fatal capitulação do sujeito à Aparência dominante”. Embora nos fale da aparência, a qual atravessa todo o juízo bosiano sobre um Machado que registra o uso das máscaras, embora esteja atentando para o homem dos costumes, da ética, mais do que ao homem lançado à sua sorte, pode-se depreender a impressão de que o homem está não só dividido, mas em uma luta onde será sempre vencido, ainda que tenha a aparência ou a ilusão de vencedor. Viver em sociedade é aderir à prisão irreversível das máscaras. A máscara é a proteção da sociedade, do mesmo modo que o homem tem se esforçado em face à natureza para se manter protegido contra a sua grandeza e força. Então o homem é esmagado enquanto é histórico e no que tem de essencial, de fundamental. Ele experimenta na sociedade a mesma indiferença e opressão que experimenta na natureza. A vida é como uma travessia numa corda bamba – nos passos dados, o desequilíbrio das circunstâncias, e sob a corda, o abismo invencível da morte devoradora. Para Bosi, o escritor agora não oscila mais, como na primeira fase;

agora ele insiste que o homem não tem vontades, ou melhor, não as pode ter, que é submetido à necessidade, que não pode apelar ao “tem de ser assim” da natureza, percebida “como um ser frio, egoísta, surdo às angústias daqueles que ela mesma gerou” (ibidem, p. 87). O homem é determinado também por causas externas e artificiais, não é só a si mesmo que tem de vencer. O ser é na medida em que vive sua inautenticidade, já que:

Todas as vibrações interiores calam-se, degradam-se à veleidade ou rearmonizam-se para entrar em acorde com a convenção soberana. Fora dessa adequação só há tolice, imprudência ou loucura. (ibidem, p. 86).

Quer dizer, o homem que contraria as convenções é a Antígona caminhando para a morte, por sua crença no que é certo, nos direitos individuais, mas repreendida pelos braços enormes da temporalidade, que em tudo parece decidir o certo e o errado, o prêmio e a punição. Mais adiante, no seu ensaio sobre os contos de Machado aos quais batiza de contos-teoria, Bosi faz uma afirmação que vem ao encontro da nossa percepção de um sentimento trágico na obra machadiana, parecendo acreditar que ele não pretendesse julgar os homens, mas todo o tecido que os envolve:

Ele não quer fazer o processo implacável aos desajustados [...] ele não quer acusar o sujeito porque foi incapaz de ser herói. [...]. A crítica, silenciosa, tem um alvo maior. É o processo do Processo. O anúncio do fatum poderá valer por denúncia universal. (2007, p. 86, 87)

Mas já que falamos em trágico, no caso de Machado, não podemos preterir o cômico. Vejamos se a comédia pode também ser o veículo desse tipo de crítica. Sábato Magaldi, *mutatis mutandis*, ao falar de Aristófanes, o primeiro dos cômicos, no que concerne a seus dois momentos artísticos, faz-nos lembrar as opções machadianas:

Dispondo de material corrosivo tão adequado ao riso da comédia, o autor partiu para a censura de toda vida pública ateniense. Desse ponto de vista, afigura-se uma verdadeira enciclopédia a obra aristofanesca. Devassa ela o mecanismo completo do sistema vigente – o equívoco da concepção democrática do poder, o funcionamento dos tribunais, a farsa do processo legislativo. Como tem sido assinalado pelos comentaristas, Aristófanes evoluiu também a maneira de encarar os problemas, e passou de uma sátira pessoal, que visava aos nomes em foco, a uma análise doutrinária da concepção de comunidade. A virulência dos primeiros ataques converteu-se numa meditação ampla sobre os caminhos da polis. Por certo, ligam-se a esse itinerário os acontecimentos políticos [...]. E cabe ponderar que, em mais de um escritor, a indignação rebelde da juventude se transforma no sorriso irônico e complacente da velhice, demitido dos empenhos radicais. Nas últimas peças, Aristófanes joga uma pá de cal nas ilusões da própria humanidade. (1989, p. 24)

A percepção do trágico, do irreversível, captada por Bosi, tem a mesma matéria que a comédia aristofânica – “o processo do Processo”. O sentimento de que a vida é desilusão pode ser matéria do cômico. O riso pode não ser tão descompromissado quanto possa parecer. E assim como ele pode atenuar a dor pode também amplificá-la.

Cumpramos, desde já, que se não verá uma discussão sobre gêneros, classificando a obra machadiana dentro das formas dramáticas correspondentes ao riso e ao trágico. Pois tais conceitos serão considerados como maneiras de ver ou de tratar o mundo, como conceitos filosóficos, sem, contudo, deixar de se levar em conta que, certamente, derivam, de algum modo, dos respectivos gêneros dramáticos. Dizemos isso porque se poderia, neste ponto, levantar-se que a escolha da palavra drama, para uma apreciação da obra machadiana, fosse mais adequada às interpretações que temos traçado, já que a convenção desde o romantismo é chamar de drama aquilo que rastreia o homem no seu viver comum, que pode ser alegre ou triste. Mas não é a questão dos gêneros que pretendemos percorrer. Ademais, os limites entre os gêneros, as fronteiras que de per se impõem, podem ser rompidos, uma vez que podemos reconhecer em um gênero os vestígios de outro, no campo fértil e não absurdo das analogias, já que toda a literatura dialoga consigo mesma.

Lembremos como Otto Maria-Carpeaux (1999, p. 484) explica o drama burguês que também pende para este homem do comportamento, das contingências sociais, mas que, no entanto, faz lembrar a tragédia antiga, mesmo enquanto capta a vida, essa reprodução de prazer e dor, entre as amarras da realidade e não do mítico:

A idéia fundamental do drama burguês sempre foi e ainda é o determinismo: os personagens tornam-se vítimas do ambiente social. Esse determinismo sociológico pode ser considerado como a versão cientificamente melhorada do Fado da tragédia antiga.

Mais do que condenar o homem Machado parece condenar o cosmos, todo um grande contexto. Já que o homem não é um herói, não é na imitação de homens melhores, caindo no infortúnio, que consiste o trágico machadiano, mas sim no gosto de desencanto ao fim da embriaguez que seu riso provoca. Pois o riso largo e persistente, ao menos na sua dita segunda fase, ficando entre o cômico e o satírico, que desabafa e ridiculariza, tem como força de atrito as angústias da existência – a sensação de que nada está bem, nem em harmonia com a natureza, nem com essa segunda ordem de realidade que o homem desenvolveu em sua caminhada cultural, social e dominadora.

Ora, se o homem não é herói não pode ser assim representado, é nas suas idiossincrasias e prosaísmos que o escritor precisou flagrá-lo; é na severidade do cômico que aponta o lugar onde ele teve de ser forjado para ser reconhecido tal como é, vivendo seus vícios. Desde Aristófanes, o homem foi colocado no palco a fim de ser apontado, criticado, ridicularizado. Para tanto o grande Sócrates foi colocado num balaio. A comédia nasce para criticar os costumes, as pessoas ou os tipos, ao passo que a tragédia vê os homens melhores do que são, distanciados, míticos, heróicos (a crença de que eles fossem, no passado, melhores, maiores, mais fortes – tudo isso garante a superioridade). A comédia de Menandro chega às raias de um realismo que não dá mãos ao fantástico. Já a comédia clássica francesa é absolutamente crítica

dos costumes, ainda que se moldasse de acordo com os luxos sem precedentes da realeza que servia e da qual se servia. Poder-se-ia dizer que a comédia vê os homens a contrapelo, deformando-os, exagerando-os, mas atenuando a recepção com o riso; e a tragédia avisa que todo cuidado é pouco, e que mesmo as coisas vistas de cima têm o cheiro podre da Dinamarca, onde basta uma disposição tal para se colocar toda uma vida elevada por terra. O gênio de Molière nos dá uma bem humorada definição da comédia e da tragédia, na sua *Critique de l'École des Femmes*:

Porque, enfim, acho que é bem mais fácil guindar-se aos grandes sentimentos, desafiar em versos a Fortuna, acusar os Destinos e dizer injúrias aos Deuses, do que penetrar devidamente no ridículo dos homens e exprimir agradavelmente no teatro os defeitos do mundo. Quando se pintam heróis, faz-se o que apraz; são retratos de pura invenção, nos quais não se procura de modo algum a semelhança, e onde se tem a seguir a trilha de uma imaginação que se dá livre curso, e que freqüentemente deixa o verdadeiro para agarrar o fantástico. Mas quando se pintam os homens, é preciso pintar ao vivo; deseja-se que esses retratos sejam fiéis, e nada se obteve se neles não se conseguiu fazer reconhecer as pessoas de seu tempo. Numa palavra, nas peças sérias, basta para não ser censurado, dizer coisas que sejam de bom senso e bem escritas; mas isso não é suficiente nas outras, é preciso brincar; e é uma estranha empresa a que consiste em fazer rir as pessoas de bem. (Molière *apud* Magaldi, 1965, p. 18, 19).

Não é difícil perceber em sua obra que Machado tenha optado pelo riso ao invés dos lamentos. A dificuldade está em tentar explicar tal escolha, já que seu sentimento é trágico. Ao que parece, a comédia perscruta uma verdade mais verificável, mais prosaica, mais familiar e cotidiana, não heróica. Como já foi dito, aqui, não priorizamos a discussão dos gêneros, e sim a concepção de que a existência é dor, é trágica, independente da existência de deuses ou destinos pré-determinados, bem como a concepção do riso como opção reflexiva do autor. O acento da obra machadiana está na representação do homem, assim, a pessoa moral tem independência e primazia na sua obra, tendo extrema liberdade para existir tal como é, sem os limites impostos pelos gêneros. Sua condição social, seus meios de agir, suas falas, nada disso é

delimitado pelas regras cômicas ou pelas regras trágicas. Elas podem vivenciar ou nos fazer vivenciar o trágico ao mesmo tempo em que são ridículas. Assim, há um sentimento trágico sem que haja propriamente uma tragédia, assim como há um cômico sem uma perfeita comédia.

Justamente porque o comportamento do homem interessava-lhe sobremaneira, sendo mesmo a matéria de sua obra, é que podemos ver sua interpretação do homem de seu tempo e da sociedade pela qual se determinava. Daí, sua literatura também servir como documento de um estágio da nossa civilização, daí servir às análises sociológicas. Suas personagens reificadas cada vez mais, o descompasso entre os pensamentos e as atitudes, as forças do paternalismo, e outras denúncias de seus escritos, ao cumprir sua tríplice função total, social e ideológica² de obra, acomodam-se no terreno propício do cômico. Para cumprir o traçado da sociedade brasileira, recorreu ao riso, mas não deixou de ver o homem com atenuada, mas indubitável dor. A constatação dos vícios apagou a intensidade das paixões como interesse artístico enquanto voltado para o contexto. A tragédia esmiúça a dor do homem que é ação e limitação, liberdade e necessidade; a comédia, via de regra, esmiúça sua condição pífia inserta na realidade. Pois a comédia serve-se dos costumes de um povo, da cor local, para colori-la e desmascará-la com riso, ao passo que a tragédia, mais do *pathos*, guia-se para as questões últimas, ou para onde não haja limites. Citemos Voltaire:

Se alguém quiser conhecer a comédia inglesa, não há outro meio senão ir a Londres, ficar uns três anos, aprender bem o inglês e ver comédias todos os dias. Não tenho grande prazer quando leio Plauto e Aristófanes: por quê? Porque não sou grego nem romano. A fineza das boas palavras, a alusão, tudo isso se perde para um estrangeiro. Já não acontece o mesmo com a tragédia; nelas só há grandes paixões e besteiras heróicas consagradas por erros antigos de fábula ou de história. Édipo e Electra pertencem aos espanhóis, aos ingleses e a nós, como aos gregos. Mas a boa comédia é a pintura falada dos ridículos de uma

2 Antonio Cândido, em *Literatura e Sociedade*, fala dessa tríplice função.

nação, e se não conhecemos a nação a fundo, não podemos julgar a pintura. (2001, p. 147).

. É como se a tragédia tivesse morrido um pouco junto a seus deuses e a seus heróis, mas não estivesse morta no que tem de denúncia de uma ordem que não se vence. Porém, há uma outra denúncia, mais imediata, debaixo dos olhos do leitor que vive em sociedade, no corpo a corpo com os tipos cristalizados pela experiência humana e, por conseguinte, pela história da literatura. Há uma canalha se servindo e se alimentando de várias vidas que se tornam trágicas no miúdo do cotidiano por serem miseráveis e condenadas, e não porque nobres e superiores. Há homens submetendo outros homens como se fossem deuses, controlando-lhes as vidas. E nessa ciranda machadiana há personagens canalhas ou inexplicavelmente vazias, cumprindo apenas suas funções de servir e morrer. Há uma casta de pequenos delitos e pensamentos imorais, às vezes calados no fundo da alma como os de Cubas, gritados nos descontroles do contido Bentinho, ou confessados nos delírios de Rubião, que ele desejou assinalar. E o só haver lobos para devorar os lobos menos aptos é coisa cômica, como se ladrões se acusassem mutuamente de desonestidade. Um bom exemplo disso está no *“Suje-se Gordo!”*, onde um jurado ofendera energicamente um réu que teria se apropriado de quantia indevida para tempos mais tarde encontrar-se na mesma situação que antes condenara. Embora a representação dessas personagens acabe por nos infundir certa comoção, não há como pintá-las pedindo compaixão, nem quando vítimas, nem quando vilões, pois todas elas são vítimas ou vilões de acordo com o momento. É como se toda essa baixeza convocasse o tom da comédia. Pois mais realista, ela vê o mesquinho e não o elevado, da mesma maneira que Machado via o homem. Não que a tragédia não se refira ao homem como produto da cultura que ele mesmo produz – o enfoque, no entanto, é outro. Em outras palavras, não estamos dizendo que ela não registre e aponte uma sociedade e seus costumes, mas ela fala de outro tipo de ser, dividido entre escolhas menos prosaicas, mais

superiores – um ser que enfrenta outras questões além dos próprios vícios, que padece de tensões extremas:

Em relação às personagens e aos acontecimentos singulares, ligados ao quadro social que é o seu, adquirem um alcance e um significado muito mais amplo. O drama antigo explora os mecanismos pelos quais um indivíduo, por melhor que seja, é conduzido à perdição, não pelo domínio da coação, nem pelo efeito de sua perversidade ou de seus vícios, mas em razão de uma falta, de um erro, que qualquer um poderia cometer. Desse modo, ele desnuda o jogo das forças contraditórias a que o homem está submetido, pois toda a sociedade, toda cultura, da mesma forma que a grega, implica tensões e conflitos. Dessa forma, a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária. Ela traz consigo, na sua mira, uma espécie de saber, uma teoria relativa a essa lógica ilógica que preside à ordem de nossas atividades humanas. (Vernant e Vidal-Naquet, 2002, p. 218, 219).

Ainda sobre o riso, como já ficou de certa maneira dito, quando se ri da miséria humana é o riso de Demócrito que se repercute de Abdera até nós. Lembremos do autor defunto na sua filosofia de “quinguilharia”, onde nos dá uma idéia da relação que Machado pode ter estabelecido entre o riso e a vida absurda, já que a fala da personagem pode, às vezes, funcionar como acesso ao pensamento do escritor, sobretudo, se tratamos de idéias recorrentes; mesmo quando o narrador não é o porto seguro de uma ideologia qualquer, mas uma espécie de porta-voz de vários pontos de vista. Brás Cubas, depois de enumerar uma miríade de destruições, alternada com as falsas e ingratas glórias a que estamos fadados, relata o que disse à Natureza, personificação máxima de tudo o que vive:

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 coisa é divertida e vale a pena, — talvez monótona — mas vale a pena. Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe dava ganas de ver cá de cima o espetáculo.

Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me. (Machado de Assis, 1940, p. 37).³

Temos o riso que analisa e o riso que surge natural e inconsciente. Observar a vida, no exemplo citado, escrever sobre ela, é divertido. O distanciamento que permite ver as coisas como Jó não as pôde ver, é privilégio que diverte. Quando contamos algo, ainda que nos tenha acontecido como catastrófico, ao narrá-lo, podemos, porventura, divertir-nos, pois contar é como o processo de racionalização psicanalítico, uma espécie de justificativa que defende. Assim, podemos ler nessa passagem, não só uma queixa e uma conformação, mas também uma imagem do trabalho do escritor, que ao menos no momento que dirige sua obra está algo apartado da existência concreta e real, bem como o público que dela desfruta, como uma visão completa. É como se as coisas representadas, assistidas, dessem uma coerência necessária à compreensão. Vejamos o que Vernant e Vidal-Naquet (2002, p. 218) dizem da própria tragédia como reelaboração ou representação da vida:

No público desvinculado deles, eles “purificam” os sentimentos de temor e piedade que produzem na vida cotidiana. Se os purificam é porque, em vez de fazê-lo simplesmente experimentá-los, trazem, através da organização dramática – com seu início, e fim, o encadeamento combinado de seqüências, a coerência de episódios articulados num todo, a unidade formal da peça--, uma inteligibilidade que o vivido não comporta. Arrancadas da opacidade do particular e do acidental pela lógica de um roteiro depura simplificando, condensando, sistematizando, os sofrimentos, comumente deplorados ou sofridos, tornam-se, no espelho da ficção trágica, objetos de uma compreensão.

Ora, então as representações têm o poder de atribuir sentido à incoerência da vida. Brás Cubas tem o duplo aspecto de espectador e narrador, posição privilegiada de quem pode buscar alguma coerência, no entanto não a encontra. Por isso, seja talvez sua narrativa turva, cheia de idas e vindas, como que representando a difícil compreensão da realidade. Vale lembrar, que a

3 Todas as grafias antigas foram atualizadas.

despeito do riso que o embala, o nutre, ou mesmo o assalta, a vida é uma sucessão de tédio e achincalhe que invariavelmente leva à morte – dor com a qual a natureza jamais comunga (“não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir.”). O espetáculo que a natureza exhibe a deixa fria e indiferente, daí o sentimento trágico do homem sem par no mundo. Expressiva resignificação da natureza, que para os românticos era uma fuga, uma harmonia com seu ser, e para ele passa a ser a madrasta que devora. Esse riso está, no entanto, muito próximo do sentimento trágico, pois como Demócrito ele ri das misérias e não com um humor faceto. Designaremos como trágico esse modo de perceber com horror e desacordo o mundo, do mesmo modo como foram designados muitos pensadores (salvas as particularidades) passando pelas impressões do romantismo às primeiras angústias do existencialismo. Quanto à inconsciência, no mesmo fragmento do “Delírio”, há o riso que diverte sem se saber exatamente o porquê, o riso como Freud (2006, p. 216, 217) viria a defini-lo pouco mais tarde, como o ter de rir para tornar o insuportável suportável, por uma economia que contrabalance a vida psíquica:

Obteremos alguma informação sobre o deslocamento humorístico se o encarmos à luz de um processo defensivo. Os processos defensivos são os correlativos psíquicos de um reflexo de fuga e realizam a tarefa de impedir a geração do desprazer a partir de fontes internas. Ao cumprir esta tarefa servem aos eventos mentais como uma espécie de regulação automática, que no fim, incidentalmente, torna-se prejudicial e tem de ser sujeitada ao pensamento consciente. Indiquei uma forma particular dessa defesa, a repressão fracassada, como o mecanismo operativo do desenvolvimento das psiconeuroses. O humor pode ser considerado como o mais alto desses processos defensivos. Ele desdenha retirar da atenção consciente o conteúdo ideacional que porta o afeto doloroso, tal como o faz a repressão, e assim domina o automatismo de defesa. Realiza isto descobrindo os meios de retirar energia da liberação de desprazer.

Note-se, portanto, que o trágico machadiano tem circunstâncias especiais, não se tratando do velho modo grego de instituí-lo a despeito dos

pontos de tangência. Para Machado o homem não é livre, como não o é na tragédia, tem um comportamento que tenta viver no mundo tal qual é o mundo; errando por um determinismo de caos e ordem, invisível a olho nu, ele concorre tanto para o desenlace quanto concorrem as circunstâncias. Por isso não falamos de um determinismo rasteiro⁴ já que o homem tem sua parte. O fortuito é mais uma parcela na concepção moral da personagem que com ele conflita, bem como a organização social que o cerca. Os caracteres, por ele criados, se realizam na reorganização do ser que tem de viver a realidade a qual estão, evidentemente, submetidos. Então o homem é consequência, embora tenha uma margem discricional, nada o livra da posição de alvo. Não é nas ações limites que as personagens machadianas encontram sua tragicidade (o que é desde Aristóteles um dos requisitos da tragédia), mas sim no saldo de suas existências. É como se ao final fossemos todos miseráveis, predadores ou presas na teia social, somos o alimento gradual da marcha das coisas. Dessa ressalva resulta que se possa falar em concepção trágica do mundo. Pelo mesmo motivo, por não tratarmos dos gêneros e das regras que os definem, não há razões para repelirmos o cômico, que diz respeito ao gênero onde tudo termina bem. Ao contrário, nada obsta que o acolhamos justamente pelo

4 Sua maior crítica ao *O Primo Basílio* está no caráter de Luísa que não teria um comportamento próprio, que lhe conferisse algum interesse, ou fosse verossímil, enquanto personagem de um livro. Ouçamos: “Um leitor perspicaz terá já visto a incongruência da concepção do Sr. Eça de Queirós, e a inabilidade do caráter da heroína. Suponhamos que tais cartas não eram descobertas, ou que Juliana não tinha a malícia de as procurar, ou enfim que não havia semelhante fâmula em casa, nem outra da mesma índole. Estava acabado o romance, porque o primo enfadado seguiria para França, e Jorge regressaria do Alentejo; os dois esposos voltavam à vida exterior. Para obviar a esse inconveniente, o autor inventou a criada e o episódio das cartas, as ameaças, as humilhações, as angústias e logo a doença, e a morte da heroína. Como é que um espírito tão esclarecido, como o do autor, não viu que semelhante concepção era a coisa menos congruente e interessante do mundo? [...] Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecções; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral. Gastar o aço da paciência a fazer tapar a boca de uma cobiça subalterna, a substituí-la nos mistérios ínfimos, a defendê-la dos ralhos do marido, é cortar todo o vínculo moral entre ela e nós. Já nenhum há, quando Luísa adoece e morre. Por quê? porque sabemos que a catástrofe é o resultado de uma circunstância fortuita, e nada mais; e consequentemente por esta razão capital: Luísa não tem remorsos tem medo.” (Machado de Assis, 1938, p. 168, 169).

absurdo das situações que o homem enfrenta, que é uma outra maneira de encarar a comédia.

Podemos dizer então que seu texto é um exercício de idéias e linguagem através da simbolização, da ficção; artifício e muitas dúvidas; universo do narrado onde o homem é o centro do narrado – o homem tomado como essencial e accidental, o que morre e o que vive, visto historicamente ou no que tem de imutável. Assim, o narrado ao mesmo tempo em que fabula abre-se em possibilidades de interpretações, ou porque não dizer compreensões. É a linguagem desenvolvendo-se sem peias, voltando-se muitas vezes sobre si mesma, no universo da letra onde não há limites, onde os gêneros amalgamam-se sem ruídos. Daí o riso e o trágico não se perturbarem como vizinhos cordiais, onde os galhos de um podem invadir o terreno do outro sem se questionar a propriedade dos frutos. Assim, tratando-se de um texto de experimentação de idéias, com tom tragicômico, portanto híbrido, somos remetidos ao gênero do sério-cômico, sobre o qual nos fala Mikhail Bakhtin (2002, p.108):

Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, parodiados dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilingüismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces de autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso *representado*.

Acreditamos ter introduzido e fundamentado preliminarmente nossas suspeitas, e das impressões passemos ao entendimento delas. Surgem então as primeiras questões. Teria mesmo o velho Bruxo transformado o sentimento trágico da vida em riso, disfarçando-o sem desnaturá-lo? Como isso se verifica na forma encontrada pelo escritor que se nos revelou a partir do ano de 1880? E o que seria esse sentimento trágico da vida?

Comecemos por nossa última pergunta. Albin Lesky (1996, p. 23) questiona se a tragédia grega é “a primeira, e ao mesmo tempo, a mais perfeita objetivação da visão trágica do mundo”. Daí em diante segue seu estudo investigando a essência do trágico que, embora tenha sido representado pelos gregos, não foi por eles discutido. Há, portanto, uma tragédia e um sentido trágico. E este sentido pode estar contido ou não nas representações do século V a.C. Lesky nos diz que o trágico pode ser como “designamos uma maneira muito definida de ver o mundo como, por exemplo, a de Sören Kierkegaard, para o qual nosso mundo está separado de Deus por um abismo intransponível.” (ibidem, 26). Ao investigar as ocorrências da palavra trágico nos textos gregos, conclui:

Mas a palavra continua sempre indicando algo que ultrapassa os limites do normal. Não a encontramos nunca provida do sentido de cosmovisão com que aparece em nossos dias (ibidem, p. 27)

Mas é nesse sentido do trágico levado à categoria de cosmovisão que podemos falar em um trágico machadiano. Lembrando, no entanto, algo que parece auto-evidente: “toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia atica e a ele volta.” (ibidem, p.23). O mesmo se pode dizer da comédia.

Voltemos agora à primeira questão proposta. Para Aristóteles (1997, p. 22) “a poesia diversificou-se conforme o gênio dos autores; uns, mais graves, representavam as ações nobres e as de pessoas nobres; outros, mais vulgares as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios, como os outros compunham”. Sendo assim, em Machado de Assis, tal inclinação natural, que resultaria em um tipo determinado de representação artística que, ao criar personagens e situações dependeria do temperamento do artista revelando um pouco da sua visão de mundo, mostra-se um tanto enigmática, pois ri e se ressentido. Apesar de todo o riso que dá a maior parte do tom de seu texto, principalmente através dos gracejos que cria, parece restar sempre por baixo de todo o seu engenho uma

renovação do trágico. O texto guarda uma denúncia do sentido trágico da existência; lembrando ao riso seu lugar de logos, de bálsamo paliativo, de existência circunstancial, margem de ação do homem que nada pode, margem do que não está acontecendo, e que simplesmente está sendo narrado. Assim Augusto Meyer (1952, p. 13) o surpreende:

Quase toda a obra de Machado de Assis é um pretexto para o imprevisto de borboleteios maliciosos, digressões e parênteses felizes. Fez do seu capricho uma regra de composição. Neste ponto se aproxima realmente de um Sterne ou de Xavier de Maistre. Mas a analogia é formal, não passa de superfície sensível para um fundo permanente. A vivacidade de Sterne é uma espontaneidade orgânica, necessária do homem volúvel que atravessa os minutos num fregolismo vivo de atitudes, gozando o prazer de sentir-se disponível. Sterne é um *molto vivace* da dissolução psicológica. Em Machado de Assis, a aparência de movimento e pirueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade.

Movidos pelos contrastes do texto machadiano, que por fim entendemos revelar como “fundo permanente” o desencanto diante do inexorável da existência, encontramos três contos, significativos na medida em que podemos ver menos disfarçadas pela ficção, uma fração da sua visão do mundo, perpassada por um riso que com ela não cria desarmonia – “Lágrimas de Xerxes”, “Viver!” e “O anel de Polícrates”. Mesmo em contos de assunto trágico sua concepção se revela de dentro do riso ou ao lado dele como velho comparsa, da forma livre, cheia de oposições, “guinando à direita e à esquerda”. Esses três contos, que formam nosso corpus, são simbolizações da cosmovisão trágica, com acento cômico e revelações metalingüísticas. Essa cosmovisão ainda que não teorizada então, estava em germe na épica, se evidenciou nas tragédias áticas e foi recebendo contribuições com o passar dos séculos (da tragédia shakespeariana à clássica bem como dos escritos contemporâneos que receberam tal adjetivo). Nessas narrativas curtas podemos perceber a alegoria da fatalidade, ainda que sejam textos de uma pena que sofrendo da dor do homem cedam ao riso, pois se os homens inspiram piedade, são também

ridículos. O autor ri e chora com os homens sua condição de não-deuses, de mortais. Riso que ri do que não é racional, do que não é belo, do absurdo, do repreensível, do que não é exemplar, daquele que luta contra moinhos de vento, daquele que está inconsciente da miséria irreparável, daquelas miudezas com as quais o homem vai se desenvolvendo; e pranto que chora a verdadeira batalha que travamos com a fatalidade, com o que é necessário, bem longe das aparências. Ri, pois a vida humana é uma tragédia que se desenvolve como comédia, como nos aponta Schopenhauer (1960, p. 26):

A vida de cada homem vista de longe e do alto, no seu conjunto e nas fases mais salientes, apresenta-nos sempre um espetáculo trágico; mas se a analisarmos nas suas minúcias, tem caráter de uma comédia. O decurso e o tormento do dia, a incessante inquietação do momento, os desejos e os receios da semana, as desgraças de cada hora, sob a ação do acaso que procura sempre mistificar-nos, são outras tantas cenas de comédia. Mas as aspirações iludidas, os esforços baldados, as esperanças que o destino esmaga implacavelmente, os erros funestos da vida inteira, como os sofrimentos que se acumulam e a morte no último ato eis a eterna tragédia.

Vale lembrar que para Schopenhauer, como para muitos outros pensadores, a incongruência é a fonte do riso. É o absurdo, é o desconcerto das coisas que as torna risíveis. Todavia, o mesmo desconcerto das coisas colabora com um quadro oposto: para assinalar a derivação do trágico da tragédia, Lesky (1996, p. 51) lembra Anouilh, que no corifeu da sua *Antígone*, fala do gênero trágico e, por conseguinte, de seu sentido:

Na tragédia pode-se ficar tranqüilo... No fundo são todos finalmente inocentes. Não porque um mata e o outro é morto. É apenas uma questão da distribuição dos papéis. Além disso, a tragédia é especialmente tranqüilizadora, porque desde o começo já se sabe que não há esperança, essa esperança suja. No drama se luta, porque de alguma forma ainda a gente espera salvar-se. Isso é repugnante. Isso tem um sentido. Mas aqui tudo é absurdo. Tudo é vão. Ao fim, não há mais nada a tentar.

O despropósito da vida é a matéria do trágico e pode provocar o riso. Assim, apesar da dor que esta insânia causa, a vida será sempre uma comédia com as lentes de aumento da reflexiva narrativa machadiana, da mesma maneira que para o filósofo de Dantzig.

Como no grande artista a forma é o conteúdo, Machado cunhou uma literatura que diz desdizendo, como que para refletir a instabilidade do homem que imitava, para ressaltar os contrastes.. Escolheu a atitude dos céticos que costuma rechaçar crenças e verdades, mantendo, no entanto, sempre completamente protegido, este sentimento trágico, de quem sabe ao menos uma coisa certa: que ao homem está reservada a “voluptuosidade do nada”. O *ethos* do narrador machadiano, embora seja este modificar-se constantemente, deixou sempre uma impressão amarga. Apesar de já em *Ressurreição* revelar um pouco do trágico no escritor, não revela em toda a sua força, pois ele ainda tateia a forma que, embora cheia de belezas isoladas, é um pouco imatura, indecisa, tímida. Ainda podemos perceber o choque entre o narrado e as idéias, ou entre o romantismo que se despedia e o realismo que chamava à porta – aquilo que ele resolveria na sátira menipéia. Ainda não tem completo nem mesmo aquele seu humor que conheceremos mais tarde, ainda não vestira em definitivo o poderoso véu da ironia. Ele, até então, não sabia muito bem como manusear o arsenal filosófico de que dispunha para armar a ficção que inventava, estando ambos nas primícias, na infância de seu gênio.

No entanto, egresso dos escombros do romantismo, já confessava certo pendor filosófico, portanto analítico, característico em toda sua obra, ao chamar seu romance de “ensaio”. “É um ensaio. [...] Não tentei fazer um romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres.” (Machado de Assis, 1938, p. 6, 7). O monstro analítico comichava-lhe o espírito. Seu primeiro trabalho foi mal acolhido pelo público e acabou por subverter-lhe o caminho do sentimento trágico que ri e da vontade de análise – caminho transfigurador que observa o homem que não se ajusta à vida. Então retarda um pouco mais o encontro com sua verdadeira expressão, aderindo a enredos

românticos que pudessem agradar ao público, de soluções que eram a um só tempo mais dramáticas e mais inocentes. Pois tanto o riso quanto o trágico não são inócuos, são algo maior, dão um sabor de reflexão a tudo. Para sua nova fórmula não bastaria representar caracteres que comovessem ou divertissem, seria preciso dissecá-los.

É naquela busca de aceitação que então escreve os dois maiores e mais bem aceitos romances da primeira fase, bem ao gosto da freguesia – *Helena* e *Iaiá Garcia*. Sobretudo em *Helena* insiste em engolir a velha fórmula de seus antecessores e compatriotas de êxito romântico. Mais tarde, porém, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, enfrentará o leitor detectando, por esse ser “grave ou frívolo”, sua inaptidão para reconhecer o gênero que é por ele remexido pelo avesso, já que passa a uma fase, que se não muda em conteúdo e propósitos, é fase diversa, que não temerá a amplidão dos recursos com os quais todas as escolas poderão contribuir a seu modo e ocasião. Nesse livro já não terá a modéstia que tinha naquele primeiro, pedindo com “o coração nas mãos” o julgamento de um leitor cujas exigências aprendera a driblar, mas, ao contrário, afirmará a desfaçatez do artista que sabe o que faz, entretanto duvida do saber de quem o lê – os viciados leitores de tantos modelos. E, como muitos já disseram de diferentes maneiras, teria sido o jornal a sua área de convivência com o leitor, o seu laboratório – o grande prisma por onde descortinara suas muitas cores. Parece justo afirmar que a profissão que exercera desde a juventude colaborou em muito para a maturação e flexibilidade de seu estilo. Nas *Memórias* já temos um Machado seguro e preparado, agora sim, no império da reflexão que o tempo traz⁵, refletindo sobre seu desencanto frente ao mundo, mediante uma pena que aprendeu seu curso definitivo, desobrigada da devoção a qualquer escola, mas intimamente informada por todas elas – uma pena desobrigada e irônica, como a realidade que ele mimetiza.

5 “Com o tempo adquire a reflexão seu império, e eu incluo no tempo a condição do estudo, sem o qual o espírito fica em perpétua infância.” (Machado de Assis, 1938, p. 6).

A nova forma que surge nas *Memórias* acompanha um também novo significado da obra. Aquela narração tão desconcertante, que chamou a atenção de Augusto Meyer e Roberto Schwarz, vindo este a cunhar o importante conceito do “narrador volúvel”, que embora sempre em fuga, colabora em ironia ou mesmo diretamente (pois não há regras) para testemunhar um sentimento trágico do mundo. Essa sua tão discutida segunda fase é tão reflexiva que dá ocasião a toda sua diversificada fortuna crítica, que empresta campo fértil às abordagens da psicologia, da filosofia ou da sociologia. Fortuna da qual intentamos participar procurando uma especificidade qualquer justamente onde tudo parece tão amplo e equívoco. A falta de convergência, ou antes, a multiplicidade de interpretações, se dá justo porque é fase que se revelou não só mais reflexiva, mas também em forma mais elaborada e enigmática. Essa forma “estranha”⁶ e impudente que Schwarz interpretou para apontar no *Bruxo* o indelével aspecto de uma denúncia arguta e invulgar da condição das classes, parece agora se flexibilizar para facilitar um conteúdo de acesso mais difícil.

Trataremos de contos que falam sobre uma forma de perda, de revés, que carregam a mesma melancolia que fecha os três grandes romances, a despeito do humor sem trégua das *Memórias*, nervoso no *Dom Casmurro*, e ironicamente intruso no *Quincas Borba*. A mesma melancolia desses capítulos finais e reflexivos, voltando-se para a implacabilidade das coisas e o isolamento do homem: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (Machado de Assis, 1940, p. 407); “[...] 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... A terra lhes seja leve!” (idem, 1940,

6 Schwarz fala de Machado como um estranho escritor que por sua volubilidade admite formas variadas que lhe facilitaram, inclusive, a recepção. “Curiosamente o rigor sem falha com que Machado dobrou a forma do romance realista aos imperativos da volubilidade, rigor em que a parte da amargura e da descrença em face da sociedade contemporânea é grande, deu margem por sua vez ao aproveitamento de formas bonachonas e bem aceitas de espelhamento social, num espírito que não desdiz da *Moreninha* de Macedo ou da crônica jornalística da época, o que terá facilitado o êxito a um escritor tão estranho.” (Schwarz, 2000, p. 51)

p. 432); “o cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para discernir os risos e as lágrimas dos homens” (idem, 1939, p. 413). O riso que atravessa os romances está presente também nessas histórias curtas. Nos três contos, Machado especula sobre o trágico como situação *erga omnes*, e deixa claro que o riso é só uma consequência (“e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir”). Consequência da vida, ou da linguagem, ou da racionalização, da necessidade de proteção, da insubmissão, ou daquilo que ri melhor porque é mais forte ou porque está tentando compreender. Ele que sempre nos provoca com seu prazer de revelar e seu desprazer do revelado, vai nos dando a entender sua híbrida concepção artística e o sentimento de sua pena, que não é ingênua, que é dotada de sabedoria. Mas saber não é bom. Nada é bom, porque a vida se desenrola no tragicômico, no episódico, em ações. O homem vive em conflito e é um conflito irreconciliável. É a luta de um títere, e é quase sempre uma luta ridícula.

1. A natureza do riso machadiano na sua poética de contrastes

Apesar de toda sua problemática existência o homem ri – o riso como um produto racional que se dá num encontro de memória e raciocínio diante do acaso ou o riso que revela e faz transbordar o conteúdo latente. O homem é o animal que ri: o riso filosófico, o riso das incongruências, o riso como maior dos desconcertos, o riso que corrige, o riso da análise levada ao ponto do escárnio. Uma desconcertante confluência de riso e de dor informa as representações machadianas. A constatação desse híbrido nos conduz a perguntar qual a natureza dessa representação, pois sua visão de mundo, a despeito de sua extensa obra, parece ocultar-se no revelado, como por feitiço, desaparecendo quase que por completo, do mesmo modo que as pinceladas desaparecem no *sfumato*; e por seu turno, sua imaginação, ao reivindicar uma forma, não pretere nenhuma experimentação literária, convergindo para o mesmo resultado todos os recursos que no fazer poético se lhe oferecem. Fica a impressão de gêneros confundidos, desviando-nos definitivamente da questão dos gêneros puros. Sugerimos, então, que o segundo Machado tenha se preocupado em imitar essa dualidade da natureza, porque então já a sabia inapelável. Sua prosa diz muitas coisas ao mesmo tempo, perseguindo a natureza humana com a mesma intranquilidade pendular em que ela se realiza:

E enquanto uma chora, outra ri; é a lei universal do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal. Tudo chorando seria monótono, tudo rindo cansativo; mas uma boa distribuição de lágrimas e polcas, soluços e sarabandas, acaba por trazer à alma do mundo a variedade necessária, e faz-se o equilíbrio da vida. (Machado de Assis, 1939, p. 89).

Ora, a natureza da representação machadiana, como busca inclusive do real, não poderia se furtar às contradições, pois como nos alerta Victor Hugo (2004, p. 47) no seu prefácio ao *Cromwell*:

O real resulta de uma combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Depois, é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui, sobretudo que as exceções confirmariam a regra, tudo o que está na natureza está na arte.

Ora, a contradição parece ser a única certeza machadiana, já que para ele não há dogmas a serem seguidos. Toda certeza se dissolve na instabilidade das coisas que, por sua vez, se reflete como pluralidade no *ethos* do narrador fingido. As contradições que nascem da dúvida filosófica, que perseguem o homem igualmente ambíguo em sua natureza, são como questões sempre levantadas, como uma investigação das possibilidades do sim e do não, do ser e do não ser – um discurso de saídas, de resoluções, que pretende não se fechar, e sim sempre voltar-se sobre si mesmo. Porque, para Machado, o homem nada mais é que um feixe impensável de contradições, como ele mesmo deixa registrada em contos como a “Igreja do Diabo” ou o próprio “Lágrimas de Xerxes”. E expressando essas oposições constrói um texto que sofre e ao mesmo tempo ri – ri de fato. Henri Bergson (1991, p. 91) diz que contrastam de maneira a se excluírem o riso e a emoção:

O cômico, dizíamos nós, dirige-se à inteligência pura. O riso é incompatível com a emoção. Descrevam-me um defeito tão leve quanto se queira, se ele me for apresentado de maneira a comover a simpatia, ou o meu temor, ou a minha piedade, acabou-se, não poderei rir dele. Escolha-se pelo contrário um vício profundo ou até mesmo, de um modo geral, odioso: será possível torná-lo cômico se, por meio de artifícios apropriados, se conseguir que ele me deixe insensível.

O trágico e o cômico seriam posturas e sentimentos completamente opostos. Ainda no mesmo sentido do filósofo francês nos fala Schiller (1991, p. 67): “O trágico tem de acautelar-se contra o raciocínio tranqüilo, sempre interessando o coração; o cômico tem de proteger-se do *pathos*, sempre entretendo o entendimento.”

Mas é justamente essa mistura bastante desaconselhada que Machado homogeneizou. Insistimos que ele tenha urdido esses sentimentos para muitos excludentes, mas que em sua pena se viram compulsoriamente atrelados para realizar-se o compromisso artístico que tropeça no compromisso filosófico. A obra poética não é filosofia, assentada num sistema, mas nela pululam reflexões filosóficas, cujo sentido simbolizado podemos extrair apesar dos disfarces. Um escritor consciente não é cativo de opiniões imponderadas. O artista não só imita a natureza, mas também reflete sobre ela. Não só reflete o que existe, mas seu modo de ver e muitas vezes seu modo de fazer – quando não fala diretamente do processo artístico, fala indiretamente na medida em que o discurso sempre se refere a um outro discurso. A letra é sempre uma retomada de consciência da letra. Assim, na aventura da linguagem que chamamos de Literatura, o artista acaba por revelar sua cosmovisão, instrui a nossa, e ao mesmo tempo, ao inserir-se na tradição, dialoga com ela (criticando-a ou adotando-a), enquanto imita a natureza, maior e primeiro modelo.

A vida e os modelos dispostos pela tradição servem ao artista de matéria para um rearranjo das formas, e é nesse procedimento imitativo, inspirado em formas fingidas e reais, que ele pode encontrar sua imaginação e inovar. Dessarte, esse procedimento não apenas registra o sensível, mas é polivalente; ele lança luzes através do curso algo filosófico que toma a sua dicção, assim o faz ainda que transfigure o real, já que o real não é o pretendido. A forma e o conteúdo para que sejam reconhecidos participam do real, mas não se restringem a ele mais do que à necessidade do texto. Desde a Poética de Aristóteles (1997, p. 28) somos direcionados a entender “o fazer literário” como o discurso entre o real e o reflexivo:

É claro, também, pelo que ficou dito atrás, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador do poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com metro do que sem ele; a diferença está em que um narra

acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens.

Evidentemente não há falar-se em imitação servil da natureza, nem de modelos, o artista imita enquanto revela diferenças, enquanto forma a mentira que se chama ficção. A respeito desse duplo aspecto imitativo e reflexivo da arte ainda nos fala Victor Hugo (2004, p. 69):

O teatro é um ponto de óptica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a varinha mágica da arte. A arte folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crônicas, aplica-se em reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e dos caracteres, bem menos legada à dúvida e à contradição que os fatos, restaura o que os analistas truncaram, harmoniza o que eles desemparelharam, adivinha suas omissões e as repara, preenche lacunas por imaginações que tenham a cor do tempo, agrupa o que deixaram esparso, restabelece o jogo dos fios da providência sob as marionetes humanas, reveste o todo com uma forma ao mesmo tempo poética e natural, e lhe dá esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, que apaixona o espectador, e primeiro o poeta, pois o poeta é de boa fé.

Para essa edição da vida, essa reprodução poética da realidade, é preciso acomodar as contradições. Ora, refletir é abrigar as contradições de um real de mil faces “sob a varinha mágica da arte”. Encontrar um ponto, não de acordo, mas de convivência. Esse aspecto reflexivo que toda obra poética acaba por derivar é uma das maneiras de explicar esta poética de contradições. O riso, aparente intruso no sentimento trágico machadiano, vai se explicando como um recurso para a revelação, recurso assim considerado por Victor Hugo (ibidem, p. 33) ao falar do grotesco, “germe do cômico”:

Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz contraste, e tem-se necessidade de descansar de

tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é uma parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.

A contradição é então o tom natural da reflexão. Ou, como já vimos, a própria natureza, que inclui o comportamento humano, é palco de contradições. Talvez, muito especialmente em Machado de Assis para quem os absurdos não se revelavam só no peito dos homens, mas no próprio país, informado por tendências européias tão distantes de nosso calor, de nosso bicho-preguiça, e de nossa sociedade. A respeito desse disparate nos ensina Valentim Facioli (2002, p.17):

Assim, esse efeito de incongruência e desvario era um dado da própria realidade, da estrutura e prática sociais, e não apenas das idéias, pois o país semicolonial aparecia mal formado, descompassado e desequilibrado em seu processo emperrado de modernização conservadora. [...] Esse clima de amalucamento e anomalia foi tanto produto de invenção machadiana, mediante a utilização de padrões narrativos da sátira luciânica e da tradição grotesca, que sempre privilegiaram as situações de anomalia e desconcerto do mundo às avessas, quanto foi recriação mimética da matéria histórico-social brasileira, observada diretamente por ele.

Para Machado de Assis, não cego às questões de seu país, promover a reflexão nos poucos leitores possíveis, já que parte de nossa população era analfabeta, era certamente um objetivo. Prova-o sua extensa produção literária, já que a arte é uma forma de conhecimento. Nessa ordem de idéias, a ironia machadiana, o mais poderoso recurso de seu tão falado *humour*, aponta para um desejo de conhecimento, já que essa é a história da ironia. O ironista, por sua natureza, não pode aderir à coisa alguma, seu trabalho é dissimular para provocar a reflexão. A ironia é uma forma e uma atitude desde as antigas conversações socráticas, as quais tinham por base a ironia que deseja conhecer. Muitos escritores foram ironistas e perfilá-los é rastrear os escritores do cômico:

Da antiguidade à modernidade, a poética irônica de Aristóфанes, Luciano, Cervantes, Fielding, Sterne e Diderot se mantêm como precioso filão de que se aproveitam os escritores que rejeitam o papel subalterno de reprodutores das ideologias vigentes. [...] A poetologia de Friedrich Schlegel sobressai, no vasto domínio dos estudos literários, como a contribuição decisiva para a elaboração da poética da ironia. No fragmento 668 de sua obra intitulada Anos de aprendizagem filosófica [Philosophische Lehrjahre, 1796-1806], enuncia-se a tese de que “a ironia é uma parábase permanente” [...]. (Melo e Souza, 2006, p. 36).

Parábase, explicada de maneira ligeira, é o apelo do dramaturgo, representado pelo coro, isolado do contexto da peça, sobre uma questão qualquer, por vezes artística, por vezes política. Portanto a ironia nos escritores, ao menos para Schlegel, vem a ser um veio de reflexões e polêmicas. A ironia como toda espécie de cômico pressupõe o olhar do outro, mas nela o outro tem participação sobremaneira fundamental. É o que nos ensina Freud (2006, p.164) ao tratar da ironia e dos sonhos:

Sua essência consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa, mas poupando a esta uma réplica contraditória fazendo-lhe entender – pelo tom de voz, por algum gesto simultâneo, ou (onde a escrita está envolvida) por algumas indicações estilísticas – que se quer dizer o contrário do que diz. A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não possa deixar de sentir a inclinação a contradizer. Em consequência dessa condição a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal entendida. Proporciona à pessoa que a utiliza a vantagem de capacitar-se prontamente a evitar as dificuldades da expressão direta, por exemplo, no caso das invectivas. Isso produz prazer cômico no ouvinte, provavelmente porque excita nele uma contraditória despesa de energia [...] Na elaboração onírica, a representação pelo oposto desempenha uma parte ainda maior que nos chistes. Os sonhos não são simplesmente favoráveis à representação de dois contrários pela mesma e única estrutura composta, mas tão freqüentemente mudam parte dos pensamentos oníricos em seus opostos, que isso leva o trabalho de interpretação a grandes dificuldades.

Portanto, a ironia é um momento alto no jogo literário entre escritor e leitor, é a convocação máxima que a escritura arredia faz. Daí, podemos inferir que essa divisão da dúvida com o leitor, esse nunca se posicionar, esse

polemizar, implicam uma responsabilidade maior na fidelidade à pintura, uma consideração mais neutra, menos corrompida. Mais uma vez a mescla se faz imperativa, pois na vida há o sublime e há o grotesco, não podendo se furtar da mistura qualquer bom pintor. No capítulo da ópera, Machado parodia a tópica da vida como teatro, para falar da vida como uma ópera, que por ser composta a quatro mãos tão diferentes, assume esse resultado híbrido, lembrando, ainda, que o grotesco não poderia escapar ao gênio de Shakespeare como imitador da vida:

Os amigos do maestro querem que dificilmente se possa achar obra tão bem acabada. Um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que estas sejam preenchidas ou explicadas, e aquelas desapareçam inteiramente, não se negando o maestro a emendar a obra onde achar que não responde de todo ao pensamento sublime do poeta. Já não dizem o mesmo os amigos deste. Joram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama. O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as Mulheres Patúscas de Windsor. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário. (Machado de Assis, 1940, p. 30, 31).

O processo de conhecimento não pode estabelecer limites anteriores, que pretendam garantir uma ordem no que ainda é caos. Abrir mão de um ângulo de visão, de um ponto de exame, é assumir o risco de perder a batalha por um flanco que não foi devidamente observado. Optar por um gênero rigoroso para aleitar uma escritura literária é de certa forma abdicar do conhecimento, é aderir a um compromisso cego à imparcialidade da análise. Mas este descanso da preguiça ou da convicção Machado parece não ter encontrado nem sequer buscado. Trabalhou intensamente para a abertura. Não queremos dizer com isso que a obra de um tom único não cumpra seu papel revelador, mas que a

obra híbrida abarca mais efetivamente a estranha dualidade do próprio mundo. A mescla era para ele também um método. Nietzsche (1983, p. 205, 206), no seu *Gaia Ciência*, retoma Espinosa para legitimar a convivência oportuna dos contrários no que diz respeito ao conhecimento:

O que significa conhecer? – Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere! – diz Espinosa, simples e sublime, como é o seu modo. Entretanto: o que é esse intelligere, no último fundamento, senão a forma em que justamente os três primeiros se fazem sentir a nós de uma só vez? Uma resultante dos impulsos, diferentes e contrários entre si, do querer rir, lamentar e execrar? Antes que seja possível um conhecer, é preciso que cada um desses impulsos tenha apresentado seu ponto de vista unilateral sobre a coisa ou o acontecimento; posteriormente surgia o combate dessas unilateralidades e dele às vezes um meio-termo, um apaziguamento. Um dar-razão a todos os três lados, uma espécie de justiça e contrato: pois graças à justiça do contrato podem todos esses impulsos afirmar-se na existência e ter razão todos juntos.⁷

No entanto, não é sem risco que os poetas assumem a infração da pureza dos gêneros. Vejamos o que, divergindo da classificação purista descrita por Aristóteles, Luciano de Samósata (1905, p. 9, 10), o primeiro na tradição subversiva, carnavalesca e sem fronteiras, a que pertence Machado de Assis, diz (não sem receio ou ironia – a dúvida é pertinente, pois se trata de um dos pais da ironia) da estranha união que ensejou do diálogo filosófico com a comédia:

*As to combinations, though the components may be of the most beautiful (as Comedy and Dialogue in the present case), that will not ensure a good effect, unless the mixture is the harmonious and well-proportioned; it is possible that the resultant of two beauties may be bizarre. The readiest instance to hand is the centaur; not a lovely creature, you will admit, but a savage, if the paintings of its drunken bouts and murders go for anything. Well, but on the other hand it is not possible for two such components to result in beauty, as the combination of wine and honey in superlative sweetness? This is my belief; but I am not prepared to maintain that my components have that property; I fear the mixture may only have obscured their separate beauties.*⁸

7 Tradução da frase latina: “Não rir, não chorar, nem detestar, mas compreender.”

Assim se explica porque a referida mistura era corpo heteróclito imiscuído na ordem antiga e posteriormente dos clássicos. Seria tal mistura a maior das excentricidades ou o mais doce do mel? Que se explicasse tal mistura aos antigos e clássicos enredados em regras, parece-nos bem, mas que a notassem os românticos, não nos parece igualmente claro. Vejamos o que Goethe (2000, p. 54) fala sobre Shakespeare e essa mescla nos gêneros, aqui se referindo à tragédia e à comédia:

Romeo e Juliet permanece fiel à tradição; mas ele quase destrói completamente o seu conteúdo trágico por meio das figuras cômicas de Mercutio e da ama, provavelmente representados por dois atores que admirava, sendo a ama também representada por um homem. Considerando-se com precisão a economia da peça, é de se notar que essas figuras e o que lhes diz respeito entram apenas no intermezzo burlesco, que nos devem ser insuportáveis sobre palco, por nossa maneira de pensar direta e amante da harmonia.

Essa curiosidade, que deixa transparecer a conhecida admiração e o respeito que Goethe tinha para com os preceitos gregos, atenta para o risco que a intromissão do cômico impõe ao conteúdo trágico, mesmo para um gênio do romantismo nascente. Pois ainda que Goethe tenha escrito tal advertência em sua segunda fase (a fase dita clássica), suas opções anteriores deveriam ter sido suficientes para abrandar seu estranhamento diante da desarmonia que ora condena. Mas Shakespeare não se furtou à probabilidade de malograr na sua tragédia ao investir no cômico. Talvez porque não se possa fugir do ridículo ao

8 “Quanto às combinações, mesmo que os componentes sejam os mais bonitos (como, no caso, a Comédia e o Diálogo), não asseguram um bom efeito, a menos que a mistura seja harmoniosa e proporcional; é possível que o resultado de duas belezas seja bizarro. O exemplo mais à mão é o Centauro, não uma criatura encantadora, deve-se reconhecer, mas selvagem, se as pinturas de suas bebedeiras e assassinatos valem de alguma coisa. Bem, mas por outro lado, não é possível a estes dois componentes resultar em Beleza, como a mistura de vinho e mel numa doçura superlativa? É o que acredito; mas não estou preparado para sustentar que meus componentes tenham tal propriedade; eu temo que a mistura tenha obscurecidos suas belezas separadas.” (Tradução nossa).

pintar o homem, ou ainda porque sabia que a tragédia, por sua vez, é inviolável. Além do mais, o riso guarda mais que uma alegria fugaz e fácil. Assim Guimarães Rosa (2001, p. 29) concede ao riso o condão de elevar:

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo riscado, deflagrada, foi-se a serventia, mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou, por exemplo, instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde o sentido de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do *humour* imenso em confins vários pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, a prática de arte comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes alegórico-espiritual e o não prosaico, é verdade que se confere de modo grande.

O riso machadiano pode funcionar também como a solução do horror. O mesmo riso que pode amplificar o horror pode impedir que ele se perfaça, deixando apenas que se anuncie e que se compute. Porque suas tensões extremas sempre se resolvem na perda da gravidade, mesmo que seja pelo ridículo. Ele lança mão de todos os gêneros de discurso, indo do elevado ao baixo com a gravidade de um trágico ou com a desfaçatez de um Voltaire, trazendo uma elocução ora sentida ora demoníaca, rebelde. Essa travessia heterodoxa do texto não produz rupturas bruscas, não prejudica em nada a unidade que deve ditar a forma e o conteúdo, serve, em verdade, aos seus propósitos de uma narração imparcial. Assim, muito do inesperado de seu texto é resultado desse passeio pelos gêneros do discurso. O inesperado que leva ao riso é produzido tanto no nível da elocução quanto do assunto. Rimos por causa das metáforas ou comparações disparatadas ou daquilo mesmo que elas querem dizer. Ele não protege o assunto alto dentro dos limites do grave, porque não parece haver categorias pré-estabelecidas no seu universo ficcional. Assim, um carro de namorados vale o carro de Apolo, como ele deixa transparecer em crônica de 1892:

Eu, quando vejo um ou dous assuntos puxarem para si todo o cobertor da atenção pública, deixando os outros ao relento, dá-me vontade de os meter nos bastidores, trazendo à cena tão-somente a arraia miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, astentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma. É que sou justo e não posso ver o fraco esmagado pelo forte. Além disso, nasci com certo orgulho, que já agora há de morrer comigo. Não gosto que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos. Tenho horror a toda superioridade. Eu é que os hei de enfeitar, com dois ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, mais os galões do estilo. (Machado de Assis, 1938, p. 109).

Todo o prefácio ao *Cromwell* de Victor Hugo é uma tentativa feliz de explicar o despontar do drama. Onde, definitivamente, Shakespeare não é um bárbaro por não ser um Racine. O escritor francês de *Os Miseráveis* advoga que a arte tem de reconhecer a exigência dos contrastes como um maior poder de fogo nas representações do artista. As regras escavadas pelos classicistas já não tocavam à nova arte, porque a clareza e a ortodoxia que pregavam deixavam de lado toda a possibilidade dialética de quem reconhece a multiplicidade das coisas. Curiosamente eles estabeleciam regras estéticas para conhecerem da vida, pois para os clássicos a arte imitava a natureza, era um pedaço da verdade.

O fato é que, a despeito da corrente que acredita que o trágico exclui o cômico, estabeleceu-se na literatura, com sucesso, antes das rupturas românticas, um gênero de duas faces, ou melhor, de múltiplas faces, o gênero do sério-cômico. Não excluindo nem mesmo o melindroso trágico:

Já tivemos oportunidade de falar das particularidades da estrutura da imagem carnavalesca. Esta tende a abranger e a reunir os dois pólos do processo de formação ou os dois membros da antítese: nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo, face-traseiro, elogio-impropério, afirmação-negação, trágico-cômico, etc., sendo que o pólo superior da imagem biunívoca reflete-se no plano inferior segundo o princípio das figuras das cartas do baralho. Isto pode ser expresso assim: os contrários se encontram, se olham mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro. (Bakhtin, 2002, p. 178, 179).

Além da importância dos contrastes não desconsiderada pelo Bruxo, podemos atribuir à presença do riso, sob o ponto de vista da recepção, a seu efeito prazeroso – o momento de deflagração, o “fósforo riscado” na atualização da leitura. Todas as poéticas têm seu *delectare*. E que grande deleite é o riso. Pode-se dizer que a comédia é descrita por Luciano como aquela que encheu de flauta as verdades. A literatura é uma construção lúdica, na qual os jogadores só se vêem ligados por uma questão de sensações. Não raro os escritores falam em passatempo. Como exemplo de um texto que se pretende filosófico, afeito às últimas questões e que confessa seu caráter de passatempo, voltemos ao riso mais imitado pela prosa ocidental:

I have the general resemblance which I share with the dollmakers, that my modeling is in clay; but then there is no motion, as with him, not a sign of life; entertainment and pastime is the beginning and the end of my work. (Luciano de Samósata, 1905, p. 8)⁹

Já Boileau (1979, p. 48), que endossa a exigência dos gêneros puros, eleva o agradar à primeira das funções, e diz a respeito do triste e do cômico:

Alegre sempre sua obra com inúmeras imagens poéticas; que nela tudo se ofereça aos olhos uma imagem risonha; pode-se ser pomposo e agradável, ao mesmo tempo. Odeio o sublime tedioso e pesado. Prefiro Ariosto e suas fábulas cômicas a esses autores sempre frios e melancólicos que, no seu humor sombrio, pensariam ficar desonrados se as Graças algumas vezes lhes desenrugassem o cenho.

A fim de nos encaminharmos para a conclusão deste capítulo, recorramos a uma confissão machadiana, fingida por Cubas, no que tange às indecisões da sua pena (sem as peias e as direções dos gêneros); onde ele

9 “Eu tenho uma semelhança com os fazedores de bonecos, eu também trabalho com barro; mas então, não há movimento, nem sinal de vida; o entretenimento e o passatempo são o início e o fim de todo meu trabalho.” (Tradução nossa).

parece impor as contradições sem temores; recorrendo ao milenar recurso de evidenciar os mecanismos que usa (o que chamamos desde os inícios do século XX de metalinguagem); tornando-se cúmplice do leitor ao confessar que preza sobretudo o deleite e advertindo sobre o limbo onde se encontram as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regala, e é todavia mais que um passatempo e menos que um apostolado. (Machado de Assis, 1940, p. 20).

A calma excessiva de Brás Cubas resulta em uma “filosofia” tal qual a que encontramos em todo o segundo Machado. É a que não parece tomar partido de coisa alguma, por isso “desigual”, em perpétua conversação dialética que pode ser séria e sorridente, porque busca uma certa verdade que não é estática e una, ao menos não nesse mundo onde se processa a mimese. Uma “filosofia” que quer antes conhecer do que interferir. Pois nele tudo é descoberta, é análise. E assim como quer registrar o patético, quer registrar o antídoto, a porção livre do homem que pode ou mesmo deve rir:

Assim, se a tragédia parte de um ponto de vista mais importante, por outro lado é preciso conceber que a comédia vai ao encontro de um alvo mais importante, e se o alcançasse, tornaria toda a tragédia supérflua e impossível. Seu alvo é idêntico àquilo pelo que de mais elevado o homem tem de lutar; ser livre de paixão, sempre olhar com clareza e tranqüilidade à sua volta e em si, encontrar em toda parte mais acaso que destino, e antes rir do disparate que enfurecer-se com a maldade ou por chorar com ela. (Schiller, 1991, p 68).

Os contrastes machadianos (não nos referimos somente ao riso e ao trágico, mas também aos contrastes entre a aparência e o ser, o local e o universal, a primeira natureza e a segunda natureza, a subjetividade e a

objetividade) não o desquitam da clareza da qual ele nunca prescindira. Não é tanto para confundir, que ele lança mão dos contrastes, quanto o é para capturar a realidade confusa. Aumentando significativamente as possibilidades miméticas, dizendo e desdizendo para dizer de todas as maneiras – não para angariar fiéis, pois que não é apostolado, mas que quer um pouco mais que passar o tempo, elevando o homem para um momento ou para uma espécie de verdade. Pois toda grande obra quer revelar algo da vida ou da própria literatura. Sobretudo a que corresponde ao gênero ao qual ele aderiu: “A ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipéia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo.” (Bakhtin, 2002, p. 115).

A Machado interessava o *docere*, o *delectare* e o *movere* bem como prescrevem as antigas retóricas aos oradores e, em alguma medida, aos escritores. Interessava-lhe os leitores vulgares e os leitores discretos, como Cervantes aconselhou através de “seu amigo” nas prescrições do prólogo do Quixote. Sua nota é a da variedade, a variedade da sátira que quis fazer filosofia. A exemplo disso, até seu leitor, amigo ou maltratado, é oscilante, ao sabor de uma narração igualmente oscilante, participando obrigatoriamente de seu movimento sem trégua. É uma poética de abalos, são os contrastes da Menipéia.

2. A Cosmovisão Trágica

Albin Lesky acredita que toda a problematização do trágico deve se voltar a dois momentos da linguagem:

1) Nossa interrogação a respeito dos traços essenciais do trágico partirá necessariamente de sua configuração no drama. Foi aí que esses traços adquiriram para os aptos ao trágico, ou seja, sobretudo para os ocidentais, seu cunho válido. (1996, p. 26).

2) Qualquer tentativa para determinar a essência do trágico deve necessariamente partir das palavras que, a 6 de junho de 1824, disse Goethe ao Chanceler Von Muller: “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico”. Eis o fenômeno que nos esforçamos por compreender a partir de suas raízes. (ibidem, p. 31).

No primeiro momento, temos a tragédia grega que é uma questão que pertence aos domínios da estética e da história da literatura por ser um gênero artístico determinado por tais e quais elementos em um período bem definido. A relação que nesta pesquisa estabeleceremos com ela, no entanto, é a da busca de uma regularidade concernente ao que revela enquanto procedimento mimético – à proporção em que este é uma espécie de narrativa da natureza ou mesmo um comentário à natureza, embora não de modo direto – ao que ela revela enquanto é quase-filosofia¹⁰. Só nos reportamos aos elementos do gênero artístico na medida em que eles manifestam uma forma de conhecer o mundo, da qual acreditamos que Machado de Assis participe. Ainda porque a experiência do trágico foi vivenciada por outras épocas, além da Antiguidade, seu primeiro momento – ingleses, franceses, espanhóis e existencialistas, fizeram suas tragédias de diferentes modos. E na seara filosófica, tantos

¹⁰Para Aristóteles poesia é quase Filosofia, na medida em que se aproxima da mesma busca. Refere-se, sem dúvida, a uma comparação entre ficção e História, mas não deixa de dizer que há mais proximidade entre a ficção e a Filosofia do que História e Filosofia.

quantos filósofos foram chamados de trágicos pela maneira conflituosa e depreciativa com a qual viam o mundo. Sendo assim, a idéia do trágico não nos chega só da Grécia.

Depois, Goethe assinala que o trágico revela uma espécie de humanidade em conflito inconciliável. A existência trágica é então uma contradição. E esta contradição pode tanto situar-se “no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem.” (Lesky, 1996, p. 31). O homem é o herói trágico, ele é quem padece da contradição. Um herói que aprende o quanto pode ser ruim o caos, aprende que mesmo os superiores estão sujeitos aos revezes da fortuna e que nada é definitivo. Portanto, as outras formas de vida não podem vivenciar a tragicidade que, por sua vez, é prerrogativa daquele que tem consciência.

Lesky, a fim de compreender como se configura o trágico nas tragédias gregas, cria-lhe requisitos através da observação das peças do período ático. Ele percebe que, em primeiro lugar, deve haver uma “dignidade da queda”, que implica que as personagens sejam homens superiores; mas não entendidos em seu aspecto meramente social e sim em um sentido maior. Por isso logo a redefine:

E em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito que eu poderia configurar como considerável altura de queda: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível. (ibidem, p. 33).

O segundo requisito se refere a uma capacidade de identificação que ele chama de “possibilidade de relação com o nosso próprio mundo”:

O caso deve interessar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação de *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico. (ibidem, p. 33).

Quando Machado de Assis fez a crítica da peça de Gonçalves de Magalhães, uma tragédia de nome *Antonio José*, ao apontar-lhe as falhas e as virtudes enquanto se pretendia uma tragédia, não deixou de falar na necessidade do interesse e da comoção:

A ação, geralmente familiar, às vezes cômica, não diremos nas situações, mas no estilo, raras vezes desperta a comoção ou interessa a alma. O 5º ato a esse respeito não sofre censura; tem apenas duas cenas, mas cheias de interesse, e verdadeiramente dramáticas; o monólogo de Antonio José inspira grande piedade; as interrogações do judeu, condenado por uma instituição clerical a um bárbaro suplício, são cheias de filosofia e de pungente verdade; a cena entre Antonio José e Frei Gil é bem desenvolvida e bem terminada. A última fala do poeta é alta, é sentida, é eloqüente (Machado de Assis, 1938, p. 223).

O terceiro requisito diz respeito à consciência do herói e impõe que:

O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico. (Lesky, 1996, p. 34).

Como quarto requisito volta a Goethe ao retomar a idéia de uma “contradição inconciliável”. É justo este requisito que interessa à cosmovisão:

No fundo trata-se simplesmente do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico. (Goethe e Eckermann *apud* Lesky, 1996, p. 35).

Como para Lesky esse quarto requisito resulta em um problema (visto que há tragédias com finais felizes), ele cria distinções para essa contradição. Assim, pode ocorrer, nas tragédias que não se resolvem bem, uma visão “cerradamente trágica do mundo”:

[...] é a concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente. (Lesky, 1996, p. 38).

A contradição a que se referia Goethe, no entanto, é a que pode não corresponder ao mundo como um todo e sim a um momento específico, para o qual não há saída, e poderá resultar em destruição, a qual Lesky chama de “conflito cerrado trágico”:

Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que nesse caso especial precisou acabar em morte e ruína seja parte de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido. E se o homem chega a conhecer essas leis e a compreender seu jogo, isso significa que a solução se achava num plano superior àquele em que o conflito se resolve no ajuste moral. (ibidem).

Ou ainda, uma situação trágica onde embora haja uma solução futura, ela não se apresenta como possibilidade que alivie as tensões que o homem por ora enfrenta:

Também nela deparamos os elementos que constituem o trágico: há forças contrárias, que se levantam para lutar umas com as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição. Mas essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo o seu doloroso peso, não é definitiva. (Lesky, 1996, p. 38).

Muitos são os pensadores que se filiam a essa tradição que especula sobre o trágico. Lesky vai de Schopenhauer, para quem o trágico é a condição da vida que carece completamente de sentido, passando pelo seu antagonista Hegel, para quem as condições trágicas correspondem a um momento que será necessariamente superado, sendo apenas circunstancial. E depois de percorrer brevemente esse caminho, Lesky afirma:

Uma coisa ficou clara: a concepção da essência do trágico é ao mesmo tempo uma boa dose de visão de mundo. [...] Tornou-se atualmente assunto de discussão saber se o trágico pressupõe um mundo em última análise carente de sentido, ou se é possível conciliá-lo com a suposição de uma ordem superior, para além de todo conflito e de todo sofrimento, ou se exige mesmo tal ordem. (1996, p. 54).

Mesmo no período da tragédia ática, a idéia de que a vida é trágica, independente e apartada da vontade ou da existência de deuses, mas por força de sua natureza, já se configurava nas representações euripidianas:

Ao humanizar a tragédia, Eurípedes situou na própria aventura terrestre a marca da fatalidade, que prescinde de decretos anteriores e de ordens sobrenaturais. [...] é a vida a fatalidade do homem. A contingência humana define o pior dos destinos. (Sábato Magaldi, 1989, p. 37).

Voltando aos critérios de Lesky, temos um importante requisito, para o qual os helenistas nunca deixam de voltar: a culpa trágica. Aristóteles, em sua Poética, nos informa da presença de uma imolação, de uma perda, de uma desdita imposta pelos deuses e, portanto, inexorável. Isso é a mudança de fortuna que os heróis têm de viver para que haja uma tragédia. E essa mudança deve decorrer de um grave erro que não resulte de maldade. Esse erro, a *hamartia* tão considerada pelo estagirita, está intimamente ligado à condição do homem. Pois se nas tragédias áticas esse erro se refere mais a um desagrado aos deuses (nas tragédias posteriores os deuses são substituídos por outra forma de poder ou força), não se trata de uma escolha livre. É um erro dado a sua qualidade de mortal que sabe pouco, que não tem domínio de si, que está lançado ao mundo sem entender a quais desígnios deve seguir, ou o sentido da realidade determinante que o tem como prisioneiro. Ele erra ainda porque é homem, porque está sujeito à arbitrariedade das coisas, porque é conduzido e não é senhor de nada, sua condição é vã. Assim a culpa trágica é “[...] a falha

intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida.” (Lesky, 1996, p. 44).

Esse erro é então mais um sinal do desacordo entre o necessário e o pretendido, ou entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses, na medida em que esses tudo podem. Pois a desmedida que informa esse erro é uma incompreensão do homem enquanto mortal, que deve, ao se conhecer, saber-se um não-deus, que não pode ser desmedido, porque não está acima dos acontecimentos, que deve se manter em equilíbrio e não se elevar como um pássaro sem asas. Mas percebamos como esse erro só é erro na medida em que o homem não é um deus, e sim um brinquedo. É portanto sua natureza que erra. E os deuses, por sua vez, não estão próximos aos homens senão para com eles se divertirem. Evidentemente essa pequena dimensão do ser do homem, que tomamos como o sentido trágico da existência, já existe em Homero, mas é na forma trágica que o herói é isolado nessa única consideração, sempre depois de se recusar a entender seu lugar e ser por fim esmagado. Cristina Rodrigues Franciscato (2003, p. 29), citando Hesíodo, Píndaro e Homero, esclarece-nos sobre o caráter ímpio da *hýbris* e sobre o modo como os gregos viam o homem:

O orgulho parece a enzima que reage e coloca em ação a dinâmica da *hýbris*. Ele surge por incompreensão do que seja a condição humana. De acordo com a piedade grega os homens não teriam razões para o orgulho, pois como disseram as Musas, são “vis infâmias e ventres só”. Segundo Píndaro (Píticas, 8.95 e segs), nada somos além do “sonho de uma sombra”. O bem que podemos ter vem dos deuses, prossegue o poeta. A insignificância e efemeridade da condição humana são ressaltadas por Apolo quando se nega a lutar com Posídon por causa de mortais que, “semelhantes às folhas das árvores, ora se expandem cheios de viço e louções, pelos frutos da terra nutridos, ora da vida provados sem brilho nenhum emurchecem.”

A tragédia denuncia um despotismo a que o homem está lançado até sua morte, e uma inabilidade desse que não sabe ouvir o mundo, sua música necessária. Penteu, soberbo e confuso, é morto por sua mãe num delírio

báquico. Hércules é submetido à Lissa por capricho da senhora dos deuses e por isso mata mulher e filhos; Édipo conhece os revezes de uma vida que foi poderosa apenas por cumprir seu destino; Hamlet não pode emudecer-se diante das denúncias do espectro de seu pai; Rodrigo sente-se impelido a honrar seu pai matando o pai de Ximena. E poderíamos desfiar mais tantos outros exemplos que vão de Ifigênia a Segismundo. A tragédia é o draconiano palco de duas forças divergentes: de um lado a insubmissão de um herói que está perdido numa existência muito particular, de mortal no mundo, que responde às paixões de um corpo que tem vida, ou de uma vida que tem um corpo; e do outro lado, necessidades que o sacrificam.

No que tange às divindades, podemos trocá-las por qualquer ordem superior e maior que a do indivíduo por si e por suas vontades, pois nas tragédias posteriores à Antiguidade, nem sempre podemos localizar o sagrado interferindo no destino dos homens. Nelas tudo fica mais atento às ações humanas e nas relações que os homens travam entre si. Em Corneille e Racine, por exemplo, a atenção é voltada para o dever ou para as obsessões de amor. É como se o assunto ficasse mais próximo dos homens porque os deuses há muito já estavam mortos. Mas a instabilidade da vida nunca deixou de ser lamentada, a situação trágica do homem sempre esteve em mira, como na cena V do III ato do *Cid*, nesta fala de D. Arias:

Alegria perfeita não tem a natureza:
Ou não dura, ou envolve amargura e tristeza.
qualquer cuidado sempre, ou acontecimento,
vem perturbar o mais puro contentamento.
(Corneille In: Teatro Francês p. 51).¹¹

Longe da Grécia, os artistas que participavam dessa forma de ver o mundo ou que trabalhavam o gênero trágico, já podendo prescindir do mito e

¹¹Conta-se que , por questões políticas, o Cardeal Richilieu ordenou que a tragicomédia *Le Cid* de Corneille fosse designada como tragédia, a fim de torná-la problemática e passível de críticas.

das regras antigas, desenvolvendo suas ficções, transformaram o destino em algo não personificado. Nem sempre o fantástico precisava invadir a representação, pois que as contradições não precisavam ultrapassar o terreno do real, do verificável. Mas a condição precária que foi simbolizada na tragédia grega é o epicentro do fenômeno trágico. Não estamos dizendo que todos os requisitos da tragédia ática acontecem numa situação trágica de maneira redonda e irrepreensível, mas que toda situação trágica é aquela em que o homem está anulado por forças intransponíveis, no conflito da liberdade com a necessidade. Vejamos essa transmutação advertida por Sábato Magaldi (1965, p.17), ao falar da tragédia fora do contexto sócio-religioso da Grécia: “Os dramaturgos atraídos pelo gênero trágico procuraram deslocar a fatalidade para o conflito com o meio sufocante ou a própria falha interior.”

Glenn W. Most (2001, p. 24) ao falar de cosmovisão trágica, relaciona-a com seu uso corriqueiro e sua possibilidade estética:

Paralelamente a este uso coloquial moderno de “trágico”, um outro mais complicado conceito do “trágico” se desenvolveu nos últimos dois séculos. (...) “o trágico” compreendido desta maneira não é em primeira instância um conceito estético útil para a análise de um gênero específico, mas antes uma categoria metafísica desenvolvida a fim de descrever a condição humana. Ela é desenvolvida, acima de tudo, para designar uma importante lição sobre o nosso lugar no mundo (“sabedoria trágica”) e assim às vezes vir a transmitir aquela lição a um certo tipo de texto (“Tragédia”), o qual se diz abraçar e comunicar aquela lição com suprema efetividade.

Tanto a tragédia, como a comédia, falam da sociedade, mas de formas bem distintas, seguindo outras regras da representação. De uma maneira bem peremptória podemos dizer que uma faz rir e a outra faz chorar, de acordo com o objeto que acolham para representar. Tesouro (1992, p. 37), no seu *Tratado dos Ridículos*, para falar dos vícios mais ridículos, que são as desonestidades e as devassidões, acaba por definir, em termos curtos, a finalidade de ambos os gêneros: “Assim como a Tragédia tem por finalidade o fazer chorar com os

Objetos mais simples, como as Mortes dos Grandes, assim a Comédia tem por finalidade o fazer rir como os Objetos mais vis, que são estes dois.”

No entanto, é em Schopenhauer que temos uma definição clara da tragédia como gênero apontando o sentido trágico. Vejamos no filósofo da vontade, a descrição da tragédia, que por nos revelar o sentido da vida é considerado o maior dos gêneros poéticos:

Considera-se justamente a tragédia como o mais elevado do gêneros poéticos, tanto quanto à dificuldade da execução como quanto à grandeza da impressão que produz. É preciso notar com cuidado, se se quer compreender o conjunto das considerações apresentadas nesta obra, que esta forma do gênio poético tem por objecto mostrar-nos o lado terrível da vida, as dores indescritíveis, as angústias da humanidade, o triunfo dos maus, o poder do acaso que parece ridicularizar-nos, a derrota infalível do justo e do inocente: encontramos nela um símbolo significativo da natureza do mundo e da existência. O que vemos nela é a vontade a lutar consigo mesma com todo o pavor dum tal conflito. Neste grau supremo da sua objectividade, o conflito produz-se da maneira mais completa. A tragédia mostra-nos isso descrevendo os sofrimentos humanos, quer provenham do acaso ou do erro que governam o mundo sob a forma duma necessidade inevitável, e com uma perfídia que quase podia ser tomada por uma perseguição voluntária, -quer tenham a sua fonte na própria natureza do homem, na mortificação dos esforços e volições dos indivíduos, na perversidade e na necidade da maioria dentre eles. A vontade que vive e se manifesta em todos os homens é uma só, mas as suas manifestações combatem-se e despedaçam-se mutuamente. (Schopenhauer, 1987, p. 334).

Mais adiante, na história da filosofia, Nietzsche (2000, p. 36) acrescentaria seu ponto de vista da tragédia. Ao narrar uma fábula, revela o pessimismo popular grego que é o ponto de partida da tragédia, apesar de ver no gênero uma transmutação, que afirma:

Não te afastes daqui sem primeiro ouvir o que a sabedoria popular dos gregos tem a contar sobre essa mesma vida que se estende diante de ti com tão inexplicável serenojovialidade. Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: -Estirpe miserável e efêmera,

filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.

Esse modo de ver a vida como algo ruim, essa tópica que está na base da tragédia antiga, na tragédia espanhola de Calderón de La Barca, *La Vida es Sueño*, é explorada de modo ainda mais depreciativo, pois nela nascer é um delito, portanto, com justiça, apenável. O animalesco príncipe Segismundo desenvolve um solilóquio nesse sentido nos versos 105 a 110. Contemplar o contexto implica uma interpretação que leve em conta somente a sua condição especificamente trágica, dado o mau presságio que acompanha seu nascimento, o presságio de um crime. Mas, como efeito retórico, para amplificar sua dor, sua fala se estende a todos os homens, pois não parece falar somente de si (mesmo porque ainda desconhece a razão de sua vida isolada e prisioneira). Sua fala versa, principalmente, sobre a falta de liberdade do homem que não pode ser livre como as aves, as feras ou os peixes. Embora a falta de liberdade seja uma peculiaridade da desafortunada personagem, o discurso faz valer como regra geral para todos os homens, da mesma maneira que o sentencioso verso “Pues el delito mayor del hombre es haber nacido” é um ornato que intensifica aquela solidão e dor particulares, generalizando-as, ao mesmo tempo em que revela sua singularidade de mal predestinado.

Por precaução devemos nos deter um pouco no capítulo do humanitismo, pois traz uma máxima que parece recusar tudo o que até agora dissemos. Contudo, em verdade, não se trata disso. Machado gosta de brincar com o conhecimento por toda a sua obra, e em especial em humanitas faz uma forte paródia a algumas filosofias (possivelmente tendo também em mira os versos do trágico espanhol). Para esboçar o seu humanitismo usa todo um jargão filosófico, estabelecendo paralelos para subvertê-los: a vontade de viver schopenhaueriana misturada ao panteísmo de Espinosa, ao mesmo tempo em que retira o crédito, através da ironia, do organismo social concebido pelo

positivismo. Satiriza o pensamento filosófico algo arbitrário, peremptório, com a mesma ironia com a qual dirá, mais à frente, que há filósofos que são tenores desempregados. Se por um lado ironiza Comte e os darwinistas sociais, por outro inverte Schopenhauer ao dizer que a dor é uma ilusão e que “verdadeiramente há só uma desgraça: é não nascer”. Eis a máxima que se nos aparece como nó, caso esqueçamos se tratar de uma paródia. Contudo, despencamos no ridículo quando Quincas Borba justifica todo o processo social para que sua vida possa se fartar e se lambuzar num frango, feito por um negro arrancado à sua vida natural. Assim, entendemos a brincadeira com o discurso filosófico, ainda que de certa forma leve a algum lugar, esse lugar é seu porto preferido: a crítica.

Daí, entendemos a paródia ao darwinismo social, ao positivismo e às idéias que permanecem fora do lugar por não encontrarem identidade estrita no Brasil, já que são idéias que se referem sobretudo à

[...] rapidez da expansão econômica, a concorrência implacável, a lei da exploração, o horror aos “derrotados” dos processos industriais da América do Norte no seu pós-guerra. Uma vasta caricatura das concepções darwinianas da luta pela vida e da sobrevivência dos mais aptos. A terminologia de Darwin encontrava aprovação instintiva entre o empresariado triunfante, cujas condições de existência ela parecia retratar. (Schwarz, 2000: p. 165).

No entanto, transferidas para o palco brasileiro, do Império escravocrata, explica-nos Roberto Schwarz que essas idéias versam sobre os abusos da nossa elite mesma, valendo ainda como denúncia, uma denúncia de significação reduzida:

Assim, uma vez que a sociedade assentada sobre a escravidão é comparativamente estática, o princípio da competição universal fica privado de significação dinâmica, e passa a expressar algo menos portentoso, da ordem da coincidência de todos na picuinha e no ciúme. Nem por isso as idéias humanistas deixavam de ter função: atestavam a tintura moderna – filosófica e científica – de dois figurões; davam justificativa ilustrada à indiferença dos ricos pelo destino de seus

dependentes, indiferença que à luz de orientações mais tradicionais pareceria indecorosa; e explicavam por fim o caráter necessário e legítimo da exploração colonial e de suas seqüelas. (ibidem, p. 166).

Algo de satírico pende, evidentemente, do texto. Talvez como diz Schwarz (ibidem, p. 165) “[...] o melhor da comicidade destes capítulos talvez esteja nas relações entre a doutrina e o ambiente social que ela encontrava no país”. O disparate entre o nosso universo literário e social recebia de chofre uma nota de darwinismo cruel, mas a novidade vinha de todos os lados. Pois vinha também na forma irônica com a qual retratava as idéias que o mundo de fora aprendia a reverenciar e que os primeiros republicanos tiveram por formação, tome-se por aí a influência e a força dessas idéias no Brasil, nas palavras de ordem e progresso que nos assomam até hoje em preterição às palavras de igualdade e justiça:

O passo adiante representado por estes exercícios filosóficos-ficcionais era muito grande. Trazia à literatura brasileira, quase jejuna no capítulo, o conflito das idéias atuais. E melhor que isso, não o trazia na forma xucra praticada por adeptos e detratores: a exposição clara, sintética, satiricamente cônica das próprias inconsistências supunha a apropriação do essencial do espírito científico – em nível que entre nós seria uma façanha – isto sem lhe perder de vista as virtualidades conservadoras e despóticas, nem, sobretudo, o funcionamento peculiar nas condições do país. (ibidem, p. 166).

Tal ironia e tal sátira não tiram a tragicidade de que temos falado, pois a afirmação da vida está em lugar sobremaneira amalucado, na filosofia de um louco ou de um homem que está por enlouquecer, portanto, nos valores mais alienados. É somente aquele velho traçado do inesperado, a sua habitual sucessão de chistes algo provocativo com as bases do leitor e que levam às interrogações. Ele não cria realmente que a vida é espetáculo de fácil digestão, pois ela é a música de um “gênio essencialmente trágico” com o libreto de um poeta que a renegou. Não é verdade irrefutável que o único mal é não nascer. Não há tais verdades na obra machadiana, elas terão sempre uma aresta

indissolúvel. Veja-se que no saldo final de sua vida, o discípulo do humanitismo, Cubas, prefere não ter deixado a ninguém o legado de nossa miséria. Apesar de compreendermos um aspecto de derrisão e rebaixamento no pensamento de Brás, sabemos que a sua conclusão de que a vida é miséria humana exprime gravidade. E nessa confissão há pouco lugar para os embustes provocados pelo “narrador volúvel”. Não é a fala do homem Machado, mas é a conclusão de seu livro mais significativo sob muitos aspectos.

Feita essa breve investigação sobre o trágico e aceitando-o como modo de ver o mundo, é preciso admitir, por outro lado, que buscar a concepção de mundo de um escritor que não se compromete diretamente na sua obra será sempre temerário, mas não é impossível:

Pode-se compreender um discurso apenas quando se compreende a pergunta de que ele é reposta. [...] A pergunta de cuja reconstrução se trata não concerne em primeiro lugar às vivências mentais do autor, mas sim do sentido do próprio texto. Quando se compreendeu o sentido de uma frase, i.e., que se reconstruiu a pergunta que ela de fato responde, deve então ser possível dirigir a pergunta àquele que a fez à sua própria opinião de que o texto seja talvez uma possível resposta. (Gadamer *apud* Lima. 1983, p 73).

Por outro lado Luigi Pareyson (2001, p. 22) explica que por muito tempo concebeu-se a arte como visão de mundo, explica essa concepção e admite que seja mesmo um aspecto essencial dela, mas somente se considerado junto a outros aspectos que a apresentam:

Mas, em todo o decurso do pensamento ocidental, é também recorrente a segunda concepção, que interpreta a arte como conhecimento, visão, contemplação, em que o aspecto executivo e exteriorizador é secundário, senão supérfluo, entendendo-o ora como a forma suprema, ora como a forma ínfima do conhecimento, mas, em todo caso, como visão da realidade: ou da realidade sensível na sua plena evidência, ou de uma realidade metafísica superior e mais verdadeira, ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática. Estas diversas concepções colhem caracteres essenciais da arte, conquanto não sejam isoladas entre si e absolutizadas.

A arte também pode ser uma visão de mundo, mas este aspecto parcial só se dá por meio de um fazer que o possibilite e que por sua vez é o aspecto mais essencial da arte. Contudo, certos procedimentos artísticos se imbuem de outras funções exercidas pelo espírito humano, como por exemplo, a filosofia. Algumas obras provocam reflexões sobre a religião, a política, a metafísica, enfim, sobre alguma forma de conhecimento.

Ora, não há como negar que a obra de Machado de Assis é fértil em suscitar considerações filosóficas. Talvez, sobretudo, não pelas respostas que cria, mas pelas perguntas que faz. Sua alternância de opiniões, seu texto de muitas vozes, esconde, por trás dessa assunção de muitos pontos de vista, a busca de um conhecer de postura dialética. Suas revelações movediças nos deixam perplexos e agitados, assim como a exibição das colossais contradições da vida. A subjetividade se dissimula nos vários pontos de vista para que a percamos, sem um norte que pudéssemos identificar com o autor. É a velha postura do ironista, a qual já nos referimos. Mas ainda que esta despersonalização seja fruto de um fazer sempre em vigília, ela pode ser invadida pela espiritualidade do autor que sai para arejar-se nos ares da ficção. A pena corre guiada por um homem de reações sentimentais, um homem de carne e osso de quem ela depende inteiramente. Lúcia Miguel Pereira (1936, p. 12) assim percebe esse desabafo em Machado de Assis:

Esse homem tão recatado, tão cioso da sua intimidade só teve um descuido, só deixou uma porta aberta: os seus livros. São eles que nos revelam o verdadeiro Machado. [...] foi alguém que viveu, que sofreu, que vibrou, e cuja obra está impregnada da sua humanidade palpitante e rica. Não foi apenas um esteta – mas um homem e o maior valor de sua obra reside no fato de ter sido uma experiência, modo de interrogar a vida. Interrogação que ficou sem resposta porque não ousou – ou não pôde – ir até o fundo dos problemas. Ou talvez porque tais perguntas não possam mesmo ser satisfeitas pelo engenho humano.

É por isso que podemos surpreender o modo de ver o mundo do escritor de Quincas Borba, que tinha o poder diabólico de se esconder. Na verdade

variada que tencionou apreender em discurso similarmente variado, podemos surpreendê-lo ainda que tenhamos somente a sua relativização ao apenas registrar as misérias do homem, sem que possamos dizer nada sobre seu olhar antes de calcularmos atentamente; sem que possamos dizer que está julgando os homens, da mesma maneira que não podemos dizer, ao contrário, que ele tudo endossa ou admite. Talvez isso fosse ainda mais prepotente, pois ele não parece aquiescer a nada. O leitor machadiano não pode crer, assim como ele não cria. Daí ficar a impressão de que as repostas não foram dadas, porque sobretudo dúvidas foram levantadas. Encontramos uma poética de indeterminações e ambivalências.

Perseguindo alguma certeza na resguardada obra machadiana e sempre esbarrando em dúvidas -sobretudo a que nos é imposta pela sua tendência ao riso – verificamos esta regularidade: muita consideração do imponderável, da morte, do homem como brinquedo de um destino cego e por isso enigmático e contraditório, à mercê de uma indiferença cósmica, lançado no universo frio e só até a morte. Do homem que tem de escolher, que vive na instabilidade do dever agir, do homem determinado pelos seus limites invisíveis e compulsórios, pela sua natureza – o homem trágico. A primeira biógrafa de Machado assim participa de nossa observação:

E para esconder sua incapacidade – ou a sua decepção ele preferiu sorrir, ficar de lado, com um ar de espectador desinteressado. Atitude que lhe há de ter parecido a mais digna, mas que se assemelha terrivelmente a uma confissão de fraqueza. Atitude de demissionário – mas não de quem se manteve na superfície das coisas. Talvez justamente por ter, um momento, pressentido a realidade trágica da vida é que tenha voltado o rosto, horrorizado do que via. Mas não o voltou tão depressa que não o marcasse para sempre essa visão de um segundo, deixando na sua obra sob a aparência do cepticismo risonho um travo amargo de desengano. Há um gosto de cinza nos seus livros, as cinzas da inanidade de tudo, mas há também o sal das lágrimas e do sangue, o sangue do homem sofredor, as lágrimas de desespero que se sabe inútil. (Lúcia Miguel Pereira, 1936, p. 19).

Em famoso prólogo acrescido às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, livro marco do “segundo” Machado, aquele que já não pode conter sua visão trágica do mundo e que a deixa extravasar em desesperança, melancolia, cinismo e chistes, ele confessa, a despeito da forma cujos modelos apontou:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama de “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (Machado de Assis, 1940, p. 5).

Ora, isso é uma confissão de que a forma e o riso livre, que também inspiraram Diderot, são a taça e os adornos que ela apresenta, mas que o vinho que carrega é mais tinto. Assim ele se despede dizendo que o autor já terá feito melhor, porque descreveu a si e aos outros, ou seja, a natureza, de forma correspondente. Separa, então, a forma e o conteúdo usando para isso claríssimo caso metonímico. Teremos então como conteúdo uma sincera visão de mundo de um homem desgarrado da brevidade da vida. E como é ela?

A pena, aqui como forma, tem a tinta ou conteúdo melancólico, desesperançado. Temos uma obra *post mortem* sem qualquer apelo à transcendência. Brás Cubas, no Nada eclesiástico, do outro lado, descreve o mundo material – conta suas memórias, não sua atual vida, ou melhor, dizendo, situação. E sai do embaraço de contar cousas “cá do outro mundo”, dizendo que não seriam necessárias ao entendimento da obra, que por sua vez fala da vida que desempenhamos neste palco trágico e se vê completamente órfão de qualquer ligação sagrada. Dessa forma, o trágico, o qual perseguimos na obra machadiana, não se liga ao gênero dramático que se entende por esse nome no que tange às suas regras, exigências e fronteiras com o sagrado, mas sim no que diz respeito à solidão do homem que não encontra saídas para uma vida intranquã e sem sentido.

A sede de nomeada, tão marcante nessa obra, representa o homem vulgar não conformado com sua fragilidade e desimportância. O protagonista que a nutre conta-nos que justamente uma idéia soberba o levava à morte. Estava tão orgulhoso de participar enfim da glória dos homens, apenas com a idéia do emplasto, que acaba por não perceber sua condição de homem:

Tinha o emplasto no cérebro; trazia comigo a idéia fixa dos doidos e dos fortes. Via-me, ao longe, ascender do chão das turbas, e remontar ao céu, como águia imortal, e não é diante de tão excelso espetáculo que um homem pode sentir a dor que o punge. No outro dia estava pior; [...]. (ibidem, p. 22).

Eis a simbologia trágica, do homem orgulhoso apanhado nas malhas do imponderável, e a virada cômica de que nunca abre mão: “Vinha a corrente de ar, que vence o cálculo humano e lá se ia tudo. Assim corre a sorte dos homens.” (ibidem). É a exposição do homem como aquele que não tem domínio de si, tornando-se ridículo e passível de compaixão.

O antagonismo entre os homens e as forças superiores vai se apresentando sempre como categoria determinante da existência. Quando Virgília vai à porta da morte de Cubas, parece vencer o tempo por um breve instante em que ele a vê, e isto o arranca da força miserável que o punge. Ilusão significativa onde Brás Cubas vê subvertida a ordem das coisas: “Recuou o sol, sacudi todas as misérias, e este punhado de pó, que a morte ia espalhar na eternidade do nada, pôde mais do que o tempo, que é o ministro da morte” (ibidem, p. 24). Reagem forças diversas, mas logo a ilusão de vencer o tempo se dissipa. E segue retomando Édipo ou Horácio ao falar sobre a felicidade presente: “Creiam-me, o menos mal é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim.” (ibidem).

Eis a célebre fala do sábio rei de Tebas que parece nos explicar o sentido trágico da existência:

Ó moradores de Tebas, minha pátria, olhai; ali vai Édipo, o sabedor dos enigmas famosos, o mais poderoso dos homens. Todos nesta cidade viam com inveja seu destino. No entanto, a que vaga de misérias chegou. Por isso devemos considerar o dia derradeiro do mortal e não o julgar antes que transponha o termo da existência sem ter sofrido dor alguma. (Sófocles In: Teatro Grego, 1964, p. 88).

Quando morre a mãe de Brás Cubas, Machado constrói uma realista imagem da falta de sentido das coisas: “A infeliz padecia de um modo cru, porque o cancro é indiferente às virtudes do sujeito; quando rói, rói; roer é seu ofício”. E então ele diz que a vida é mais trágica do que qualquer formulação a esse respeito. Comparando o que é dito ao que é vivido, dizendo por fim o que tudo parece significar:

Conhecia a morte de outiva; quando muito, tinha-a visto já petrificada no rosto de algum cadáver, que acompanhei ao cemitério, ou trazia-lhe a idéia embrulhada nas amplificações de retórica dos professores de coisas antigas -a morte aleivosa de César, a austera de Sócrates, a orgulhosa de Catão. Mas esse duelo do ser e do não ser, a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. Não chorei; lembra-me que não chorei durante o espetáculo: tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta. Quê? Uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, trateada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia? Confesso que tudo aquilo me pareceu obscuro, incongruente, insano... (Machado de Assis, 1940, p. 99).

É exatamente a visão cerradamente trágica do mundo, onde tudo é um espetáculo absurdo e uma completa sandice. Apesar do drama moderno se ter valido muito da tópica da passagem do tempo, as angústias causadas pelo decorrer frenético do tempo e das coisas, a velhice e o fim, sempre estiveram presentes antes do seu surgimento, tanto na lírica grega como na própria tragédia ática. Vejamos tais preocupações compondo a visão depreciativa da vida em um estásimo do *Édipo em Colono*:

Quem não se satisfaz com um quinhão
normal de vida e deseja um maior,
parece-me em verdade um insensato.
Dias sem número nunca reservam
a ninguém nada mais que dissabores
mais próximos da dor que da alegria.
Quanto aos prazeres, não os discernimos
e nossa vista os buscará em vão
logo que para nossa desventura
chegamos ao limite pré-fixado.
E desde então o nosso alívio único
será aquele que dará a todos
o mesmo fim, na hora de chegar
de súbito o destino procedente
do tenebroso reino onde não há
cantos nem líras, onde não há danças
- ou seja, a Morte, epílogo de tudo.
Melhor seria não haver nascido;
como segunda escolha bom seria
voltar logo depois de ver a luz
à mesma região de onde se veio.
Desde o momento em que nos abandona
a juventude, levando consigo a
inconsciência fácil dessa idade,
que dor não nos atinge de algum modo?
Que sofrimentos nos serão poupados?
Rixas, rivalidades, mortandade,
lutas, inveja, e como mal dos males
a velhice execrável, impotente,
insociável, inimiga, enfim,
na qual se juntam todas as desditas.
Não é apenas meu esse destino.
Vede este infortunado semelhante
a um promontório defrontando o norte,
açoitado em todas as direções
por altas ondas e duras tormentas.
Este infeliz também é flagelado
sem tréguas por desventuras horríveis,
como se fossem vagalhões, uns vindo
lá do Poente, outros lá do Levante,
outros lá de onde o sol lança seus raios
ao meio-dia, outros do alto Ripeu
sempre coberto pela noite escura.
(Sófocles, 2006, p. 167, 168).

No *Quincas Borbas*, romance que continua a nova fase liberta da “fé ingênua”¹², temos no capítulo XLVI uma alegoria da intransponível distância entre os homens e a ordem superior:

O rumor das vozes e dos veículos acordou um mendigo que dormia nos degraus da igreja. O pobre-diabo sentou-se, viu o que era, depois, tornou a deitar-se, mas acordado, de barriga para o ar, com os olhos fitos no céu. O céu fitava-o também, impassível como ele, mas sem as rugas do mendigo, nem os sapatos rotos, nem os andrajos, um céu claro, estrelado, sossegado, olímpico, tal qual presidiu às bodas de Jacó e ao suicídio de Lucrecia. Olhavam-se numa espécie de jogo do siso, com certo ar de majestades rivais e tranqüilas, sem arrogância nem baixeza, como se o mendigo dissesse ao céu

— Afinal, não me hás de cair em cima. E o céu:

— Nem tu me hás de escalar. (Machado de Assis, 1939, p. 93).

Note-se que a natureza não é o *locus amoenus* dos árcades, nem o refúgio de beleza romântica. Ela é indiferente e distante. O céu impassível e olímpico assim presidiu tanto às bodas de Jacó quanto ao suicídio de Lucrecia. Eugênio Gomes (1958, p. 34) nesse sentido nos adverte:

Por consequência, em todos os casos em que, na ficção machadiana, a natureza parece mostrar-se sensível apenas reflete um sentimento eufórico, em dado instante, mas a que poderá suceder um desengano irremediável. E, então, o indivíduo encontrar-se-á sozinho com seu próprio destino. [...] Essa desabusada concepção da natureza sorveu-a Machado de Assis em Schopenhauer [...].

Destituído de tudo o mendigo não teme que o céu despenque na sua cabeça, mas o céu não pode ser escalado, está longe de tudo. Essa temática atravessa o romance. Rubião está sempre distanciado das estrelas que não se

¹² Advertência publicada na 2ª edição de *Helena*, quando já pertencia a sua segunda fase: “Esta nova edição de Helena sai com várias emendas de linguagem e outras, que não alteram a feição do livro. Ele é o mesmo da data em que o compus e imprimi, diverso do que o tempo me fez depois, correspondendo assim ao capítulo da história do meu espírito, naquele ano de 1876. Não me culpeis pelo que lhe achardes romanesco. Dos que então fiz, este me era particularmente prezado. Agora mesmo, que há tanto me fui a outras e diferentes páginas, ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo.

importam com suas lágrimas ou com seu riso. Tudo vai se desenrolando sem lei ou compaixão, como o leitmotiv um tanto absurdo e irônico do ao vencedor as batatas. O herói é um verdadeiro títere que não controla suas paixões, e que por fim é dominado pela loucura. Porém, Rubião atravessa todo o livro com o insuspeito orgulho de vencedor – com o orgulho da posse, das batatas. Vejamos um momento de sua soberba:

Não havia dúvida; as batatas fizeram-se para a tribo que elimina a outra, a fim de transpor a montanha e ir às batatas do outro lado. Justamente o seu caso. Ia descer de Barbacena para arrancar e comer as batatas da capital. Cumpria-lhe ser duro e implacável, era poderoso e forte. E levantando-se de golpe, alvoroçado, ergueu os braços exclamando:
— Ao vencedor, as batatas! (Machado de Assis, 1939, p. 40).

Mas com que eloquência Machado nos dá o percurso – rico, soberbo, perdulário e louco. Depois de dizer no capítulo CXXXVII dos gastos de Rubião, com cruel ironia, ele nos dá notícias da sua mudança de situação. O humor, aqui, acentua o horror:

Mas — oh lance da fortuna! Oh equidade da natureza! -os desperdícios do nosso amigo, se não tinham remédio, tinham compensação. Já o tempo não passava por ele como por um vadio sem idéias. Rubião, à falta delas, tinha agora imaginação. Outrora vivia antes dos outros que de si, não achava equilíbrio interior, e o ócio esticava as horas, que não acabavam mais. Tudo ia mudando; agora a imaginação tendia a pousar um pouco. Sentado na loja do Bernardo, gastava toda uma manhã, sem que o tempo lhe trouxesse fadiga, nem a estreiteza da Rua do Ouvidor lhe tapasse o espaço. Repetiam-se as visões deliciosas, como a das bodas (Cap. LXXXI) em termos a que a grandeza não tirava a graça. Houve quem o visse, mais de uma vez, saltar da cadeira e ir até à porta ver bem pelas costas alguma pessoa que passava. Conhecê-la-ia? Ou seria alguém que, casualmente, tinha as feições da criatura imaginária que ele estivera mirando? São perguntas demais para um só capítulo; basta dizer que uma dessas vezes nem passou ninguém, ele próprio reconheceu a ilusão [...]. (ibidem, p. 298, 299).

No capítulo CXLI, Machado nos dá uma pequena alegoria da vida do homem em relação a um ser aparentemente inferior, mas que tem, no fundo, a vantagem de não se afligir com nada, a vantagem do estupor:

Dali foi encostar-se à janela, que dava para o jardim mofino, onde iam murchando as duas rosas vulgares. Rosas, quando recentes, importam-se pouco ou nada com as cóleras dos outros; mas, se definham, tudo lhes serve para vexar a alma humana. Quero crer que este costume nasce da brevidade da vida. "Para as rosas, escreveu alguém, o jardineiro é eterno." E que melhor maneira de ferir o eterno que mofar das suas iras? Eu passo, tu ficas; mas eu não fiz mais que florir e aromar, servi a donas e a donzelas, fui letra de amor, ornei a botoeira dos homens, ou expiro no próprio arbusto, e todas as mãos, e todos os olhos me trataram e me viram com admiração e afeto. Tu não, ó eterno; tu zangas-te, tu padeces, tu choras, tu afligiste! A tua eternidade não vale um só dos meus minutos. (ibidem, p. 306).¹³

O que faz Rubião padecer é o amor que atravessa o seu caminho como as paixões tomam as personagens racinianas. É o amor que o toma por completo renunciando a loucura, apesar de todas as suas expensas com um luxo não familiar. Lembremos que para o trágico francês das paixões o amor é fonte de sofrimentos:

Tu me conheces, e parecer-te-á crível,
que triste jogo da implacável sorte,
de dor e pranto um coração nutrido,
conhecer possa amor e seus queixumes?
(Racine In: Teatro Francês, p. 107)

Mais uma vez o amor trará conseqüências trágicas n'O Dom Casmurro. No entanto, a face desse sentimento, encarada pelo autor casmurro, será a do ciúme. O ciúme, tema trágico, paixão humana das mais violentas, arrebatava toda uma vida e poderia engendrar um filicida ou um assassino, não fosse o arrependimento eficaz que deixa limpas as páginas do romance mais conhecido da literatura brasileira, bem ao gosto machadiano, para quem o horror pode ser um estado de espírito. Peter Szondi (2004, p.103), ao falar de *Otelo*, parece

¹³Gilberto Pinheiro Passos nos fornece no seu *Napoleão de Botafogo* a fonte de Machado para essa alegoria. (2000, p. 57).

concordar que o ciúme é tema trágico por excelência, apesar de servir também ao cômico, pois muitas comédias estão centradas no monstro de olhos verdes:

Em oposição às outras paixões, o ciúme comporta em si mesmo a tragicidade como possibilidade. Mesmo antes de colidir com outra força, aquele que é arrebatado pelo ciúme é rotulado como herói trágico. A essência do ciúme reside na dialética – que permite quase de imediato a mudança para o cômico. O ciúme é amor que destrói querendo proteger.

Alfredo Bosi e Enylton de Sá Rego, ambos, cada qual ao seu modo, chamam a história do *Casmurro* de tragédia. O primeiro, em sua *História Concisa da Literatura*, fala em uma tragédia perfeita; e o segundo, fala de uma Re-escritura da tragédia. Pois não há negar-se que foi o destino, “dramaturgo” e “contra-regra”, que ditou, ao contrário do que previu José Dias, uma vida infeliz para o menino da Matacavalos narrar no Engenho Novo, quer por razões heterônomas, quer por questões de uma disposição natural e anterior.

Evidentemente, não é pela existência de um discurso monológico que pretendíamos encontrar a cosmovisão trágica machadiana, mas supurada pelas frinchas de sua construção caleidoscópica. Veja-se como Bosi (2006, p. 76) não deixa de atentar para o modo trágico com o qual Machado via o mundo, ao menos através de sua obra:

O que sustenta o valor da obra de ficção é o seu firme nexos com a força, a verdadeira rainha do mundo, na palavra grave de Pascal; força, que tem por sinônimo natureza e vida. A relação fundante entre a realidade é concebida por Machado em termos que ultrapassam de longe o espelhamento miúdo e restrito dos fatos da crônica de jornal pelo criador de ficção. Os fatos apenas comprovam à saciedade os recursos de que se vale a força, “rainha do mundo”. O que o romance transpõe e estiliza é o jogo mesmo do destino de homens e mulheres que estão presos ao instinto de conservação, querem viver e querem poder, mas trazem no corpo e na alma o estigma da precariedade.

O que ele deixou registrado não foi, sobretudo, um universo social de aparências e imposições, visto de maneira depreciativa, bem como a ordem da

natureza que tem no homem um aprisionado? Com tamanha recorrência, apesar de todo seu humor, alguém ousaria dizer que era ele um otimista? As suas representações, por mais desviadas e embusteiras, revelam a vida como uma experiência trágica entre contradições, sobretudo entre o livre e o necessário, entre o desejo e o inescapável.

3. Singularidades de três contos machadianos

Todos sabemos da admiração que Machado nutria pelo teatro e de seu insucesso nas incursões que fez pelo gênero:

Tinha Machado de Assis por aquele tempo a paixão do teatro. A primeira obra que publicou foi uma fantasia dramática, *Desencantos*, editada por Paula Brito, em 1861. Veio a seguir o Teatro de Machado de Assis, em 1863, contendo duas pequenas comédias, *O caminho da Porta* e o *Protocolo*, representadas no Atheneu Dramático. Este opúsculo trazia um prólogo de Quintino Bocaiúva. O prefaciador do Teatro de Machado de Assis não dava coragem ao escritor dramático estreante. (Pujol, 2007, p. 22).

Do primeiro Machado, em uma crônica sobre o teatro, vemos frases indignadas com as quais veste suas críticas; frases inflamadas, revoltadas, junto de exclamações vibrantes. Deseja ainda uma nacionalidade, coisa que discutirá em outros tempos, e ratifica o poderoso efeito social do teatro enquanto espelho da vida. Valeria transcrever a publicação inteira, pois, mais uma vez, ensina o que é a arte, mas fiquemos somente com sua opinião sobre a força do teatro enquanto educador e não com o ataque à fraqueza que ele aponta no teatro nacional de sua época:

E assim, sempre assim; a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos. Há porém uma diferença na imprensa e na tribuna, a verdade que se proclama é discutida, analisada e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado, a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise. Diante da imprensa e da tribuna as idéias abalroam-se, ferem-se, e lutam para acomodar-se; em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática. (Machado de Assis, 1938, p. 18).

Temos a mimese das mimeses, um homem imitando o homem, de que Anatol Rosenfeld (1996, p. 43) nos fala: “O tema do teatro é o próprio teatro – o mundo humano; o tema do ator, o próprio ator – o homem.” Isso implica, primeiro, entender o teatro como suporte das grandes questões do homem, quer diluídas no cômico, quer agitadas nas paixões das tragédias; segundo, no

poderoso efeito reflexivo que o teatro causa na sociedade, como já sabiam os gregos, fruto da produção material mesma de uma outra realidade, intensamente mimética, que lança o espectador num mundo não-mundo, sem mediações, que fala à sua semelhança e à sua capacidade de percebê-la, sem um norte exógeno ao binômio personagem-espectador; fruto da aparição quase mágica de uma ficção de carne e osso que desafia o poder do autor que só a concebe enquanto potencialidade e não em sua totalidade – a obra teatral só se realiza em presença dos atores e dos espectadores. O teatro acontece porque é visto e porque é encenado. Apagadas as luzes, esvaziado o tablado fica-nos somente um texto. Não que ele não valha por si, mas não vale como espetáculo, não vale como teatro.

Assim, embora os contos de nosso *corpus* sejam dialogados, com ou sem rubricas, narrador ausente ou insignificante, não é com intenção teatral que Machado os desenvolve, e não o faz justamente pelo profundo conhecimento e senso crítico que tinha da arte teatral, sabendo das marcantes e profundas diferenças entre a palavra escrita e a palavra encenada. A brevidade dos contos, a presença de um diálogo que não tem em vista uma ação chave que aconteceu ou acontecerá, mas sim um embate de idéias, ou uma situação cujos entressonhos cabem melhor na liberdade da narrativa, reforça-nos a convicção que Machado não pretendeu a forma dramática para tais textos, mas sim desejou, efetivamente, fazer contos. Outra razão pela qual entendemos que o propósito de Machado, nesses contos, não é a encenação teatral, é o cunho extravagante não só do enredo, mas também das falas (ricas em imagens) não muito apropriado ao teatro de costumes em voga na época. Por fim, basta dizer que os textos figuram em livros de contos, publicados como tal pelo próprio

autor. Ou mesmo porque, se os quisesse como drama, assim teria se aventurado. Qual seria então o significado dessa escolha? É que neles comunicam-se intimamente forma e conteúdo, quais sejam, o texto teatral enquanto forma que corresponde a um conteúdo trágico, ou a forma de diálogo para a reflexão de uma idéia.

Por muito tempo, sobretudo na Grécia antiga, o modelo trazia em si todas as potencialidades, a própria forma já representava um conteúdo. Assim a comédia trazia a crítica e a correção, a tragédia o mito e seu ensinamento, e o diálogo filosófico a dialética das virtudes e da situação do homem no mundo.

O artista seguia o modelo que prescrevia forma e conteúdo, daí, por exemplo, determinados tons servirem a uns gêneros e não a outros. A escolha do gênero ainda indica, em certa medida, sua matéria. Em estudo sobre *Iracema*, Machado (1938, p. 77, 78) deixa claro sua preferência pela forma que corresponde ao conteúdo:

Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-nos o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana; entendia ele, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; que era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, que consiste em dar idéias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta. O intuito era acertado; não conhecemos a língua indígena; não podemos afirmar se o autor pôde realizar as suas promessas, no que respeita à linguagem da sociedade indiana, às suas idéias, às suas imagens; mas a verdade é que relemos atentamente o livro do Sr. José de Alencar, e o efeito que ele nos causa é exatamente o mesmo a que o autor entende que se deve destinar ao poeta americano; tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena, contada aos irmãos, à porta da cabana, aos últimos raios do sol que se entristece. A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para as quais todos os louvores são poucos.

Então, seria correto afirmar que ele se preocupava com o decoro. A reciprocidade entre forma e conteúdo legitima, de algum modo, a representação. Isso não quer dizer restringir-se às regras de um gênero, mas de se valer de alguns de seus elementos para tornar incontestado seu conteúdo, como a voz do

bardo indígena soa do livro de Alencar. Portanto, ao tratar do trágico o autor se veria obrigado à busca da forma análoga ou de seus vestígios. Nos casos aqui estudados, a forma poderia ser impura, pois é ela que deveria se submeter ao conteúdo, já que não fez tragédias, mas contos de cosmovisão trágica – diferente dos tragediógrafos que seguiam um modelo praticamente fixo. Assim, ainda que Machado tenha adotado a tragédia através de seus clichês, não há como negar uma invocação do trágico nesses contos. Pois mesmo que o trágico não seja absoluto, são trabalhados os lugares-comuns da tragédia, o que, sem dúvida, por outro lado, propicia parte de seu riso¹⁴. Dessarte, Machado investe na forma do diálogo e incorpora-lhe personagens do mundo grego ou do universo trágico, ora para fazer rir, ora para enternecer.

Os três contos se utilizam de personagens emprestadas de tragédias – ao menos em “Lágrimas de Xerxes” e “Viver!”. Dizemos ao menos, porquanto em “O Anel de Polícrates” existirá sempre um momento mais problemático dessa tríade que se constitui em razão de suas forças vetoriais. A exemplo disso, neste último conto, a utilização de que falamos é mediata, uma vez que cria sua personagem e seu entrecho por analogia a uma personagem da história grega, que já o título nos adianta, e que versa justamente sobre a fortuna – questão central na tragédia. As coisas contadas como aconteceram podem ser essencialmente trágicas e, portanto, servirem de matéria à tragédia, “pois as grandes passagens da história nacional eram por ela exploradas”¹⁵. Mesmo na História de Heródoto, está claro que Polícrates representa o revés e sobre isso falaremos adiante, no capítulo que trata especificamente do conto de *Papéis Avulsos*. Como nas tragédias gregas, nos três contos, as personagens não passam de três, suas falas estão, na maior parte do tempo, em estilo elevado (pois não se usa o tom natural das conversas, percebe-se, por exemplo, o

¹⁴Aristófanes fez forte uso dos lugares-comuns da tragédia em suas comédias, usando, em parte, seus elementos, mas subvertendo seu conteúdo.

¹⁵Hênio Tavares se refere, dessa forma, à matéria das tragédias, no seu *Teoria Literária*. (2002, p.127)

emprego de frases sentenciosas) conformando-se com seus caracteres que se dedicam às grandes questões, uma vez que os grandes temas pedem uma forma bastante expressiva. Geralmente os tons se misturam nos textos literários, não existindo um tom absolutamente puro. O que existe é uma gradação de um tom a outro, verdade que se pode notar mais facilmente em outros contos do escritor carioca. Dessa espécie é “O anel de Polícrates”, onde se fala linguagem chã misturada à linguagem elaborada. Isso ocorre justamente porque, embora o conteúdo seja trágico, ele é desenvolvido como uma fofoca de rua.

Evidentemente, ao se resgatar personagens pré-existentes, faz-se com que a linguagem se volte sobre si mesma. Podendo-se esperar das personagens, recolhidas na tradição, um acréscimo de nuances com o peso do escritor-leitor que critica ou comenta na medida em que reconta. Essa prática, que resvala na metalinguagem, acaba por nos permitir entrever as impressões e intenções desse mesmo escritor-leitor. Lembremo-nos de Laurent Jenny (1979, p. 22):

Mas, em contrapartida, é preciso que o texto citado admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar, para conotar. Já não significa por conta própria, passa ao estatuto de material, como na reconstrução mítica, em que se colecionam mensagens pré-transmitidas para reagrupar em novos conjuntos: nessa incessante reconstrução a partir dos mesmos materiais, são sempre os mesmos fins que são chamados a desempenhar papel de meios: os significados transformam-se em significantes e vive-versa.

A própria dualidade tragicômica, que já apontamos em Machado de Assis, demonstra essa utilização que o autor faz de outro texto a ponto de transformá-lo em referência. Note-se que mesmo se utilizando de personagens do universo trágico, Machado os reconstrói em uma ambiência cômica sem deixar de conservar sua tragicidade.

Contudo, o uso do diálogo e de personagens de existência prévia, que aqui, até agora, eram singulares por remeterem ao teatro, indicam outra face da tradição, já citada anteriormente e que, não prejudicando em nada nossos

últimos apontamentos, apenas referenda a constatação da filiação luciânica a que Machado pertence, da qual não devemos nos esquivar. Pois não podemos deixar de considerar que a sua significação esteja intimamente ligada ao gênero, que nesse caso, em que é fonte de inspiração machadiana, prima por reflexões acerca do homem e de seu ser-aí. Advertindo-nos sobre as personagens “estrambóticas” do universo ficcional do autor de *Dom Casmurro*, Valentim Facioli (2002, p. 33) nos dá a dimensão das origens, dos parentescos e dos objetivos de tais representações:

Mas são também conforme sugestões bebidas no gênero narrativo da sátira luciânico-menipéia – e sua vasta prática no Ocidente –, do grotesco, e dos moralistas dos séculos XVII e XVIII, figuras e não tipos propriamente, segundo o padrão realista, as quais expressam também dimensões universais e metafísicas, propondo-se como significativas da fragilidade e da miséria humana diante da história e da natureza.

A crítica não tem podido furtar-se de percorrer esse caminho. Alfredo Pujol (2007, p. 93) já falava que Machado era “um Luciano de Samosate, nascido e criado em pleno século XIX”. Lembra, em suas conferências sobre o *Bruxo do Cosme Velho*, que este seguiu não só os conselhos, mas ainda o modelo de Diderot – confissão que não precisamos arrancar do processo interpretativo, pois o próprio escritor no-la concede em uma de suas advertências. E continua o primeiro estudioso de Machado de Assis: “Há páginas suas que ficarão a par dos contos filosóficos do século XVIII” (ibidem, p.183). Aqui fala não só do conteúdo, mas também da forma dialogada, pois “no século XVIII chegaram até a compor-se romances completamente dialogados” (Kayser apud Moisés, 1978, p. 143). Ora, os contos filosóficos do século XVIII, desenvolvidos geralmente em espaço ou mesmo tempo marginal – insídia para dizer sua crítica sem melindrar a sociedade – retomam o caminho dessa carnavalização que Luciano experimentou na sua obra, e a racionalidade formulada no adjetivo que determina tal espécie de contos impõe feição à matéria que mediante a ficcionalização discutiam. Essa recolocação do ponto de

vista é herança da sátira menipéia, da mesma forma que tais contos do século das luzes:

7. Na menipéia surge a modalidade específica do fantástico experimental, totalmente estranho à epopéia e à tragédia antiga. Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação, é o que ocorre com o *Iracomenippo*, em Luciano ou o *Endimion* em Varro (observação da vista da cidade vista do alto). A linha deste fantástico experimental continua sob a influência determinante da menipéia até em épocas posteriores, em Rabelais, Swift, Voltaire (*Micromegas* e outros). (Bakhtin, 2002, p. 116).

No início dessa tradição já estava algo que persistiria em todas as suas modulações: o exame de um tema. Porque desde a obra de Luciano, ainda que trespassada por alta zombaria, como diálogo que também era, já estavam as “profundas especulações sobre a natureza e a virtude”¹⁶. Em contraposição à ação que, por sua vez, caracterizaria o drama, está a discussão de um tema, prefigurando o que muito mais tarde se entenderia por teatro de idéias. Aquele teatro onde as personagens, sem a intervenção de um coro, a um só tempo personagem e comentador (como faziam os gregos), assinalavam o pensamento mesmo do autor, que parecia ter em mira uma conclusão de um debate encenado. Como a personagem de teatro tem flagrado seu caráter e seu modo de pensar nas ações através das quais se revela completamente, não havendo uma narração que acrescente vida à vida exposta nas falas, no silêncio, na passividade; a fala e a atitude do ator dizem diretamente à experiência do espectador. Mas as personagens podem vir enriquecidas pelas idéias do autor. Esse procedimento, pouco natural e facilmente sentido, era adotado, por exemplo, por Shakespeare, mas à época de Machado de Assis, em que o teatro

¹⁶Luciano, 1905, p. 8. (Tradução nossa).

estava bastante impregnado de realismo e ainda distante dos experimentos de Ibsen, Shaw ou ainda mais diferenciado de Brecht, seria bastante inoportuno falar em peça teatral nesses moldes, onde não se representam os costumes, mas as idéias. Apesar das agitações que formam os enredos dos contos filosóficos, eles também tinham em vista uma apreciação de uma idéia, de um conceito, sem deixarem jamais a tradição de liberdade da menipéia.

Vale lembrar ainda, que o diálogo, por sua vez, desde seus primórdios, foi gênero de difícil sistematização, já que sempre apresentou estilo baixo ou médio, por se dedicar a ensinar ou vituperar. Machado, no entanto, usa-o nesses três contos para falar de assunto alto, da condição trágica. Essa última subversão que o diálogo, como gênero, enfrenta, demonstra a disposição machadiana de quebrar moldes e revolver o uso das formas, bem de acordo com o gênero do sério-cômico. Justamente por ter variada ocorrência, o diálogo não pode ser marca de um só gênero.

No entanto, não é só através do diálogo e da escolha das personagens que os contos do nosso corpus nos colocarão junto à experiência do trágico. É claro que com isso não desconsideramos a importância da linguagem teatral escolhida por ser a mais sugestiva e, portanto, a mais apropriada. Entretanto, o texto é um lio de significações, onde a estrutura formal é só mais uma possibilidade. A outra aproximação desse mesmo conteúdo está no fato de as personagens, ou melhor, suas falas, estarem eivadas de elementos trágicos. Assim podemos ver um léxico próprio do tom trágico ou a exposição de conceitos a ele inerentes. Veremos se repetirem palavras como compaixão, fortuna, culpa, ou mesmo perceberemos outras noções, que não vão denominadas, mas são de fácil apreensão como a fragilidade humana e o revés.

Não dizemos com isso que os contos sejam tragédias perfeitas, mas que guardam elementos e participam do trágico; que suas personagens vivenciam o trágico e nos fazem vivenciá-lo. Por causa dessa vivência é que podemos falar em cosmovisão mesmo em textos onde se abriu mão de um narrador, que é como um dizer sob um ponto de vista determinado. Pois é o narrador o

responsável, via de regra, pela exposição da visão do escritor. Salvo nos casos onde o narrador, por ser irônico, deixa que a história por si dê sua visão de mundo, dialetizando, refletindo as coisas e o pensamento, deixando sua impressão em um jogo de contrastes (*ethos* do narrador machadiano). Mas nesses contos a reflexão vem na forma poderosa do que acontece. Como se ausente o narrador, as coisas não acontecessem apenas sob um ponto de vista dependente dele, mas mesmo como elas são, bem à maneira como o teatro nos atinge. A forma dramática anula o narrador, tornando impessoal o que será dito, não pertencendo a ninguém e pertencendo a todos. Não é caso subjetivado por nenhuma narração, é “a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática”. É coisa objetiva, que se apresenta sem avaliações, é coisa comum. A voz do autor ausente simplesmente revela um fato, uma ação que se fecha, do mesmo modo que o exemplo fala por si, já trazendo um juízo. Um exemplo sem argumentos fica por si mesmo sem que nada se contraponha a ele. Ora, justo Machado que gostava tanto de se intrometer, ainda que disfarçado em narradores que jamais assumia; que gostava de refletir no meio da narrativa. Nesses contos, ele abre mão da cena, ele se esconde completamente num mundo de fantasia para dizer uma nota de verdade, como se a própria vida se mostrasse sob um outro ângulo:

Visto que a tragédia coloca em cena uma ficção, os acontecimentos dolorosos, aterradores que ela mostra na cena produzem um outro efeito, como se fossem reais. Eles nos tocam, nos dizem respeito, mas de longe, do Além. Situam-se num lugar diferente da vida. Como seu modo de existência é imaginário, eles são postos à distancia, ao mesmo tempo que são representados. (Vernant e Vidal-Naquet, 2002, p. 218).

Ainda, por outro lado, as personagens de teatro apresentam uma só faceta de sua existência, aquela que serve ao drama para que se realize (não estamos com isso excluindo ou negando suas complexidades). Esse aspecto da

personagem de teatro se assemelha à personagem do conto, que embora tenha vida acrescentada à sua vida pela voz do narrador e não só se nos revela por suas ações, é também flagrada em uma só perspectiva que concorre para o efeito do conto. Não há no conto espaço para grandes e preciosas caracterizações, as personagens estão ali para uma vivência significativa que represente algo, não para que sejam dissecadas como no romance. Lembremos a definição que Guimarães Rosa (1984, p.10) dá para o conto de maneira simbólica:

Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia da sua vida. E a existência de Sete-de-Ouros cresceu toda em algumas horas [...]

Ou, por outra, mesmo “O Empréstimo” de Machado já adiantava, em outras palavras, o que diria o escritor mineiro sobre a essência do conto:

Vou divulgar uma anedota, mas uma anedota no genuíno sentido do vocábulo, que o vulgo ampliou às historietas de pura invenção. Esta é verdadeira; podia citar algumas pessoas que a sabem tão bem como eu. Nem ela andou recôndita, senão por falta de um espírito repousado, que lhe achasse a filosofia. Como deveis saber, há em todas as coisas um sentido filosófico. [...] E, para começar, emendemos Sêneca. Cada dia, ao parecer daquele moralista, é, em si mesmo, uma vida singular; por outros termos, uma vida dentro da vida. Não digo que não; mas por que não acrescentou ele que muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira? Vede este rapaz: entra no mundo com uma grande ambição, uma pasta de ministro, um Banco, uma coroa de visconde, um báculo pastoral. Aos cinqüenta anos, vamos achá-lo simples apontador de alfândega, ou sacristão da roça. Tudo isso que se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; por que não há de a vida, que foi a mestra de Balzac, apertá-lo em trinta ou sessenta minutos? (Machado de Assis, 1997, p. 333, 334).

O três contos não são contos realistas, são como sátiras menipéias de sentido trágico, por tudo quanto já falamos. Em muitos contos de sua segunda fase, Machado de Assis, liberto das obsessões que ele nota e recrimina no realismo, lança mão de sua imaginação, bem como da que dorme na tópica, a

fim de ser despertada para uma nova significação. Dispõe-se a uma literatura fantástica, herdada dos antigos, sacralizada pelo medievo, protegida pelos clássicos, conduzida pelos iluministas até o seio dos românticos para ser amamentada de subjetividade, e que nem mesmo as mãos devassadoras do realismo conseguiram sufocar, pelo contrário, pois ainda que na eventualidade de casos bem isolados, deu-lhe o ar fresco das alegorias para as denúncias que não conseguiam buscar só na realidade o horror e o absurdo de suas revelações. Nesse ponto, devemos lembrar o deleite causado e tencionado pela literatura, pois para Aristóteles o maravilhoso tem o fito de agradar, e por isso é incorporado à ficção¹⁷. A ficção em relação à História é livre, é inflada pela imaginação do poeta que não tem obrigações com o verdadeiro, mas com as coisas que poderiam acontecer.

¹⁷Cf. com a parte XXIV da Poética de Aristóteles.

4. Análises

Uma vez definidas as abordagens que ora nos interessam através da explicação dos conceitos levantados, buscaremos na imanência de três textos machadianos, desenvolvidos na sua segunda fase, a cosmovisão trágica e o movimento cômico que a dirige. Para tanto, apontaremos os elementos da tragédia que neles estão como chaves para a apreensão desse modo de ver o mundo e observaremos a natureza do ridículo que a ele se mescla. Alguns outros escritos que corroboram nossa hipótese serão usados na investigação direta do corpus, já que toda obra machadiana é fruto também de uma conversação interna. Mas a análise que ora iniciamos, procura, sobretudo, esclarecer as cifras que escondem um texto que se debruça nas questões do trágico, em tom, no mais das vezes, inusual, em tom ridículo.

Evidentemente a contextualização é necessária ao entendimento de uma obra, assim nos valeremos de alguma dimensão histórica, posto ser fundamental à exegese. Pois a literatura não se desenrola nas alturas, mas como reflexo de uma sociedade que é de certa forma o único modelo para a mimese. Não há como ver o homem fora da sociedade, já Aristóteles assim determinava desde que o chamou de animal político.

Um último capítulo perfilará outros contos machadianos, a fim de que percebamos o quanto sua tendência para o trágico atravessa boa parte dessa forma literária a qual ele tanto se dedicou. Não apresentaremos uma análise minuciosa de cada um desses contos, mas assinalaremos o sentimento íntimo que lhes dá sentido. Com isso, pretendemos demonstrar que muitas são as ocorrências desse sentimento para que o tomemos por casual, da mesma maneira que sua irrefutável insistência no riso.

4.1. “Lágrimas de Xerxes” – Um estudo do trágico

Entre os tons, trágico, cômico e lírico, Machado de Assis escreveu “Lágrimas de Xerxes”, conto publicado nas Páginas Recolhidas, em 1899, já em sua dita segunda fase, na antiga forma de diálogo, tal qual a peça que emula e conforme extensa tradição, sobretudo em França (Diderot, Voltaire). Como já vimos, alguns romances foram feitos inteiramente na forma de diálogos¹⁸, o que aconteceu também a muitos contos, não deixando por isso de se constituírem em verdadeiras narrativas, através da fala de suas personagens. Essa maneira de usar a personagem para contar algo é a adotada pelos dramaturgos para noticiar o espectador daquilo que não poderia ser encenado diante de seus olhos. Temos nesse conto um texto híbrido, mistura de conto e de drama, pois ainda que ausente um narrador, não é feito com intenção de ser representado, como já ficou dito.

“Lágrimas de Xerxes” é uma paródia, e ao mesmo tempo, uma paráfrase¹⁹ à peça Romeu e Julieta²⁰, pois enquanto emula o estilo de Shakespeare e quer dizer o que ele deixou dito, extrapola os limites do hipotexto até a nova significação que todo escrito intertextual acaba por derivar. A digressão, que é o conteúdo e a forma do conto, é feita no momento em que Romeu e Julieta estão por contrair as núpcias. Ela contém uma narrativa que,

¹⁸Cf. página 57.

¹⁹A afirmação de que “Lágrimas de Xerxes” seja uma paráfrase encontramos em: *Machado de Assis: O Romance com Pessoas*, de José Luiz Passos, na página 282, em apêndice onde verifica as aparições de Shakespeare na obra machadiana.

²⁰Shakespeare teve enorme influência na produção literária do Brasil do século XIX. De Gonçalves Dias a Rui Barbosa foi aludido, parafraseado ou enaltecido. No entanto, suas traduções e montagens estavam determinadas por alguma escola de origem francesa e italiana. Diz Eugênio Gomes, em seu *Shakespeare no Brasil*, que “A companhia italiana que levava a rapariga a essa espécie de alucinação romântica, também dever ter influído para desviar Machado de Assis do teatro francês, a que sempre esteve preso, para as principais peças de Shakespeare representadas aqui, naquela época. O fato é que, a partir de 1876, começaram a aparecer com maior frequência os reflexos do teatro shakespeariano em sua obra, uma ou outra vez, com alusão a Rossi e também a Salvini.” (Gomes, s/d, p. 160).

embora subordinada estruturalmente à narrativa principal, concorre com ela em importância, pois é a chave para a interpretação do conto: a das lágrimas de Xerxes. Tais lágrimas apontam para outra relação entre textos, estabelecida com a História de Heródoto. Toda emulação exige que se saiba o contexto de que fala, ou melhor, que emula. Machado está por muitas vezes dialogando com outras obras literárias, ajeitando sempre mais uma peça no jogo da literatura. Aquilo que o século XX chamaria de intertextualidade atenta para a literatura como um jogo que não se termina, passando a vez de poeta a poeta. T. S. Eliot explica a literatura como o desenvolvimento da consciência do passado, como o diálogo do poeta com os poetas mortos; devendo-se conceber “a poesia como um conjunto vívido de toda a poesia já escrita até hoje” (1989, p. 43). Sendo assim, é nosso compromisso encontrar as possíveis significações de um texto que fala por si e por outros, demonstrando os desvios que toma, as repetições que retoma e as inovações que livremente cria. Para tanto é preciso mostrar o jogo intertextual, onde Machado não só reafirma um dos temas que a peça trágica do poeta inglês contém, mas também o amplifica, inclusive ao inserir, de certa forma, o diálogo de Xerxes e seu tio Artábano, em Abido, enquanto contemplavam o Helesponto em vitória. Além disso, redimensiona as personagens (pois embora as reconstrua sempre a partir do original, também lhes injeta verossimilhança em relação à realidade que conhece), caricaturiza aspectos do romantismo enquanto se vale dele, e faz o leitor de seu tempo repensar os valores vigentes à época do conto. O desvio em relação a Shakespeare se dá, não na medida em que põe em foco o amor impossível e fatal que une dois jovens de nomes inimigos, mas à proporção que desejou tornar a cena o mais machadiana possível. Daí, Machado recolheu o acento à fragilidade da vida, sua condição de instabilidade, de onde Shakespeare o deixara a quem quisesse recuperá-lo (no final da cena VI do segundo ato); inspirou-se no texto de Heródoto e mesmo na figura trágica de Xerxes; pintou um frei enigmático por ter um comprometimento esvaziado; manteve o gosto

pela conversação intertextual e pela exploração dos contrastes. As importantes modificações na peça shakespeariana, ora amplificam o trágico, ora o cômico.

O tom usado nas falas dos amantes é risível em razão de suas afetações, amplificações e exageros, que embora em adequação com os caracteres criados por Shakespeare, quando transportado a um conto escrito em fins do XIX, soa afetado e demasiadamente sentimental, colaborando com o efeito cômico que a paródia quer provocar. Assim, a datação do conto remete àquela linguagem que corresponde a uma linguagem não-machadiana por excelência; corresponde àquela linguagem impregnada de sentimentalismo, a qual ele nunca conseguiu aderir, pois desgostava muito dos excessos do romantismo e de sua fantasia egótica, escapista, que tentava fugir ao compromisso com a realidade, e que afundava no subjetivismo em detrimento do distanciamento artístico (que para Machado parecia fundamental). A escolha do tema do amor, tema controverso em sua obra, precisava da linguagem sentimental, não só para imitar Shakespeare, mas também para transportar o leitor ao universo romântico. É um conto de temas românticos: o individualismo, a supremacia do eu, a liberdade, o amor fatal – mas virados do avesso, pois fazer rir do amor enquanto o canta na verdade antitética da ironia é dissimulação que tangencia as fronteiras do cômico, dando uma mão a Plauto²¹ e a outra a Castro Alves.

A linguagem machadiana era moderadamente poética. Não raro ele reprovava a grandiloquência ao criticar seus confrades, ou os parabenizava pela ausência dela. De Fagundes Varela: “nada de arrojados mal cabidos, nem gritos descompassados”. Dos poetas da década de 60 a de 70: “peca na intrepidez às vezes de expressão, na impropriedade de imagens, na obscuridade do pensamento. A imaginação que a há deveras, não raro desvaira e se perde, chegando à obscuridade, à hipérbole, quando apenas buscava a novidade e a

²¹Plauto escreveu *Asinária*, peça que é uma grande zombaria à *akrasia* provocada pelo amor, zombaria à falta de domínio de si.

grandeza”. Dos poetas da “nova geração” (fusão de românticos e realistas): “a poesia subjetiva chega aos limites da convenção, descera ao brinco pueril, a uma enfiada de coisas piegas e vulgares. [...] “distinguia certa pompa, às vezes excessiva, certo intumescimento de idéia e de frase, um grande arrojo de metáforas, cousas todas que nunca jamais poderiam constituir virtudes de uma escola; por isso mesmo é que o movimento acabou.” (Machado de Assis, 1938, p. 103, 147, 189, 198).

Do esforço de Machado no sentido contrário ao lirismo tenha talvez decorrido a racionalidade de seu verso. Fala-nos sobre isso Massaud Moisés (2001, p. 83):

A poesia exige o apelo à fantasia, um egocentrismo expresso em metáforas de imediata presença e o concurso, se possível, do pensamento extraído da própria emoção. Machado, ao contrário, cultiva a metáfora filosófica, racional, e resiste a entregar-se à contemplação do próprio “eu”, raramente extravasando o sentimento que o inunda.

Desde os fins do século XVIII, deu-se vazão à liberdade individual do poeta, e eles se entregaram à lírica amorosa, às demasias da imaginação, ao namoro com a morte. Quebraram estruturas externas para viverem seu egotismo por vezes doentio. Machado, nesse conto, dá um passo no sentido de recuperá-los, mas deixa outro no contracanto da sua palavra desmascaradora, analítica. Pois o romantismo incomodava suas escolhas por um comedimento, pela análise, pela realidade resolvida com o talhe da imaginação.²²

Ainda sobre o tom, apesar da ambigüidade da personagem, a fala do frei é sempre elevada, trágica, pensando em questões últimas, refletindo sobre a existência – tom próprio do assunto grave de sua fala, uma fala que simboliza o trágico. Note-se como essa ambivalência, onde o agente do cômico, do satírico, pode ser também o agente do trágico, revela a que ponto esses efeitos estão

²²“Pelo contrário, algum proveito há no realismo que pode ser colhido em proveito da imaginação e da arte.” (Crítica ao Primo Basílio, Machado de Assis, 1938, p. 184).

aqui imbricados de tal modo que aquilo que era para ser riso pode, sem prejuízo, tornar-se trágico, e vice-versa.

A despeito do cômico com que costumeiramente trata as situações, não suprime o modo essencialmente trágico de ver o mundo, daí as variações que o conto nos apresenta. Como Machado leva tudo ao derrisório, pode-se dizer que ele brinca com os clichês da tragédia, cabendo o riso porque ela não está presente como gênero puro, em sua completude (o que seria anacrônico e despropositado). Mas esses lugares-comuns servem tanto para o efeito cômico como para reforçar a existência do trágico. Visto que podemos, com facilidade, flagrar no texto alguns elementos da tragédia, quer na essência do trágico, quer através de seu léxico e de seu tom, bem como na contraposição dessa forma de drama em relação à História, deixada *en passant* a idéia aristotélica a esse respeito. Os heróis sofrerão todos os elementos do trágico, se considerarmos que a história narrada é uma intromissão numa obra preexistente, a qual o texto faz reverberar um contexto anterior. A desdita, por exemplo, que no conto se insinua sem ter tempo de se realizar, nós a conhecemos pela peça, da morte de Mercutio ao suicídio dos amantes. Tal insinuação se dá da mesma maneira que a ironia trágica aparece, sobretudo, nos coros áticos. Por outro lado, a finitude das coisas vem realçada pela presença de Xerxes (o que explicaremos adiante). Por outro lado, se para Goethe a tragédia é conflito, notemos que tudo no conto é conflito: conflito entre o pagão e o cristão, entre o homem e a natureza, entre a fé e a dúvida, entre o sentimento apaixonado e o sentimento do dever, entre o riso seco da ironia e a lágrima da piedade, entre o sol e a lua, entre os desejos e um destino surdo. As narrativas que perfazem o conto têm por base uma série de oposições: oposição entre o mundo dos homens e o mundo de seres superiores²³; oposição entre o mundo do humanismo e o trágico mundo grego; entre Eros e Tânatos (“Onde as bodas cantarem a eternidade, ela fará descer

²³Não falamos com isso que Machado se nutria de crenças espirituais à maneira dos gregos, mas sim que usava essa antiga tópica para fazer suas especulações sobre o ser.

um dos seus raios, lágrima de Xerxes, para escrever a palavra da extinção, breve, total, irremissível”); oposição entre o céu e a terra, entre as velas e os astros; entre o romantismo e o realismo amalucado; entre a liberdade individual e as forças conservadoras de uma sociedade mantida a poder de ritos e regras.

Por todas essas marcas textuais, insistimos que o aspecto risível não empana seu sentimento trágico diante do mundo. A mescla de tons e a miscelânea de temas e topos fazem soar o tom híbrido da menipéia, a voz que fala desde Varrão. Estamos no gênero do sério-cômico. É como se o conto tivesse duas faces: a face que mira e escarnece junto ao cômico que aponta tipos e situações, usando a linguagem excessiva e sentimental que ele considerava terreno do verso romântico, onde a própria imitação tem de per se um caráter cômico; e a face que resente a fragilidade dos homens, não só na medida em que são cidadãos inscritos numa ordem, mas também na medida em que são homens, mortais, passíveis dos revezes e da morte.

A primeira e mais estranha modificação machadiana é a inserção de Xerxes, personagem da tragédia e da história grega, com distinção ao seu caráter ambíguo de homem brutal e, ao mesmo tempo, fragilizado pela compaixão – assim também descrito por Heródoto. Note-se que a ambigüidade que Xerxes ora demonstra é tratada pelo escritor ironicamente. As próprias lágrimas são de per se irônicas, pois equivalem às lágrimas do crocodilo que, segundo o mito, são vertidas enquanto o animal engole os pedaços de sua presa – não são lágrimas críveis. Note-se também que não retoma a tragédia que o grande persa vivenciou particularmente, mediante a derrota em Salamina, o que o levaria a Ésquilo. A Machado interessa, sobretudo, o aspecto mais humano de Xerxes, que o aproxima dos outros homens, como mero mortal a despeito de toda sua glória – um homem dividido e que não compreende a morte. A presença do rei-deus traz um elemento essencial às tragédias shakespearianas e em grande medida à tragédia grega – o poder. No entanto, não está no conto para mostrar sua força, e sim sua fraqueza. Tanto a existência do tirano quanto a dos inofensivos amantes de Verona têm o mesmo valor para

os deuses (lembrando sempre que os deuses simbolizam uma esfera não dominada pelo homem, e não efetivamente seres divinos). Pois o poder terreno, as vitórias humanas, por fim, resultam num ganho menor, ganho de mortal. Dissemos antes que Xerxes foi escolhido por ser uma personagem trágica por excelência, mas uma faceta especial de sua tragicidade, quando na economia do conto, aproxima-o dos amantes de Verona: o desejo e a temeridade. Um tem o desejo de destruir a Hélade, e os outros o de se possuírem desobedecendo a tudo, ou antes, indiferentes a tudo. Pois o Xerxes invocado no conto é o do momento em que Heródoto o descreve: temerário, porém ouvindo os prudentes conselhos de recuo de seu tio – homem com a experiência da derrota. A voz do tio de Xerxes funciona como a voz da prudência, da experiência, e se relaciona com a fala de frei Lourenço, pois da mesma maneira que o velho persa está decidido a forçar o rei a uma reflexão, ele quer dissuadir os amantes de investidas impulsivas. O persa dirá que os céus não suportam as alegrias, e que uma vida feliz pode irritar os deuses e levar ao desejo da morte:

XLV -Vendo o Helesponto coalhado de navios, e as praias e as planícies de Abido cheias de guerreiros, Xerxes felicitou-se pela sua boa sorte e sentiu-se tomado de intenso sentimento de felicidade; mas, logo em seguida, inexplicavelmente pôs-se a chorar. XLVI -Artábano, seu tio pelo lado paterno, que havia procurado dissuadi-lo da idéia de uma guerra contra a Grécia, falando-lhe sem rodeios e com toda a franqueza sobre um tal empreendimento, vendo-o a chorar, a ele se dirigiu nestes termos: "Senhor, vossa conduta de agora é diferente da de há pouco. Há momentos, vós vos consideráveis feliz, e agora derramais lágrimas". "Quando refleti -volveu Xerxes -sobre a brevidade da vida humana e ao pensar que de tantos milhões de homens não restará um só dentro de cem anos, senti-me tomado de compaixão". "Experimentamos, no decurso de nossa vida -tornou Artábano -, coisas bem mais tristes do que o próprio sentimento da morte. Apesar da brevidade da vida humana, a que vos referistes, não há homem feliz, seja no meio dessa multidão, seja em todo o universo, ao qual não venha ao espírito, já não digo uma vez, mas freqüentemente, o desejo de morrer. As vicissitudes por que passamos, as enfermidades que nos perturbam, fazem com que a vida nos pareça bem longa, por mais curta que ela seja. Numa existência tão infeliz, o homem vive a suspirar pela morte, encarando-a como um porto de salvação. Se temperamos a acridez de nossa vida com alguns prazeres, os deuses logo manifestam o seu ciúme." (Heródoto, 1952, vol. 2, p. 155).

A fala do frade também é cautelosa, no entanto, é mais alegórica, uma vez que está perdida entre dois mundos, e porque seu temor não é tão específico quando o medo da derrota persa. Limita-se a dizer o veredicto do sol e o da lua. Sua espécie de alerta quanto à trágica indiferença cósmica não passa de uma fábula, corpo estranho à sua doutrina cristã.

Uma última aproximação que fazemos entre Xerxes e os amantes é a de que o tema da guerra é, de certa forma, parecido com o do amor. Seguramente se pode dizer que ambos os temas participam do mesmo campo semântico. Na verdade, pode-se encontrar um vocabulário bélico referindo-se ao amor²⁴.

“Lágrimas de Xerxes”, esse diálogo com tonos teatral, apresenta algo entre a discussão filosófica de ordem mais atemporal, sobre o sentido trágico da vida, e questões de cunho social, histórico e cultural (na medida em que simboliza questões de seu tempo). Além disso, o sentido trágico da existência não se decodifica apenas das leis universais que subjagam o homem enquanto criatura que nada pode, mas também na esmagadora condição que as classes imprimem.

A ambigüidade de Xerxes encontra paralelo em uma segunda inovação machadiana, a já referida ambigüidade de frei Lourenço, perdido entre a obediência ao rito e o medo algo pagão dos revezes da fortuna.

O autor de Dom Casmurro tinha verdadeira obsessão pelas contradições, não só porque elas informam a natureza de cada homem, mas porque a sociedade que ele representava era absurdamente contraditória. Lembremos que o Brasil do século XIX importava idéias de um mundo liberal enquanto sua economia não tinha sequer um contingente assalariado realmente

²⁴Veja-se um exemplo dessa aproximação no *Eunuco* de Terêncio, onde Parmenão diz: “Patrão, uma coisa que não tem em si nem prudência nem medida./Você não pode governá-la pela prudência./No amor estão presentes todos estes vícios:/injúrias, suspeitas, inimizades, tréguas, guerra e paz novamente./Se o senhor pretende tornar certas pela razão essas coisas incertas/ não faça mais nada a não ser que o senhor se esforce/ para enlouquecer-se com a razão.” (Terence, 1999, 57-63, tradução não publicada de Nahim Santos Carvalho Silva).

formado. Prevalencia o trabalho escravo ou os favores do clientelismo, numa sociedade que ia se civilizando com idéias que não levavam em conta o terreno em que se implantavam. Evidentemente, esse desacordo entre as idéias trazidas da Europa e a realidade brasileira estava mais exacerbado, mais visível, no Rio de Janeiro, onde efervescia uma elite intelectual e econômica servida e garantida pela escravidão ou pelos favores.²⁵ É nesse regime que Machado construiu grande parte de sua obra.

A ambigüidade do frade é a chave para compreendermos a problemática social desenvolvida neste conto. Como membro do catolicismo e, por extensão, como agente ou defensor ideológico das classes dominantes, o frade se esforça para fazer com que os namorados se casem dentro da Igreja. Consentir em casá-los fora da Igreja duplicaria o escândalo que já representava o fato de que se tratava de uma união livre, uma união decidida unicamente pelos dois amantes, sem a interferência de fatores estranhos ao próprio amor (lembramos que, mesmo que a cena original se passe no século XIV, tal fato ainda representava escândalo à época de Machado). A consumação do casamento fora da Igreja consagraria um individualismo que já fora bem sucedido, na medida em que conseguiu escapar a determinadas convenções e instituições caras à ordem social da época, como o casamento arranjado. Por seu lado, o frade lutaria, ao menos, para fazer com que o casamento fosse realizado dentro da Igreja, como uma maneira de contornar e minorar o escândalo, realizando a adaptação e a subordinação deste individualismo a todos os padrões de comportamento vigentes, em um universo social determinado pela falta de autonomia pessoal.

Esta camada de significação, da qual se pode extrair uma descrição sociológica da nossa realidade, existe porque, embora a cena não se situe no século XIX, é nele que se dá a enunciação, assim como nele estão os leitores

²⁵Roberto Schwarz desenvolve de maneira clara essa questão no ensaio “As idéias fora do lugar”, primeiro capítulo de *Ao vencedor as batatas*.

aos quais se dirige. Várias das problemáticas transferidas para outro cenário são oriundas e refletem a situação e a realidade conhecida pelo autor, artifício recorrente neste gênero do sério-cômico, como já restou dito. Feita essa pequena e não ociosa digressão, continuemos.

Para a classe dirigente brasileira, isto é, para a classe mais intimamente comprometida com a manutenção da ordem social monárquica e escravocrata, a Igreja como força conservadora sempre fora de uma utilidade primordial e imprescindível. Apesar de o conto ter sido escrito depois da abolição e da proclamação da República, tais modificações na ordem política demoraram a influenciar o quadro social, dado que o país continuaria a passar por um processo de modernização conservadora, em que os novos princípios e estruturas se acomodariam ao atraso paternalista. A urbanização e a industrialização da sociedade brasileira permaneceriam realidades incipientes até pelo menos as primeiras décadas do século XX.

A conduta do frade é expressão de forças conservadoras, enquanto que a conduta dos amantes exprime impulsos individualistas. Romeu deixa claro que não admite nenhuma interferência externa e contingente em relação à sua vontade: “nenhuma formalidade exterior, nenhum consentimento alheio”. Isto é, só pode valer o que eles escolherem e determinarem por si mesmos e para si mesmos. O leitor da época tomava contato com um texto em que a Igreja sofria uma violenta e vigorosa rejeição. Mas, além disso, o ponto de vista liberal das classes dirigentes também passa por uma determinada ridicularização. Por meio da ideologia que afetavam promover e professar, as elites se mantinham distantes de qualquer compreensão mais profunda e abrangente do país que dirigiam. De forma análoga, o individualismo absoluto expresso por Romeu não passa de uma possibilidade abstrata, um anseio pretensioso, sem qualquer relação com a realidade, e que inclusive não poderia ser satisfeito mesmo pelas democracias mais avançadas da época.

Para os conservadores, a manutenção da ordem social vigente representa prioridade infinitamente mais importante do que qualquer direito

individual. Nesse caso, o indivíduo não poderia ter a liberdade de definir ou escolher livremente o seu destino e a sua conduta e de, em consequência de uma exacerbação de seus impulsos, moldar as tradições de acordo com a sua vontade, como pretendem os dois namorados. Quando se exprimem, quase sempre é como se declarassem que estão acima das convenções e valores estabelecidos:

ROMEU. Para que velas? Abençoi-nos aqui mesmo. (Pára diante de uma janela). Para que altar e velas? O céu é o altar [...].

ROMEU. Não, aqui padre; ela e eu somos duas províncias da mesma linguagem, que nos aliamos para dizer as mesmas orações, com o mesmo alfabeto e um só sentido. Nem há outro sentido que tenha algum valor na terra. (Machado de Assis, 1997, p. 615).

As classes dirigentes de uma sociedade conservadora precisam realizar uma espécie de imposição preventiva de uma dada homogeneidade ou uniformidade de comportamento, de maneira que se reprima a anormalidade de toda conduta heterodoxa. Do ponto de vista paternalista, o individualismo pode ser visto ou definido como um princípio dissociativo e desintegrativo, já que um desenvolvimento mais acentuado das individualidades sociais e pessoais tende a dissociar os indivíduos dos seus laços de dependência mais imediatos. As classes dominantes definem o que é normal e o que é anormal, ao reprimirem uma certa conduta eles estão afirmando uma outra.

Há na personalidade do frei algo que acusa a presença de componentes sociais típicos do catolicismo brasileiro. No início, esperamos que no diálogo ele procurasse estabelecer e manter uma voz sóbria e realista, de maneira a se opor aos anseios apaixonados de independência dos namorados. Mas o que singulariza a figura do frei é a sua volubilidade ou ambigüidade, como ficam manifestas, sobretudo na passagem do diálogo em que ele mostra compreender e, pelo menos aparentemente, endossar o individualismo expresso por Julieta:

JULIETA . Para sempre! Amor eterno! Eterna vida! Juro-vos que não entendo outra língua senão essa. Juro-vos que não entendo a língua de minha mãe.

FREI LOURENÇO. Pode ser que tua mãe não entendesse a língua da mãe dela. A vida é uma Babel, filha; cada um de nós vale por uma nação.” (ibidem, p. 615).

Por alguns momentos, o leitor fica diante de uma personagem que carece da coesão que previsivelmente constituiria a sua personalidade de frei. O universo das criações de Machado de Assis está repleto de personagens e narradores cujas perspectivas e pontos de vista estão afetados por uma instabilidade essencial. Valentim Facioli (2002, p. 119) desenvolveu o tema ao falar dos narradores machadianos, mas que nos serve à interpretação de tão ambígua personagem:

São narradores hipertrofiados em primeira pessoa, que se apresentam como estando com um pé em cada mundo – no antigo e no moderno – e cuja voz oscila entre ambos, revezando-se entre eles e como que pretendendo aproveitar as possíveis vantagens dos dois; não conseguem assim fundar uma subjetividade estável, nem se apresentam com uma psicologia definida e nem ainda serem portadores de pontos de vista que tivessem uma verdade caracterizada e identificada sobre as ações humanas e os valores para narrar. Narradores instalados numa zona cinzenta de amoralidade, como lugar privilegiado para revelar a relatividade de todos os valores, inclusive os que o próprio narrador declara possuir.

A personagem do frei revela ainda outros aspectos interessantes que tornam possível a inserção da sua criação ou da sua inspiração no contexto brasileiro. Podemos observar que para convencer os dois amantes sobre a necessidade de seguir as formalidades de um matrimônio regular, o frei não se apóia em nenhuma visível argumentação teológica fundamental. Trata-se da representação de um frei que não faz uso convencional dos meios teóricos com que a sua formação presumivelmente o preparara. De fato, a Igreja brasileira da época acumulara e incorporara várias funções sociais extra-religiosas:

O clero apoiava-se nas irmandades, padecia de uma precária formação religiosa e teológica, cumprindo funções mais sociais que místicas e nas casas grandes constituía um poderoso auxiliar da ordem social e moral, compactuando amplamente com a prática escravista. A Igreja Católica no Brasil, como instituição, e juntamente com o Estado, foram os maiores favorecidos pelo trabalho escravo no país. (ibidem, p. 21).

A pressão dessas condições sobre a formação dos clérigos multiplicava as finalidades e os sentidos sociais da sua atuação e contribuía para relativizar e esvaziar os critérios religiosos ideais que deveriam informá-los. Nesse sentido, a sacralidade do matrimônio poderia deixar de ser avaliada como um valor religioso em si, importando pouco em comparação com a utilidade que pudesse oferecer à manutenção da ordem conservadora.

Essa aparente heterodoxia do frei – na verdade expressão da volubilidade de que tratamos acima – expressaria o profundo relativismo característico da consciência ideológica das classes que controlavam o poder no país. Trata-se do ceticismo pragmático de quem vê em todas as idéias apenas um determinado valor de utilidade provisório e circunstancial. Inspirada na organização política norte-americana, a Constituição de 1891 incorporou princípios liberais que não refletiam as estruturas mais profundas do país. Seria impossível que um sistema liberal fosse confirmado por uma realidade profundamente conservadora.

Há, portanto uma ridicularização do catolicismo através da personagem que o representa. A conversa que o frei estabelece com o casal tem um aspecto de negociação, como se quisesse nos dizer que as instituições precisam garantir sua sobrevivência através da auto-afirmação de seus princípios, onde afrouxar com os desobedientes, não lhes inculcando temor, é imprudência desastrosa.

Quanto à Julieta, a figura doce e obediente que Shakespeare põe às portas do altar, transforma-se, em “Lágrimas de Xerxes”, na mulher mais forte e mais decidida, pronta a indispor-se com o rito, e que só despondará ao fim do drama inglês. Permanece a tendência machadiana de colocar os homens como meros enfeitiçados de mulheres que sabem como agir e a hora de agir (inversão

do romantismo). Apesar de Shakespeare não esconder a faceta de moça casadoira, Machado a amplifica. Na cena original, mais consoante com seu tempo, é Romeu quem tem a fala desmedida, a despeito do importante aviso que o frei lhe dá.

Essas inovações machadianas, que não as poderíamos ler desconsiderando o contexto e seu público-alvo, de maneira alguma apagam as conversações que ele mantém com a peça de Shakespeare e com o registro de Heródoto, ambos imbuídos de tragicidade. Vejamos. Diante da pressa dos amantes, que tentam prescindir do altar, frei Lourenço insiste em contar a história das lágrimas de Xerxes. Empréstando suas personagens da tragédia shakespeariana e entremeando com temas gregos, como a personificação dos astros, ou a história do invasor Xerxes, Machado faz sua breve menipéia do trágico, da indiferença cósmica. Na leveza de sua carnavalização vai flagrando o trágico em todas as partes, no mundo do impossível, no mundo visto de um lugar diferente. O espaço e o tempo remexidos, bem como a idéia de verdade (já que ele confronta ficção e história), nos conduzem à literatura da busca reflexiva e do mundo às avessas – que fez da subversão seu idioma. Porém, sabendo que a menipéia trata de idéias, não é de grande dificuldade reconhecer que o sentimento trágico da fragilidade humana é a idéia que nutre o conto para todas as suas outras significações.

De início investe na imaginação, dando-nos o seu conceito de verossimilhança: “Suponhamos (tudo é de se supor)” (Machado de Assis, 1997, 615). Não há, portanto restrições no universo da letra, onde estão leitor e escritor. Que singela sugestão de verossimilhança, mas quão definitiva. Supor é admitir como hipótese, e à obra literária só é imprescindível a coerência enquanto necessidade do texto, da letra entregue (escrita ou falada). Toda obra é um incremento, que vale tanto ao homem de espírito quanto ao homo faber. O artista pode se introduzir tanto na realidade histórica como na ficção pré-existente, que não deixa de ser uma realidade. Essa diferença, essa intromissão na realidade é um pouco o que define a arte: “Se a arte fosse a reprodução

exata das cousas, dos homens e dos fatos, eu preferia ler Suetônio em casa, a ir ver em cena Corneille e Shakespeare” (idem, 1938. p. 201). Evidentemente a ironia do escritor revela, apesar desse grande recurso dissimulador, sua opinião sobre o mero registro dos naturalistas.

E o que ele supõe? “Que Julieta e Romeu, antes que frei Lourenço os casasse, travavam com ele este diálogo curioso” (idem, 1997, p. 615). Assim acontece a única narração que não é fala ou marcação de cena deste conto, cujo teor é mais uma reflexão sobre a linguagem literária, ou um modo de evidenciar seus procedimentos. O “curioso”, adjetivando a forma literária que se apresenta como diálogo, chama a atenção para o caráter invulgar do conteúdo e tem efeito retórico por advertir o leitor ao introduzir o teor filosófico ou reflexivo do conto, e chamar sua atenção.

A emulação se inicia a partir do momento em que Shakespeare encerra a cena VI do segundo ato de Romeu e Julieta, mas seu conteúdo se aproxima mais das primeiras falas dessa cena. Nelas, as personagens já guardam tudo aquilo que Machado vai parafrasear no conto. O sentimento prudente do frei e o sentimento desafiador e enamorado de Romeu em relação à ordem das coisas. A escolha dessa cena aponta para a alternativa que Machado quis simbolizar. Muito do trágico enquanto gênero está em uma má sorte não abençoada pelos céus e na prepotência de um herói que deixa de ser pio. Machado percebeu como leitor o que Shakespeare fez no pequeno espaço de uma só cena, mas devido à sua importância dá, como escritor, a dimensão de conto a este momento em que a tragédia deixa que as personagens possam vislumbrar seus destinos – o momento da ironia:

FRIAR LAWRENCE

*So smile the heavens upon this holy act,
That after hours with sorrow chide us not!*

ROMEO

*Amen, amen! but come what sorrow can,
It cannot countervail the exchange of joy
That one short minute gives me in her sight:
Do thou but close our hands with holy words,*

*Then love-devouring death do what he dare;
It is enough I may but call her mine.*
FRIAR LAWRENCE
*These violent delights have violent ends
And in their triumph die, like fire and powder,
Which as they kiss consume: the sweetest honey
Is loathsome in his own deliciousness
And in the taste confounds the appetite:
Therefore love moderately [...].*
(Shakespeare, 1975, p. 1025 e 1026.)²⁶

A atmosfera do trágico está nela condensada. Romeu desafia a morte, e o frei, temente Tirésias, diz que há o que temer e que a desmedida pode levar à ruína. Ora, isso faz lembrar um elemento caro à tragédia – a *hýbris* – que significa uma desmedida, podendo envolver qualquer sentimento. E por outro lado, o herói desafia um poder maior que ele, em nome de sua crença de minuto. O trágico é o conteúdo do conto, a sua matriz, e tudo que nele se gravou é a partir dela: as leituras sociais que podemos entrever, o amor, as expectativas do individualismo, todos os jogos, inclusive o cômico, colaboram para a sensação de dissabor.

No início do conto, é a última fala da cena original, na cela do frei, que vem a ser um estímulo à pergunta da Julieta de Machado, justamente para introduzir o seu projeto empenhado de amor, que se não está amplificado na cena original, também não está oculto. Julieta pergunta: “Uma só pessoa?” Ao que seu confessor completa: “[...] e, logo que eu houver feito de vós ambos uma só pessoa, nenhum outro poder vos desligará.” (Machado de Assis, 1997, p. 615). Dando, pois, continuação à certeza de uma união eterna, frei Lourenço segue com sua convicção, aconselhando o altar aos amantes (agora ele age

²⁶Frei Lourenço -Que os céus sorriam a este ato sagrado,/Para que depois horas tristes não nos condenem/
Romeu -Amém, Amém! Mas que venham as amarguras porque nada podem contra/ um só minuto que
tenho com minha amada/ Junte as nossas mãos com santas palavras/ e que venha a morte, devoradora do
amor, e faça o que quiser!// Basta poder chamá-la de minha./ Frei Lourenço-Esses encantos violentos têm
fins violentos,/ e morrem em triunfo, como o fogo e a pólvora/ que quando se beijam se consomem./ O
mais doce mel é repugnante pela própria delícia/ e o seu gosto desconcerta o apetite./ Ame,
moderadamente. (Tradução nossa).

com a cautela e o temor reverencial, típico das personagens que sabem mais na tragédia, que podem avisar às outras, representadas, em geral, por adivinhos ou pelo coro). Mas Romeu acredita poder prescindir do altar:

FREI LOURENÇO. [...] Andai, andai, vamos ao altar, que estão acendendo as velas...

ROMEU. Para que velas? Abençoi-nos aqui mesmo. (Pára diante de uma janela). Para que altar e velas? O céu é o altar: não tarda que a mão dos anjos acenda ali as eternas estrelas; mas, ainda sem elas, o altar é este. (Machado de Assis, 1997, p. 615).

O jovem Montecchio se lança à sorte dos céus e não dá importância ao rito. O seu amor o transforma num idólatra, nada é mais divino que Julieta. O deus que o dirige é Eros. Nada mais existe ou importa, só o que possa impedi-lo de ter sua amada, como na cena original. Assim se revela: “A igreja está aberta; podem descobrir-nos”. Ele teme algo terreno, mas não teme os deuses, nem mesmo o Deus do altar. E diz como arremate à heresia: “O altar não é mais que o céu” (ibidem). Ora, mas para a tradição católica que o jovem veronense segue, o altar é o centro do mundo, é a representação de Deus, é o lugar do sacrifício.

A partir daí, alegorizada na discussão que confronta o altar e os céus, e que faz as personagens divergirem de acordo com suas motivações, segue um combate entre o novo e o velho, o católico e o pagão, o medo e a fé, a liberdade e o rito, o romantismo e Machado de Assis. Julieta também acredita que as velas valem menos que os astros: “Dize o nome dessa tocha celeste, que vai alumiar as minhas bodas, e casai-nos aqui mesmo. Os astros valem mais que as tochas da terra.” Confronto em que os amantes, libertos de tudo menos da fixação amorosa, dão de ombros à tradição, evidentemente inculcada pelo meio, devido a uma desobediência em razão de um sentimento de liberdade. Daí por diante terão todo um comportamento anti-religioso ou herético, sempre punido nas tragédias. Isso nos faz lembrar novamente a *hýbris* grega, a desmedida do herói, a imprudência que os faz julgarem-se mais fortes do que são, ou ao menos, mais livres. Não é por acaso que as falas que Machado lhes atribui, ou são do

exagero do amor ou de soberba. A insistência nas falas orgulhosas, a amplificação delas, parte da fala de Romeu na cena parafraseada, mas funcionam como repetição para que nos lembremos que estamos diante de heróis desobedientes e temerários.

Por outro lado, o combate se trava interno ao próprio frei, que se vê dividido, reflexivo, portanto, ambíguo e indeterminado. As velas que o frade aconselha são, para o cristianismo, o símbolo do sacrifício do homem, de sua consumação diante do poder de Deus e da devoção a Ele, como um movimento ascensional da finitude à infinitude. As velas são uma espécie de assinatura de contrato com a fé, pois nos rituais dos sacramentos elas são acesas com o fogo do círio pascal, indicando a participação em Cristo que é a luz do mundo. O matrimônio é um sacramento cuja realização é prescrita dentro de uma missa para que os nubentes recebam a graça participando do rito por excelência, que é o memorial da doutrina e da vida de Cristo. Pois quando assistimos a uma missa, estamos revivendo o sacrifício de modo incruento. O sacrifício de Cristo, sua morte na cruz, representa sua união à Igreja, daí a santificação dessa. Os sacramentos são os sinais da vida cristã que ligam o homem a Deus, representando a entrega do homem. O sacramento do matrimônio permite que os noivos assumam essa entrega como um só, e que Deus, por sua vez, dê, através de sua graça, as forças da indissolubilidade e da fidelidade²⁷. Daí as bodas cantarem a eternidade como o conto ensina. As velas quando bentas carregam ainda o significado de proteção. No entanto, não é nada disso que o frei fala para os jovens. Como já dissemos antes, sua argumentação é da ordem do fantástico, pouco ou nada doutrinária, demasiado cifrada, heterodoxa, ligada a símbolos da natureza. Ainda que deixe ecoar a insistência nas velas, é sempre de uma maneira vaga, desprovida de um significado que motive os enamorados.

Assim, a cosmovisão trágica do escritor, que podemos pressentir, para quem tudo é finito, frágil, carente de sentido, aparece mesmo em um discurso

²⁷Cf. Catecismo da Igreja Católica, segunda parte, segunda seção, capítulo 3º, artigo 7.

ambíguo como o do frade, que se por um lado revela as hipocrisias e hábitos vazios típicos às sociedades retratadas (a de Shakespeare e a do próprio Machado), por outro, demonstra certo temor às coisas entre o céu e a terra, às coisas que não se pode dirigir, ainda que sob uma ótica pagã. O cômico dessa ambigüidade não bane ou afasta uma preocupação profunda e inapelável. A ambigüidade do frade demonstra um traço da menipéia que impede a fixação de uma escolha moral, o reino da variação, da relativização de tudo. A explicação do frade para a necessidade do altar tanto ironiza quanto endossa o rito. Por um lado, confronta o poder da Igreja com o das estrelas que são infinitas. Como Julieta insistisse que as tochas do céu valem mais do que as tochas da terra, e o frade replicasse valerem menos, podemos nos perguntar: valem menos em que sentido? Certamente podemos inferir que não nos favorecem, que não nos protegem, e que as velas estão mais próximas da condição humana, do que a das estrelas que não se apagam “às nossas vistas”.

.Apesar de todo sincretismo, paganismo, ou o silêncio da doutrina que deveria professar, a atitude que o frade prescreve é uma tentativa de protegê-los na ordem cristã, onde não há lugar para o trágico (não ao menos o trágico que o frade parece temer), pois resta uma harmonia universal sob a tutela de Deus. Ele teme os acontecimentos fortuitos porque são soberanos, mas divide com esse temor a crença nessa ordem onde no fim tudo está bem, pois Deus é o centro de todas as coisas e a Ele tudo se dirige. É justamente do trágico que ele tenta proteger os dois jovens. Daí entender-se sua necessidade do altar, a necessidade das bênçãos de Deus. No entanto, Machado o mantém sempre dividido, pois apesar do frade compreender a eficácia de seguir os costumes, ao mesmo tempo, contrapõe as estrelas às velas (comparadas aos homens). Colocando de um lado um poder supremo, um poder cósmico, inviolável, da grandiosidade das coisas, e do outro, a pequenez do homem, simbolizada nas velas, que evocam o sacrifício e a impermanência do homem:

FREI LOURENÇO. Mais eficaz que o céu. Tudo o que ele abençoa perdura. As velas que lá verás arder hão de acabar antes dos noivos e do padre que os vai ligar; tenho-as visto morrer infinitas; mas as estrelas... (Machado de Assis, 1997, p. 615).

Tendo afirmado que o discurso de frei Lourenço participa da cosmovisão de Machado de Assis, não seria ocioso citá-lo em uma de suas crônicas, escrita a 8 de setembro de 1895, onde nota a importância de não perder-se nos céus, ou antes, de ater-se à terra:

Não me falem de anistias, nem de chuvas, nem de frios, nem do naufrágio do Britânia, nem do eclipse da semana. Há pessoas que trazem de cor os eclipses. Também eu fui assim, graças aos almanaques. Um dia, porém, vendo que o sol e a lua, posto que primitivos, eram ainda os melhores almanaques deste mundo, acabei com os outros. A economia é sensível; mas nem por isso ando com os olhos no céu. Tendo tropeçado tanta vez, como o sábio antigo, sigo o conselho da velha e não tiro os olhos do chão: é o mais seguro gesto para não cair no poço. (idem, 1938, p. 465).

Nas outras personagens não se verifica tal prudência. Romeu está tão tomado de amor que confirma sua soberba dizendo que a graça do céu provém de Julieta:

ROMEU. Que tem? Arderão ainda, nem ali nasceram senão para dar ao céu a mesma graça da terra. Sim, minha divina Julieta, a Via -Láctea é como o pó luminoso dos teus pensamentos, todas as pedrarias e claridades altas e remotas, tudo isso está aqui perto e resumido na tua pessoa, porque a lua plácida imita a tua indulgência, e Vênus, quando cintila, é com os fogos da tua imaginação." (idem, 1997, p. 615).

Amplificação de Machado que agora conversa com a cena do balcão. Nela, Shakespeare fizera o jovem dizer que os olhos de Julieta brilham mais que as estrelas, no conto, Machado o faz dizer que os pensamentos da moça representam toda a Via Láctea. Há toda uma hiperbolização mesmo no acento já exagerado de Shakespeare. A escolha da palavra graça redobra a sua soberba, seu não saber em que condições eles estão no mundo, pois toda a graça provém de Deus. As personagens enamoradas no conto dão ao homem uma

supra dimensão: o homem atua sobre tudo, o homem é o ápice do mundo. Tal ascensão renascentista culminará no subjetivismo do romantismo, onde o “eu” é que passa a ser tudo. A própria lua imita Julieta. Mas não é verdade, o homem vive sua impotência diante das arbitrariedades a que está por natureza sujeito. O indivíduo, achando-se uníssono à natureza, na verdade, canta sozinho sua fragilidade e miséria.

Tanto é assim que, apesar do frade lhes aconselhar o altar ao invés de se meterem com os céus (pois como já foi dito, os deuses, ao menor sinal de felicidade humana, revoltam-se e amaldiçoam-na), eles preferem a eleição de um novo altar, uma expressão de singularidade e de exotismo. Pois para os amantes, comparáveis aos românticos, vale o consentimento da natureza, refúgio, harmonia e comunhão. Mas a natureza em Machado de Assis é madrasta, quando muito indiferente. O cruzeiro não participa da dor de Rubião como um romântico versaria, ele está longe demais, acima da alegria ou da dor. Porque à natureza cabe devorar, ela é símbolo de voracidade ou de indiferença em toda sua obra – quando muito ela reflete os bons estados de alma que tomam Bentinho em suas núpcias, ou a bela visão dos braços de Dona Benedita.

Frei Lourenço vai zombado dos amantes devido a seus excessos, ele funciona como o questionador dos delírios de amor de dois nefelibatas que devem pôr os pés sobre o chão. Em meio às declarações, juras e leves repreensões, eles pedem que o frade conte a história da primeira estrela que vêem ao olharem pela janela. Para confirmar o caráter ambíguo do frei Lourenço, Julieta diz que ele conhece as “letras divinas e humanas, as próprias ervas do chão, as que matam e as que curam”, característica essa também presente na personagem shakespeariana, e que Machado usa a fim de remeter o leitor ao desfecho trágico, propiciado, em parte, por esses conhecimentos. O frei fica titubeante por achar melhor não repetir o que sabe, talvez para não dar azo à incredulidade dos jovens. Mas o benefício parece valer o custo. Nos segundos em que pensa no que lhes vai dizer, como última tentativa de

dissuadi-los, inventa a história que vem a ser seu argumento, conta-lhes a origem daquela estrela “que parece governar todas as outras”, dizendo com essas palavras, portanto, que ela guarda o sentido de tudo.

A atmosfera trágica que já vinha se prenunciando aparece em definitivo com a rememoração de Xerxes, como se sua presença invocasse o trágico. Note-se que a astronomia do frei é a que os ventos lhe ensinaram, porque estiveram de um canto a outro, viram tudo o que há para se contar. “Heródoto conta que Xerxes chorou, não conta mais nada.” (Machado de Assis, 1997, 616). Eis a diferença entre a História e a ficção. Os seres imortais, os ventos, espécie de musas, é que lhe ensinaram o saber que detém; seres que estavam no Helesponto e que ainda agora se agitam à menção que se lhes faz. É no reino do como poderia ter acontecido que Machado toma o bastão a Heródoto, no reino das coisas universais, do que se passou no íntimo do déspota no Helesponto, mas que poderia assaltar a qualquer um de nós em qualquer momento. A matéria do que será contado é de tal modo infausta que ele as chama de “cousas duras”. Conta então que os ventos conheceram o implacável Xerxes. Descreve o seu caráter – que é resumido em força e prepotência – com o propósito de instruir o leitor, lembrando as duas *hýbris* do rei-deus, que foram chicotear o mar e tentar destruir a Hélade:

FREI LOURENÇO. [...] As tropas marchavam diante dele, a poder de chicote, porque esse homem cru amava particularmente o chicote e empregava-o a miúdo, sem hesitação nem remorso. O próprio mar, quando ousou destruir a ponte que ele mandara construir, recebeu em castigo trezentas chicotadas. Era justo; mas para não ser somente justo, para ser também abominável, Xerxes ordenou que decapitassem a todos os que tinham construído a ponte e não souberam fazê-la imperecível. (Machado de Assis, 1997, p. 616).

Xerxes se acredita justo, mas na verdade fora abominável, como revela a ironia que coloca justo e abominável como termos de uma gradação. Ele deseja o imperecível, deseja uma inversão na ordem das coisas, desafiando os tempos, punindo o mar, empreendendo destruir a Hélade e se ensoberbecendo:

FREI LOURENÇO. [...] Ora, um dia, à margem do Helesponto, curioso de contemplar as tropas que ali ajuntara, no mar e em terra, Xerxes trepou a um alto morro feitiço, donde espalhou as vistas para todos os lados. Calculai o orgulho que ele sentiu. [...] Viu e riu, farejava a vitória. Que outro poder viria contrastá-lo? Sentia-se indestrutível. (ibidem, p. 617).

Então, Machado aponta para as contradições que se levantam no peito do homem, pois o mesmo Xerxes que só conhecia a “ufania e a rispidez”, depois de toda a alegria que experimenta, chora. Lembremos que esse mundo de duplos, de relativizações, de instabilidade, é o mundo de Machado:

FREI LOURENÇO. Chorou, é certo, logo depois, tão depressa acabara de rir. A cara embruscou-se-lhe de repente, e as lágrimas saltaram-lhe grossas e irreprimíveis. Um tio do guerreiro, que ali estava, interrogou-o espantado; ele respondeu melancolicamente que chorava, considerando que de tantos milhares e milhares de homens que ali tinha diante de si, e às suas ordens, não existiria um só ao cabo de um século. Até aqui Heródoto, escutai agora os ventos. Os ventos ficaram atônitos. Estavam justamente perguntando uns aos outros se esse homem feito de ufanía e rispidez teria nunca chorado em sua vida, e concluíam que não, que era impossível, que ele não conhecia mais que injustiça e crueldade, não a compaixão. E era a compaixão que ali vinha lacrimosa, era ela que soluçava na garganta do tirano... Então eles rugiram de assombro; depois pegaram das lágrimas de Xerxes. (ibidem, 617).

Descontrola-se apesar de todo o poder. O homem que conhece só a crueldade e o orgulho sente compaixão e a sente justamente pela curta duração da vida. É a morte sua e de outros, ou melhor, de todos, que o comove. É a efemeridade da vida, o inelutável fim da existência que faz com que o bárbaro conheça as lágrimas. Podemos inferir que, aqui, o conto é de novo invadido pela ironia, pois Xerxes, aquele homem bruto, poderia ter simplesmente chorado por si. Mas graças a um jogo literário, ironicamente somos levados a pensar que as lágrimas incríveis, ganham a dimensão de um dos efeitos da tragédia por excelência, a compaixão. Essa verdade com a qual não podemos nos comover gera um efeito cômico, porque é o tirano implacável quem chora – o que é

inverossímil e incongruente. Tanto o frei como Xerxes, devido aos vários caminhos de significação do texto, têm caráter que podem ser lidos de várias maneiras. É o reino do carnaval, da mistura, que lhe dá uma verdade possível, aquela que não é única.

Mas os ventos, e de novo o elemento cômico, eles próprios não acreditaram no que viram e desejaram imortalizar as tais lágrimas “inverossímeis”. Cada qual tem opinião diferente sobre a forma como isso se daria. A perplexidade vem do fato de que o homem mais orgulhoso do mundo, mais soberbo, sente compaixão, sai de dentro de si. Já os planetas que também não podem crer no que vêem, percebem com curiosidade que a terra é “feita de contradições”. Bem como Machado entendia, que a mesma terra que aceita o capítulo da “guilhotina e da escravidão” pode ter momentos de paraíso. Um astro, inspirado no homem que gerou as lágrimas, quer que ele as engula, punindo-o; já um dos ventos, imitando sua força, quer transformá-las em “violentas tempestades”. Mas Romeu, diferente dos ventos, quando interpelado pelo frade, diz que as secaria para que “a piedade humana não ficasse desonrada”. Ele deseja secá-las por não serem dignas de representar a compaixão humana. Diante da dúvida, os ventos recorrem a árbitros mais altos. É a busca por esse juízo mais elevado para a solução do destino das lágrimas que os leva à lua e ao sol. A decisão da lua, comparada antes à Julieta, é extremamente humana e piedosa:

FREI LOURENÇO. Os ventos foram ter com ela, perguntaram-lhe o que fariam das lágrimas de Xerxes, e a resposta foi a mais piedosa do mundo. Cristalizemos essas lágrimas, disse a lua, e façamos delas uma estrela que brilhe por todos os séculos, com a claridade da compaixão e onde vão residir todos aqueles que deixarem a terra, para achar ali a perpetuidade que lhes escapou. (Machado de Assis, 1997, p. 618).

A poesia enjoada e dulcíssima da lua lembra o sentimentalismo dos românticos, pois esses acreditavam na comunhão com a natureza e afastavam

de si o fel da análise. Lembremos com Alfredo Bosi (1994, p. 93) que a noite é o espaço dos românticos:

Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação.

Por outro lado, o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant nos dá duas significações para o astro da noite, bem sugestivas ao conto:

A Lua é um símbolo dos ritmos biológicos: astro que cresce, decresce, desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento e da morte... A lua conhece uma história patética semelhante à dos homens... mas sua morte nunca é definitiva... A lua, diz Plutarco, “é a morada dos homens bons depois de sua morte. Leva aí uma vida que não é nem divina, nem feliz, mas, contudo, isenta de preocupação, até a sua segunda morte. Porque o homem deve morrer duas vezes.” (v. lua).

Já o sol, símbolo de clareza e de força, luz do mundo, dá uma solução mais ao gosto machadiano. A harmonia que o romântico vê na natureza não está aqui. Aqui é ela inimiga, é ela devoradora, não deixando que nada subsista. A solução do sol representa a opção machadiana para os homens, o modo como os ironiza ou os ridiculariza. Se a questão se resolvesse pela opinião da lua teríamos uma solução bondosa, amiga dos homens, à semelhança do céu cristão, onde o homem resgataria a perpetuidade que perde com a morte – uma vez que a lua identifica-se com o homem. Mas como a natureza não é assim harmoniosa, piedosa, próxima, o sol dá seu arremate trágico, que se diz da natureza do riso, sem reconciliação, sem ventura, para enfatizar a desdita dos homens, e assim explica a ironia cósmica e porque as bentas velas, finitas como os homens, são melhores que o céu:

FREI LOURENÇO. [...] O sol ouviu-os e redargüiu que sim, que cristalizassem as lágrimas e fizessem delas uma estrela, mas nem tal

como o pedia a lua, nem para igual fim. Há de ser eterna e brilhante, disse ele, mas para a compaixão basta a mesma lua com a sua enjoada e dulcíssima poesia. Não; essa estrela feita das lágrimas que a brevidade da vida arrancou um dia ao orgulho humano ficará pendente do céu como o astro da ironia, luzirá cá de cima sobre todas as multidões que passam, cuidando não acabar mais e sobre todas as cousas construídas em desafio dos tempos. Onde as bodas cantarem a eternidade, ela fará descer um dos seus raios, lágrimas de Xerxes, para escrever a palavra da extinção, breve, total, irremissível. Toda epifania receberá esta nota de sarcasmo. Não quero melancolias, que são rosas pálidas da lua e suas congêneres; — ironia, sim, uma dura boca, gelada e sardônica. (Machado de Assis, 1997, p. 618).

Não escapou a Machado que a compaixão de Xerxes jamais pudesse resultar numa estrela com a finalidade que a lua sugere, mas ao contrário, sob o julgamento claro do sol, ela só poderia se transformar em desprezo e sarcasmo. Afinal que legitimidade têm tais lágrimas para que sejam premiadas? Ou ainda, caso fossem lágrimas sinceras, para a compaixão basta a lua e seus pares (talvez os românticos). A sua resposta é outra, é a ironia do sol que diz ao orgulho humano seu lugar no tempo. Lembremos Ronaldo de Melo e Souza (2006, p. 52):

De Ressurreição a Memorial de Aires, o autor brasileiro se credencia como poeta da ficção irônica por excelência. [...] porque concebe a ficção narrativa como encenação do drama inerente à natureza contraditória, multiforme e conflitiva do homem inserido no horizonte móvel do tempo.

A compaixão do Xerxes não pode virar uma coisa benéfica, pois vem de um homem mau. Ela tem de representar uma zombaria sobre as veleidades do homem, porque não é de outra coisa que se trata. As lágrimas do tirano hão de ser eternizadas, pois a única coisa eterna é a finitude – ironia com o desejo do orgulhoso Xerxes, ironia com os orgulhosos homens, que por ingenuidade chegam a cantar glórias nessa caminhada trágica. Como Dario ensina n'Os persas de Ésquilo, o orgulho é armadilha perigosa:

Pilhas de mortos, até a terceira geração,

sem voz falarão aos olhos dos mortais
 que mortal não deve ter soberbo pensar.
 A soberbia, ao florescer, colhe a espiga
 de erronia, onde a safra será de lágrimas.
 Quando estes se vêem assim punidos,
 lembrai-vos de Atenas e Grécia; ninguém,
 por desprezo ao seu presente Nume,
 por querer outros, verta grande opulência.
 Zeus punitivo vigia os demasiado
 soberbos pensamentos, severo juiz.
 Portanto, com bons conselhos inspirai
 àquele carente de prudência que cesse
 de ofender a Deus com soberba audácia.
 (Ésquilo, 2002, p. 221)

No romantismo, a ironia foi se tornando algo de que se poderia sofrer e não só uma forma de usar a linguagem:

O estágio seguinte foi a universalização destas ironias locais e particulares. Parece ter sido fácil demais elevar à dignidade metafísica as ironias de eventos, pequenas ou grandes, cômicas ou trágicas, das quais freqüentemente todos nós temos sido vítimas. Deste modo, imaginamos por trás destes acidentes uma deidade zombeteira, caprichosa, hostil ou indiferente, o destino. Friedrich Schlegel achou “surpreendentemente irônico que ‘der grosse Maschinist im Hintergrunde des Ganzen’ finalmente se revele um desprezível “Traidor”. Em 1833, Connop Thirwall, em seu artigo “da ironia de Sófocles”, admite “que o contraste entre o homem com suas esperanças, medos, desejos e empreendimentos, e um destino obscuro, inflexível, propicia abundantes condições para a exibição da ironia trágica”. (Muecke, 1995, p. 37, 38).

Assim, esse conto machadiano traz também, entre tantas coisas já ditas, a ironia trágica. A única compaixão que os homens poderiam encontrar é a que surgir da própria lua, a qual derrama doce poesia, bem como a de seus imitadores, já que com o homem guarda alguma familiaridade. Mas na verdade, o universo está surdo aos desígnios humanos. Neste mundo, onde uma ordem caprichosa e tirana dá o tom, não haverá a compaixão, o acaso não entende os homens, jogando com eles seu jogo cósmico, social ou atômico. A imortalidade por si é uma distância descomunal entre os homens e o tempo, registro e fim das coisas. Na Antiguidade são mesmo os deuses que imputam aos homens suas paixões, paixões que depois recriminam e punem. Já para o pensamento

moderno passa a ser a severa natureza a responsável pelos vícios ou pelas virtudes. O homem está preso à realidade como um mortal no mundo fantasioso dos deuses — limitado, submetido, não livre, autômato, e isso é coisa de se rir quando contrastado com a vaidade humana. Porque tudo é vão diante da morte, a existência é um conflito sem solução. E o orgulho humano, ou qualquer glória que se cante, receberá na carne “a palavra da extinção, breve, total, irremissível.” Esse assíndeto vigoroso repercute a ironia trágica. Ouçamos novamente os românticos:

Todas elas eram desenvolvimentos principais, nada menos que o desenvolvimento do conceito de Welt-Ironie, Ironia cósmica ou Ironia geral, a ironia do universo que tem como vítima o homem ou o indivíduo [...]. Para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível. [...] ‘A característica mais proeminente da natureza’ escreveu Schlegel ‘é uma energia vital transbordante e inesgotável’. [...] a natureza não é um ser, mas um tornar-se, um caos fervilhante, um processo dialético de contínua criação e dêś-criação. O homem sendo quase a única destas formas criadas que logo serão dêś-criadas deve reconhecer que não pode adquirir qualquer poder intelectual ou experimental permanente sobre o todo. (Muecke, 1995, p. 39).

A consciência, que se exige dos protagonistas de uma tragédia, infiltra-se nos dois jovens pela condução de frei Lourenço, que faz com que os dois conheçam o invencível adversário que lhes controla as vidas, qual seja, o destino, alegorizado na narrativa pela vontade dos astros. A mudança de situação que caracteriza toda narrativa ocorre e, ao mesmo tempo, não ocorre, porque, embora os dois jovens conheçam o que no início desconheciam – o capricho dos deuses – eles permanecem em seus propósitos, personagens de teatro que são flagrados em um só aspecto – a fixação amorosa. A última fala de Julieta é eivada de soberba, mesmo depois de obter um conhecimento valioso das coisas da vida:

JULIETA. Padre meu, que não sabes que há, quando menos, uma cousa imortal, que é o meu amor, e ainda outra, que é o incomparável Romeu. Olha bem para ele; vê se há aqui um soldado de Xerxes. Não, não, não. Viva o meu amado, que não estava no Helesponto, nem escutou os desvarios dos ventos noturnos, como este frade, que é a um tempo amigo e inimigo. Sê só amigo, e casa-nos. Casa-nos onde quiseses, aqui ou além, diante das velas ou debaixo das estrelas, sejam elas de ironia ou de piedade; mas casa-nos, casa-nos, casa-nos... (Machado de Assis, 1997, p. 618).

Ela despreza a transitoriedade e diz que Romeu e seu amor são eternos, cantando, como às bodas, a eternidade. E magistralmente Machado encerra seu conto-comentário, triste e cômico, à tragédia, lembrando com a fina ironia de quem mistura água e vinho a sua oposição à comédia, pois Julieta fala em casamento apesar de estar caminhado para a morte – última das ironias. O casamento ligado à comédia é uma de suas maiores características. Lembremos que se convencionou chamar, por muito tempo, de comédia, as peças com finais felizes, onde os quiproquós terminavam em alegrias. Vejamos o que Goethe (2000, p. 18) nos acrescenta nessa questão, no seu comentário à Poética de Aristóteles, ao falar do efeito catártico:

Na tragédia ele acontece por meio de um sacrifício humano, que pode ser realmente levado a cabo, ou solucionado por uma compensação, sob influência de uma divindade favorável. [...] na comédia ao contrário, como um desfecho para todos os apuros, nos quais há um mínimo possível de medo e de esperança, entra o casamento, que, apesar de não encerrar a vida dá a ela um arremate importante e considerável. Ninguém quer morrer, todos querem casar, e nisso consiste a diferença, meio brincalhona meio séria, entre a peça trágica e a cômica na estética aristotélica.

Machado não está fazendo uma tragédia, mas está relendo o gênero, ainda que para parodiá-lo, ou simplesmente para destilar uma idéia. Até mesmo a relação de famílias Machado resgata do contexto para lembrar-nos da tragédia, deixando registrado na fala de Romeu esse elemento sem o qual não pode haver tragédia: “O ódio de outros separa-nos, mas o nosso amor conjuga-nos.” A respeito da tragédia, Machado (1938, p. 222) nos diz da já referida peça

de seu tempo, Antonio José: “seria impróprio exigir a exclusão do elemento familiar na forma trágica ou a eterna repetição dos heróis romanos.” O assunto é *nostra res agitur*, pois fala de anseios humanos, pretensões descabidas de um “bicho da terra tão pequeno”. É como se o homem soubesse a todo o tempo que não pode ir contra forças maiores, mas cedesse sempre à tentação de se rebelar. A soberba, elemento tão caro às tragédias gregas, aparece no conto graças ao amor sem conta que faz o frei interceder, pois os “sentimentos violentos têm fins violentos”.

No entanto, apesar de se valer de elementos do gênero dramático, só o faz na medida em que explora a forma para o conteúdo – por isso a mistura não é condenável. É do seu sentimento trágico que quer falar, do homem como joguete, capaz de acreditar em tantas coisas que de nada o livra. A mistura cômica não impede a visão trágica do mundo, pois nos resta a antiga tópica de Heráclito e Demócrito, bem ao gosto indeterminado de Machado, uma vez que os recursos usados nos fazem rir ao mesmo tempo em que nos levam à compaixão, e não podemos esquecer que a ordem do sol, embora seja o riso irônico, leva-nos à comoção. Isso porque a natureza desse riso é aquela que o Pe. Antônio Vieira percebeu, ao defender as lágrimas de Heráclito contra o riso de Demócrito, identificando-a com a natureza do choro:

A ironia tem contrária significação do que soa; o riso de Demócrito era a ironia do pranto; ria, mas ironicamente, porque seu riso era nascido de tristeza, e também a significava; eram lágrimas transformadas em riso por metamorfoses da dor; era riso, mas com lágrimas. (Pe. Antonio Vieira, 1993, p. 1257).

4.2. Viver!: o novo castigo de Prometeu ou questões schopenhauerianas

Em “Viver!”, conto do livro *Várias Histórias*, de 1896, embora de publicação anterior, na *Gazeta de Notícias*, em 1884, Machado de Assis confronta dois mitos de tradições diferentes, mas que se interligaram no pandemônio do romantismo. Uma figura lendária do imaginário popular cristão e daí assimilada pela literatura, e uma figura da mitologia grega, não menos assumida pelas obras literárias através dos tempos. Ambas as personagens, Ahasverus e Prometeu têm extenso registro literário, a diferença é que o segundo nunca deixou a cena, ao passo que o primeiro só retorna da Idade Média no romantismo, onde ressurgiu, muitas vezes, identificado a Prometeu:

Questionando as origens do mal, Ahasverus apropria-se também em parte do desafio prometéico. Convencido em seu desespero, ou encarregando-se ele próprio de desmistificá-lo, o herói romântico encarna um mito de revolta por inversão do esquema de base da lenda. Comparando-o a Caim, lhe atribuímos a revolta do homem contra o Pai e os termos prévios do desafio, lançado a uma divindade vingadora: um pecador acusa a Divindade, negando a validade do castigo, de tal modo que o tema da perambulação exemplar é metamorfoseado em tema de libertação. Nesse novo Ahasverus a imagem do homem se espiritualiza para simbolizar os progressos da alma ao efetuar sua salvação por obra de seu próprio ceticismo. (Dicionário de Mitos Literários, v. O mito do judeu errante).

Ahasverus e Prometeu em suas peregrinações literárias ganharam infinitas significações, mas a idéia de uma culpa indistinta, variando seu agente ou sua vítima, do criador e da criatura, da desobediência e da sombra de uma dúvida fundamental, sempre permearam ambos os mitos. Ora Prometeu é o pai dos homens, benfeitor que lhes deu o fogo, sendo merecidamente punido pela insubmissão; ora é o símbolo da rebeldia; ora é o culpado pela raça humana. Já Ahasverus, pode tanto ser o danado que quer se salvar, quanto aquele que compreendendo o absurdo de sua tragédia (que de certo modo simboliza toda a caminhada inútil do homem), alimenta seu ódio pela tirania divina, vindo, inclusive, a partir de inícios do XIX, a representar as massas oprimidas na luta

contra a miséria. Diante dessas ocorrências temos a historicidade do conto. Se no penúltimo século, o judeu errante representa os oprimidos, aparecendo como um grande símbolo, por exemplo, no romance de Eugène Sue, podemos entender a sede de justiça, que sai de sua tragicidade como uma lamúria não só relacionada ao homem essencial, mas também ao histórico. Palavras como opressão e justiça atravessam o conto não por acaso. É a leitura que a literatura da época imediatamente anterior a Machado fazia do mito. A virada apoteótica de Ahasverus é que, nos românticos e nos pós-românticos, de anti-herói ele é relacionado a um Prometeu herói, que foi capaz de aceitar sua tragédia para se insurgir contra a tirania.

Além de a simbolização do judeu para as massas oprimidas advir da tradição literária, o texto, que ora examinamos, possui marcas nesse sentido:

Ahasverus. — Séculos de séculos vivi, cansado, mortificado [...]
Prometeu — O mal acabará; os ventos não espalharão mais [...] nem o clamor dos oprimidos, mas tão somente a cantiga do amor perene e a bênção da universal justiça... (Machado de Assis, 1997, p. 563, 564).

Apesar de Ahasverus não ter nunca trabalhado e não ter padecido pessoalmente, na versão machadiana, ele apregoa sua solidariedade, endossando, dessa forma, o símbolo que a tradição lhe inculcava:

Ahasverus. — Sim, mas vi padecer os outros homens, e para o fim o espetáculo da alegria dava-me a mesma sensação que os discursos de um doido. Fatalidades do sangue e da carne, conflitos sem fim, tudo vi passar a meus olhos, a ponto que a noite me fez perder o gosto ao dia, e acabo não distinguindo as flores das urzes. Tudo se me confunde na retina enfarada [...] Toda a humanidade está em mim. (ibidem, p. 566).

Foi Shelley (1932, p. 46 a 51) quem definitivamente deu a Ahasverus a identificação com aquele Prometeu que para os românticos reinterpreta a criação e condena a injustiça divina desde o poema de Goethe que leva seu nome. No “Queen Mab”, Ahasverus assim se rebela em versos:

*'Is there a God! -ay, an almighty God,
 And vengeful as almighty! Once his voice
 Was heard on earth; earth shuddered at the sound;
 The fiery-visaged firmament expressed
 Abhorrence, and the grave of Nature yawned
 To swallow all the dauntless and the good
 That dared to hurl defiance at his throne,
 Girt as it was with power. None but slaves
 Survived, -cold-blooded slaves, who did the work
 Of tyrannous omnipotence; whose souls
 No honest indignation ever urged
 To elevated daring, to one deed
 Which gross and sensual self did not pollute.
 These slaves built temples for the omnipotent fiend,
 Gorgeous and vast; the costly altars smoked
 With human blood, and hideous pæans rung
 Through all the long-drawn aisles. A murderer heard
 His voice in Egypt, one whose gifts and arts
 Had raised him to his eminence in power,
 Accomplice of omnipotence in crime
 And confidant of the all-knowing one.
 These were Jehovah's words.*

*"From an eternity of idleness
 I, God, awoke; in seven days' toil made earth
 From nothing; rested, and created man;
 I placed him in a paradise, and there
 Planted the tree of evil, so that he
 Might eat and perish, and my soul procure
 Wherewith to sate its malice and to turn,
 Even like a heartless conqueror of the earth,
 All misery to my fame. The race of men,
 Chosen to my honor, with impunity
 May sate the lusts I planted in their heart.
 Here I command thee hence to lead them on,
 Until with hardened feet their conquering troops
 Wade on the promised soil through woman's blood,
 And make my name be dreaded through the land.
 Yet ever-burning flame and ceaseless woe
 Shall be the doom of their eternal souls,
 With every soul on this ungrateful earth,
 Virtuous or vicious, weak or strong, -even all
 Shall perish, to fulfil the blind revenge
 (Which you, to men, call justice) of their God."*

*'The murderer's brow
 Quivered with horror.*

*"God omnipotent,
 Is there no mercy? must our punishment
 Be endless? will long ages roll away,*

*And see no term? Oh! wherefore hast thou made
In mockery and wrath this evil earth?
Mercy becomes the powerful -be but just!
O God! repent and save!"*

*"One way remains:
I will beget a son and he shall bear
The sins of all the world; he shall arise
In an unnoticed corner of the earth,
And there shall die upon a cross, and purge
The universal crime; so that the few
On whom my grace descends, those who are marked
As vessels to the honor of their God,
May credit this strange sacrifice and save
Their souls alive. Millions shall live and die,
Who ne'er shall call upon their Saviour's name,
But, unredeemed, go to the gaping grave,
Thousands shall deem it an old woman's tale,
Such as the nurses frighten babes withal;
These in a gulf of anguish and of flame
Shall curse their reprobation endlessly,
Yet tenfold pangs shall force them to avow,
Even on their beds of torment where they howl,
My honor and the justice of their doom.
What then avail their virtuous deeds, their thoughts
Of purity, with radiant genius bright
Or lit with human reason's earthly ray?
Many are called, but few will I elect.
Do thou my bidding, Moses!"*

*'Even the murderer's cheek
Was blanched with horror, and his quivering lips
Scarce faintly uttered -"O almighty one,
I tremble and obey!"*

*'O Spirit! centuries have set their seal
On this heart of many wounds, and loaded brain,
Since the Incarnate came; humbly he came,
Veiling his horrible Godhead in the shape
Of man, scorned by the world, his name unheard
Save by the rabble of his native town,
Even as a parish demagogue. He led
The crowd; he taught them justice, truth and peace,
In semblance; but he lit within their souls
The quenchless flames of zeal, and blessed the sword
He brought on earth to satiate with the blood
Of truth and freedom his malignant soul
At length his mortal frame was led to death.
I stood beside him; on the torturing cross
No pain assailed his unterrestrial sense;
And yet he groaned. Indignantly I summed
The massacres and miseries which his name
Had sanctioned in my country, and I cried,*

*"Go! go!" in mockery.
A smile of godlike malice reilluminated
His fading lineaments. "I go," he cried,
"But thou shalt wander o'er the unquiet earth
Eternally." The dampness of the grave
Bathed my imperishable front. I fell,
And long lay tranced upon the charmèd soil.
When I awoke hell burned within my brain
Which staggered on its seat; for all around
The mouldering relics of my kindred lay,
Even as the Almighty's ire arrested them,
And in their various attitudes of death
My murdered children's mute and eyeless skulls
Glared ghastly upon me.*

*But my soul,
From sight and sense of the polluting woe
Of tyranny, had long learned to prefer
Hell's freedom to the servitude of heaven.
Therefore I rose, and dauntlessly began
My lonely and unending pilgrimage,
Resolved to wage unwearable war
With my almighty tyrant and to hurl
Defiance at his impotence to harm
Beyond the curse I bore. The very hand,
That barred my passage to the peaceful grave,
Has crushed the earth to misery, and given*

*Its empire to the chosen of his slaves.*²⁸

De alguma maneira, aparecendo separadas ou identificadas, as personagens revelaram sempre algo do jogo trágico entre o homem, o divino e o mundo. Às vezes com a salvação, às vezes com o mergulho no trágico graças à revolta de quem foi solapado. No entanto, Machado embolsa toda essa herança revestindo-a de um aspecto tão cômico que fica difícil entrever o seu sentimento trágico da vida. Não fosse o tom lamentoso (lembrando muito o “Delírio” de Brás Cubas) que nos impõe nas falas iniciais de seu Ahasverus e o desfecho demasiado humano e covarde que lhe imputa, ficaríamos com a impressão de uma troça apenas. Através de um sonho Ahasverus, o judeu errante, encontra-se com Prometeu onde, ao contrário, por todo o passado do mito, esperava-se Jesus. O primeiro traço grosso da carnavalização é essa união do sagrado e do profano. Onde o judeu espera Jesus, ou no caso de Machado, somente a morte (“Deus me perdoará, se quiser, mas a morte consola-me”) vem Prometeu. Assim uma nova realidade desconhecida se abre, mais uma possibilidade para o judeu que padece. De acordo com Freud, o sonho exprime, entre outras coisas, a realização de um desejo. Estando no limiar da morte, o sonho do judeu exprime um desejo de ser salvo, de converter a sua maldição em salvação, embora diga que não se importa com mais nada, embora diga que só quer morrer. É possível mostrar que em seu processo de elaboração onírica a história é toda conduzida por esse desejo.

Aventar o aspecto de carnavalização torna-se cada vez mais legítimo quando podemos perceber o sentido plural que dá ao sonho do judeu. Vejamos como a carnavalização aparece numa fala de Prometeu, aludindo a ela através de uma descrição da vida, mostrando a cosmovisão carnavalesca, onde nada é fixo e uno:

Prometeu — Há páginas melancólicas? Há outras joviais e felizes. À convulsão trágica precede a do riso, a vida brota da morte, cegonhas e andorinhas trocam de clima, sem jamais abandoná-lo inteiramente; é

assim que tudo se concerta e restitui. Tu viste isso, não dez vezes, não mil vezes, mas todas às vezes; viste a magnificência da terra curando a aflição da alma, e a alegria da alma suprimindo a desolação das cousas; dança alternada da natureza, que dá a mão esquerda a Jó e a direita a Sardanapalo. (Machado de Assis, 1997, p. 566).

Bakhtin (2002, p. 124) faz minucioso estudo da obra de Dostoiévski como uma forma carnavalizada que de certa forma é a base da menipéia. Salvo

28 Há um Deus! Sim, um Deus Todo Poderoso/ Tão vingativo, quanto poderoso! Uma vez sua voz/ Foi ouvida na terra; e ela tremeu com o som;/ A face feroz do firmamento expressou,/ a cova da Natureza se escancarou/ Para engolir os bravos e os bons,/ Que ousaram lançar desafios ao seu trono,/ Cingido como estava de poder. Ninguém senão escravos/ Sobreviveram, escravos de sangue frio, que fizeram o trabalho/Da onipotência tirânica; cujas almas/ Nunca a indignação honesta os instigou/ À ousadia elevada, a algum feito/ Que o ser grosseiro e sensual não poluísse./ Tais escravos ergueram templos para o inimigo onipotente/ Belos e vastos; os ricos altares fumegaram/ Com sangue humano, peãs horrendas ressoaram/ Por todas as naves alongadas. Um assassino ouviu/ Sua voz no Egito, cujos presentes e artes/ elevaram-no a seu poder eminente,/ Cúmplice da onipotência no crime/ E confidente do onisciente./ Tais foram as palavras de Jeová:/ “De uma eternidade sem cuidados/ Eu, Deus, me ergui; em sete dias de lida fiz a terra/ Do nada; descansei, e criei o homem;/ Coloquei-o em um paraíso, e lá/ Plantei a árvore do mal, para que ele/ Pudesse comer e perecer, e buscar na minha alma/ com o que saciar sua malícia e tornar,/ Feito um cruel conquistador da terra,/ Toda miséria à minha fama. A raça dos homens,/ Escolhida para minha honra, com impunidade/ Pôde saciar os desejos que eu plantei em seus corações./ Aqui te ordeno, pois, que os líderes,/ Até que, com os pés endurecidos, suas tropas conquistadoras/ Avancem pelo solo prometido em meio a sangue de mulher,/ E façam meu nome temido pela terra./ E chamas eternas e aflição constante/ Serão a perdição de suas almas eternas./ De toda alma dessa terra desgraçada,/ Virtuosa ou viciosa, fraca ou forte, -inteira mesmo/ Perecerá, para satisfazer a vingança cega/ (Que tu, para os homens, chamas justiça) de seu Deus.” / A testa do assassino/ Tremeu de horror:/ “Deus onipotente,/ Não há misericórdia? É preciso que nossa punição/ Seja infinita? Rolarão longas eras/Sem que se veja o termo? Oh! Porque fizeste/ Em zombaria e ira esta terra má?/ A misericórdia convém aos poderosos – sê ao menos justo!/ Oh Deus! Arrepende-te, e salva!” / “Resta um caminho:/ Engendrarei um filho e ele suportará/ todos os pecados do mundo; ele surgirá/ Em um rincão incógnito da terra,/ E lá morrerá na cruz, e purgará/ O crime universal; de modo que os poucos/ aos quais desce a minha graça, aqueles marcados/ Como instrumentos para a honra de seu Deus/ Podem merecer este estranho sacrifício e salvarem/ Suas almas em vida. Milhões viverão e morrerão/ Que nunca chamarão o nome de seu Salvador,/ Mas, sem redenção, irão para a cova que se abrirá,/ Milhares considerarão isso uma história de velha/ Das que as babás usam para assustar bebês;/ Esses em um golfo de angústia chamas/ Amaldiçoarão sua condenação para sempre/ E aguilhoadas repetidas forçá-los-ão a confessar/ Mesmo em seus leitos de tormento, onde uivam,/ Minha honra e a justiça de sua condenação./ O que valerão, então, seus feitos virtuosos, seus pensamentos/ De pureza, brilhantes de gênio radiante/ Ou iluminados pelo raio terreno da razão humana?/ Muitos são chamados, mas poucos eu elejo./ Obedeça, Moisés!”/ ‘Até a face do assassino/ Empalideceu de horror, e seus lábios trêmulos/ pronunciaram sem força “-Oh Todo Poderoso/ Eu tremo e obedeço!”/ ‘Oh Espírito! Séculos marcaram com seu selo/ Este coração de muitas feridas, e o cérebro carregado,/ Desde que veio o Encarnado; humildemente ele veio,/ Velando sua horrível cabeça divina sob a forma/ De homem, desprezado pelo mundo, seu nome inaudito/ Senão pelo populacho de sua cidade natal/ E como um demagogo de paróquia. Ele guiou/ A turba; ensinou-lhes justiça, verdade e paz,/ Em aparência; mas ele iluminou em suas almas/ As chamas inapagáveis do zelo, e abençoou a espada/ Que ele trouxe à terra para saciar, com o sangue/ Da verdade e da liberdade, a sua alma maligna/ No fim seu corpo mortal foi levado à morte./ E fiquei a seu lado; na cruz torturante/ Nenhuma dor assaltou seu sentido supra terreno;/ Mas ele

o elemento da coroação e destronamento, dos quais trataremos adiante, vejamos como sua definição de cosmovisão carnavalesca coincide com aquela fala de Prometeu:

A ação carnavalesca principal é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval [...] Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da

gemeu. Indignamente eu acrescentei/ Os massacres e misérias que o seu nome/ Sancionara em minha terra, e gritei,/ “Vai! Vai!” com caçada./ Um sorriso de malícia divina iluminou de novo/ Seus traços que se apagavam. “Eu vou,” gritou ele,/ “Mas tu vagarás pela terra inquieta/ Eternamente.” A umidade da tumba/ Banhou-me a fronte imperecível. Eu caí,/ E longo foi meu transe sobre o solo encantado./ Quando levantei o inferno queimava em meu cérebro/ Estupefato em seu lugar; pois em redor/ Os restos decompostos dos meus próximos jaziam./ Como se a ira do Todo Poderoso os tivesse tomado,/ E nas suas várias expressões de morte/ Os crânios mudos e sem olhos de meus filhos assassinados/ Fitavam-me feros./ Mas minha alma,/ De ver e sentir a aflição manchada/ Da tirania, a muito aprendera a preferir/ A liberdade do inferno à servidão do paraíso./ Portanto levantei-me e bravamente comecei/ Minha peregrinação solitária e sem fim./ Resolvido a fazer guerra para sempre/ Contra meu tirano Todo Poderoso e a lançar/ Um desafio a sua impotência para atingir-me/ Além da maldição que eu suportava. A mesma mão/ Que me impediu passar ao túmulo tranqüilo/ Reduziu a terra à miséria e deu/ Seu império aos escolhidos dentre seus escravos./ Esses eu vi, já na primeira alvorada/ Do fraco, instável e precário poder./ Ora apregoando a paz, como agora praticam a guerra./ Assim, bem quando eles se voltaram do massacre/ De infíéis inofensivos para matar/ Sua sede de ruína bem com o sangue/ Que corria em suas próprias veias, e o zelo implacável/ Gelava todo sentimento humano, como a esposa/ Que enterrou no coração do marido o aço sagrado,/ Bem quando suas esperanças sonhavam com o amor dela,/ E amigos a amigos, irmãos a irmãos ficaram/ Opostos no mais sangrento campo de batalha, e a guerra/ Quase insaciável pela última escassez de mortes do destino, seguia,/ Bêbada do vinho da ira do Todo Poderoso;/ Enquanto a cruz vermelha, zombando da paz,/ Apontou para a vitória! Quando a luta se deu./ Nenhum remanescente da fê exterminada/ Sobreviveu para contar sua ruína, mas a carne,/ Com fumos pútridos envenenando a atmosfera,/ Apodreceu na pilha semiextinta./ Sim! Eu vi os cultores de Deus desembainharem/ A espada de sua vingança, quando a graça desceu./ Confirmando todos os impulsos não naturais/ Para santificar seus feitos desoladores;/ E sacerdotes desesperados agitaram a malfadada cruz/ Sobre a terra infeliz; então brilhou o sol/ Em jatos de sangue do aço coriscante/ Do assassinio seguro, e todo crime/ Que já não fere, pelos espíritos do Senhor,/ E arco-íris sanguíneos toldaram a terra./ 'Espírito! Ano algum de minha existência cheia de episódios,/ Passou sem mancha de crime ou miséria,/ Que flui da fê do próprio Deus. Eu marquei Seus escravos/ Com línguas, cujas mentiras são venenosas, enganam/ A turba insensata, e, enquanto uma mão estavavermelha/ Com morte, fingia estender a outra/ À fraternidade e à paz; e que eles agora/ Falam do amor e da misericórdia, enquanto seus feitos/ Estão marcados pela opressão e pelo crime/ Que o braço jovem da liberdade não ousa ainda castigar./ A razão pode exigir nossa gratidão, o que agora,/ Estabelecendo o imperecível trono,/ Da verdade e da virtude teimosa, fazes vã/ A não prevalecente malícia de meu inimigo,/ Cujo ódio inútil acumula tormentos para os bravos,/Acrescenta eternidades impotentes à dor,/ Enquanto o mais agudo desengano aflige-lhe o peito/ Ao ver os sorrisos da paz brincar à sua volta/ Para frustrar ou santificar sua desgraça./ Assim permaneci, -por um fero gasto de anos/ Lutando com redemoinhos de agonia louca./ Embora pacífica, e serena, e auto-santificada,/ Zombando de minha maldição horrível de tirano impotente/ Com obstinada e inalterável vontade,/ Direita como um carvalho gigante, que a flama voraz/ Ferira no planalto, para erigir;/ Ali um monumento de imarcescível ruína;/Contudo em paz e inerte ele desafia/ À meia-noite o conflito da tempestade invernal,/ Como na calma da luz solar ele estende/ Seus gastos, ressecados braços ao alto/ Para alcançar a quietude de um meio-dia de verão. ' / A Fada gesticulou adeus;/

renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova.

Seguindo as misturas aceitas pelo gênero, a nova realidade que Prometeu apresenta vem através de um discurso ambíguo: discurso pagão ao narrar a sua vida e explicar sua natureza, ao mesmo passo que tem um discurso apocalíptico. Com um discurso que se alterna, Prometeu surge como o duplo do judeu porque o representa no oculto do sonho. O titã representa ao mesmo tempo uma nova promessa e a desilusão completa, pois tudo o que Ahasverus havia passado é uma ilusão: o Deus de Israel não existe, o que existe de fato são os deuses gregos, uma vez que ele aceita de imediato a substituição de Deus por Prometeu enquanto criador dos homens. Através de um sonho, mundo interior onde se processam as crenças e as dúvidas protegidas das aparências, Prometeu surge como um outro discurso, o discurso do contra, que está ali para demovê-lo da idéia de morrer. Mas na verdade é ele mesmo quem demove a si próprio, pois repete no sonho seus desejos e seu repertório. Daí a ambigüidade de Prometeu, pois Ahasverus participa dele. São as projeções desse que definem aquele.

Note-se que as falas do deus pagão estão impregnadas das profecias judaico-cristãs. As coisas estão tão imbricadas, carnavalizadas, que sua presença simboliza o pagão, mas se vale das promessas de um mundo de justiça universal, aspecto que o romantismo deixara – é o seu modo matreiro de impor a paz, a não-rebelião. Prometeu se vale do discurso da tradição para se livrar da fúria com que Ahasverus o trata – ira que é símbolo de toda a humanidade oprimida. A insurreição do judeu é contida por um discurso daquele que representaria a classe dominante na medida em que é um deus. Alienando através de promessas e podendo conceder o poder – discurso messiânico de

Ahasverus fugiu/ Veloz como formas de confusa sombra e névoa,/ Que medra nas grotas de um bosque crepuscular,/ Fogem do raio da aurora;/ De cuja matéria os sonhos são feitos/ Não mais dotados de vida real/ Do que esses quadros fantasmagóricos/ Do errante pensamento humano. (Tradução nossa).

novos tempos onde tudo será melhor. Assim, o deus pagão demove Ahasverus de sua atitude transgressora e, por conseguinte, transformadora, fazendo-o aceitar a dominação e se conformando com ela. Ao final, a revolta de Ahasverus é transformada e neutralizada por um desejo de poder. Mistificado pela fé algo cristã em um futuro de redenção, ele aceita a totalidade da ordem estabelecida. Pois diante da promessa de que será rei, tentado como o próprio Macbeth, ele se rende e até justifica os valores de uma ascensão social permitida na nova vida sobre a terra: “Justa foi a pena; mas igualmente justa é a remissão gloriosa do meu pecado. Viverei eu? Eu mesmo? Vida nova e melhor?” (Machado de Assis, 1997, p. 568). Curioso notar que Prometeu usa o discurso da dominação, e não o da rebeldia que por muitas vezes o caracterizara. Apela para as promessas religiosas que sempre tendem a arrebanhar o homem em obediência e servidão. O discurso de Prometeu é tão conservador que ele não só garante uma nova humanidade com as melhores almas, mas também que essa nova vida precisa de um elo com a vida anterior. Para tanto Ahasverus será o condutor das velhas tradições para o novo homem.

Trata-se de uma sátira menipéia que não compara as personagens como os românticos pretenderam, mas as coloca uma diante da outra, para que de certa forma respondam por suas condutas. Ahasverus não é romantizado em um novo Prometeu, que através de sua vida decide-se contra a divindade criadora simplesmente, ele é também uma criatura venal como parte das personagens machadianas. Ahasverus não é só o símbolo de uma humanidade castigada, pois ele tem sede de poder e de vida, sendo em parte um agente que reforçou a dominação e em parte uma criatura com ambições supra-humanas. Lembremos que Ahasverus é castigado por ser conservador, por não acreditar na promessa, na revelação que era Cristo, por não acreditar na mudança:

Ahasverus. — Os fariseus diziam que o filho de Maria vinha destruir a lei, e que era preciso matá-lo; eu, pobre ignorante, quis realçar o meu zelo e daí a ação daquele dia. Que de vezes vi isto mesmo, depois, atravessando os tempos e as cidades! Onde quer que o zelo penetrou

numa alma subalterna, fez-se cruel ou ridículo. Foi a minha culpa irremissível. (ibidem, p. 565).

Depois dessa falha ele é condenado a viver até o fim dos tempos. O sofrimento se dá por conhecer tudo e não poder romper o ciclo de vida e de morte. Veja-se que Machado usa a velha tópica (nascida na Antiguidade) da morte como alívio – o que mais uma vez revela a sua visão depreciativa do mundo.

Já o Prometeu de Machado é uma força opressora que não é amiga dos homens como se pretende ou se diz, mas que ao contrário os tem nas mãos como figuras de barro, manipuláveis. É um Prometeu como o de Luciano no Cáucaso, bom de lábia – como a personagem de Aristófanes que funda uma nova cidade apenas com seu poder persuasivo. No conto ele é um deus burlando ainda com o último dos homens. Em Machado, como em Luciano, não há remorsos. Cínico e esperto, o titã diz não entender o mal que possa ter feito. Não é o Prometeu ao qual Leopardi deu uma peregrinação pela terra para aceitar o que Momo lhe dizia, a saber, que o homem é mesmo um erro e não uma criação esplêndida, como ele pretendia argumentar e provar. A burla que o titã promove tem como fonte do sucesso a projeção dos desejos do judeu. Portanto não é para bater o martelo quanto à verdadeira natureza de Prometeu que Machado escreve o conto, mas para dar a visão que o último homem tem dele. Tudo é indeterminado, pois as coisas narradas não valem por si próprias, elas valem na medida em que pertencem a um sonho. É justamente isso que nos garante a confusão de quem está se manifestando de fato.

Machado de Assis brinca com as crenças e angústias do homem, dialogando com a tradição antiga, medievá, romântica, mas muito especialmente contaminado pelo pensador para quem o cognoscível é a dor – Schopenhauer – que parece mesmo talhado para participar dessa menipéia. O título invoca o filósofo. O tom trágico vem como a voz schopenhaueriana falando da boca de Ahasverus seu modo de ver a vida. A relação inapelável que temos com a vida e

as coisas do existir é, no conto, tratada com escárnio, no entanto, revelam dor e desespero. Este conto que também é uma mistura de conto e drama, é como um diálogo filosófico, herdado da antiga cultura grega e cujas reflexões que provoca mostram um Machado completamente impregnado do Filósofo de Dantzig. É uma paródia, não de uma obra, mas de toda uma tradição, que revela um modo de ver a vida como algo mal, instável, fortuito, trágico. Os agentes dessas reflexões são duas forças antagônicas, enfrentam-se aqui deuses e homens, representados em dois espécimes bem fecundos em significados: um, por ser um deus intimamente ligado à existência do homem, posto ser ele responsável por tal existência; e o outro, por ser o último homem. A narrativa contida na fala das personagens marca sobremaneira a divisão entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens. Esses limites são bem marcados e intransponíveis para o homem. De novo temos o homem como um ser frágil e que tem uma pequena margem para agir apesar de suas peias.

O judeu errante, prestes a concluir sua inusitada vida, sonha que conversa com Prometeu, assistido por duas águias que provavelmente incitaram-lhe o sonho. Essa conversa impulsionará a mudança de situação, que consiste no desmascaramento dos verdadeiros sentimentos do último homem que vai morrer. Ahasverus começa por dizer que deseja a morte em tom trágico, lamentoso, no entanto, há períodos curtos de ritmo mais ágil, quando as sentenças mais breves querem indicar alívio:

Ahasverus. — Chego à cláusula dos tempos; este é o limiar da eternidade. A terra está deserta; nenhum outro homem respira o ar da vida. Sou o último; posso morrer. Morrer! Deliciosa idéia!. [...] O errante não errará mais. Deus me perdoará, se quiser, mas a morte consola-me. (Machado de Assis, 1997, p. 563).

Ao passo que as sentenças mais longas estão ditando um pesar:

Ahasverus. — Séculos de séculos vivi, cansado, mortificado, andando sempre, mas ei-los que acabam e vou morrer com eles. Velha natureza,

adeus! Céu azul, imenso céu for (sic) aberto para que desçam os espíritos da vida nova, terra inimiga, que me não comeste os ossos, adeus! [...] Aquela montanha é áspera como a minha dor; aquelas águias, que ali passam, devem ser famintas como o meu desespero. Morrereis também, águias divinas? (ibidem).

Esse pesar, que torna a fala mais lenta e pesada, é tanto pela vida que teve, como pelas coisas belas e boas das quais se despede. Daí surge o sentimento trágico que só o abandonará depois de cair no embuste de Prometeu – o seu duplo que contém, pela natureza da situação, os desejos latentes do judeu.

Surge nesse seu outro um tom grave e profético, onde o deus pagão explica a existência de uma nova vida que se identifica à transcendência judaico-cristã, mera projeção do judeu:

Prometeu — A vida, como a antiga Tebas, tem cem portas. Fechadas, outras se abrirão. És o último da tua espécie? Virá outra espécie melhor, não feita do mesmo barro, mas da mesma luz. Sim, homem derradeiro, toda a plebe dos espíritos perecerá para sempre; a flor deles é que voltará à terra para reger as coisas. Os tempos serão retificados. O mal acabará; os ventos não espalharão mais nem os germes da morte, nem o clamor dos oprimidos, mas tão somente a cantiga do amor perene e a bênção da universal justiça.²⁹ (ibidem, p. 564).

Prometeu — O seio de Abraão das tuas velhas Escrituras não é senão esse mundo ulterior e perfeito. Lá verás David e os profetas. Lá contarás à gente estupefata não só as grandes ações do mundo extinto, como também os males que ela não há de conhecer, lesão ou velhice, dolo, egoísmo, hipocrisia, a aborrecida vaidade, a inopinável toleima e o resto. A alma terá, como a terra, uma túnica incorruptível. (ibidem, p. 569).

Ahasverus admira esse novo mundo, dizendo que é melhor do que o sonho de Campanella que ainda prevê mazelas sociais. A referência ao pensador utópico inscreve no conto uma marcação política e sociológica que o

²⁹Cf.: Isaías, Jeremias, Baruc, são livros proféticos que falam de glória, justiça e piedade quando o homem encontrar-se com o Senhor, no Juízo Final.

texto não rejeita, dada a opressão de que o judeu fora símbolo durante parte do romantismo.

A presença do sentimento trágico do mundo se evidencia nos paralelos que podemos traçar com o pensamento de Schopenhauer. Toda a dor que o conto exprime parece parafrasear aquele. Por exemplo, o *tedium vitae*, muito embora seja mencionado de passagem, apenas para que através da fala de Ahasverus se dê uma comparação que só faz intensificar tal sentimento na sua vida *sui generis*, é uma idéia infausta, sobre a qual se debruçaram tanto o filósofo alemão, como Baudelaire – tópica do XIX. Lemos em As Dores do Mundo: “A vida do homem oscila, como uma pêndula, entre a dor e o tédio, tais são na realidade seus últimos elementos.” (Schopenhauer, 1960, p. 21).

Trazendo ecos do drama, Machado faz Ahasverus apresentar-se a si mesmo, à maneira das personagens de teatro que costumam dizer quem são e de onde vieram, ao mesmo tempo em que instrui o leitor de sua culpa – ter sido ímpio diante da divindade de Cristo que na sua frente fraquejara com o peso da cruz e dos suplícios. Aqui, entramos em um elemento trágico por excelência. A culpa que acima afirmamos atravessar as personagens aparece também neste conto. A maldição que o judeu sofre provém de uma falha que ele justifica como conservador que era. A *hamartia*, palavra grega para falha, como é um erro, pode se dar em qualquer esfera, qualquer universo cultural ou social, porque ela só depende do homem, que é sempre trágico, sujeito à queda e ao infortúnio. Não sendo necessário que a personagem participe do trágico mundo grego, para que reconheçamos sua tragicidade. Ao menos não se lê nada que especifique ou contextualize essa culpa quando Aristóteles se dedica a explicá-la:

Numa passagem do capítulo XIII da Poética, Aristóteles assinala que a plasmação correta e eficaz do trágico surge quando a queda de uma posição de fortuna e prestígio se dá por uma “falha” (*hamartia*). No entanto, com todo o cuidado que se possa pretender, preveniu ele contra uma interpretação errônea que tomasse a palavra no sentido de culpa moral, pois na mesma frase diz expressamente que, neste caso, a queda trágica não deve ser causada por uma falha moral. E tão importante é para ele essa afirmação que, algumas linhas adiante, onde fala da

necessidade de uma reviravolta que leve da fortuna à desgraça, repete com insistência: essa reviravolta não deve produzir-se com base em uma deficiência moral, mas deve ser a consequência de uma grave “falha”. (Lesky, 1996, p. 43).

O judeu tem portanto uma falha trágica, que ao mesmo tempo em que ofende os valores cristãos se assemelha às que ocorrem geralmente nas tragédias (lembrando que não estamos falando de uma tragédia e sim de alusões a tal gênero para melhor ressoar o tom e o conteúdo). O homem tem de escolher, mas diante da ignorância em que vive não sabe escolher; não entende muito bem a quais desígnios deve obedecer. É uma ignorância diante de uma arbitrariedade. A alienação e o conservadorismo levam-no a não entender a vinda do Cristo, uma espécie de peleguismo o condena. Embora pareça arrependido e suas palavras sejam por vezes humildes, é a humildade de quem viveu muitos anos de uma vida não divina, portanto desditosa, e, sobretudo, de quem conhece o castigo. Não é tanto o arrependimento que o tornou humilde, mas sim a pena que sofre, mesmo porque justifica seu erro com a ignorância. Ademais, no universo menos reprimido do sonho, revela em sua dualidade os seus verdadeiros sentimentos, mais próximos da rebeldia do que do arrependimento. Remói mais a sua condição do que sua culpa.

O errante sabe que Prometeu não divide as angústias humanas porque é um ser divino: “- Que sabes tu da minha vida? Nada; ignoras a vida humana.” (1997, p. 566). O pai dos homens, por sua vez, não entende as lamúrias do judeu, ou pelo menos não em sua plenitude. Acredita na vida humana porque além de tê-la criado não participa dela. Mas mesmo ele, um de raça divina, reconhece que as coisas se intercalam entre desolação e alegria. Essa confissão não só é inevitável, pois o judeu conhece a vida, como é também necessária para angariar de vez a simpatia da vítima de sua burla. Não esquecendo jamais que fala através de Prometeu o inconsciente de Ahasverus. No seu duplo ele vê a si mesmo envolvido por uma série de questões.

Podemos ver, todo o tempo, a diferença entre as coisas humanas e as coisas divinas, pois estas nunca perecem. Ashaverus percebe que o tempo que a tudo rói, não roeu as correntes que prendem Prometeu, ao que este explica terem sido fabricadas por “mão divina”. O divino e o humano estão sempre separados. Prometeu diz que “O mundo passageiro não pode entender o mundo eterno”. (1997, p. 568).

Vejamos como o mundo dos homens é descrito pelo filósofo de Dantzig como o mesmo absurdo que transparece no conto:

Todo homem que despertou dos primeiros sonhos da mocidade, que tem em consideração a sua própria experiência e a dos outros, que estudou a história do passado e a da sua época, se quaisquer preconceitos demasiado arraigados não lhe perturbarem o espírito, acabará por chegar à conclusão de que este mundo dos homens é o reino do acaso e do erro, que o dominam e o governam a seu modo sem piedade alguma, auxiliados pela loucura e pela maldade, que não cessam de brandir o chicote. (Schopenhauer, 1960, p. 16).

No poema “O desfecho”, Machado atribuíra a Prometeu características humanas, ou ao menos um olhar humano, identificando o sentimento dos filhos aos do pai, sentimento do qual é destituído nesse conto, justamente para firmar a oposição das condições entre as personagens:

Prometeu sacudiu os braços manietados
E súplice pediu a eterna compaixão,
Ao ver o desfilar dos séculos que vão
Pausadamente, como um dobre de finados.

Mais dez, mais cem, mais mil e mais um bilhão,
Uns cingidos de luz, outros ensangüentados...
Súbito, sacudindo as asas de tufão,
Fita-lhe a água em cima os olhos espantados.

Pela primeira vez a víscera do herói,
Que a imensa ave do céu perpetuamente rói,
Deixou de renascer às raivas que a consomem.

Uma invisível mão as cadeias dilui;
Frio, inerte, ao abismo um corpo morto rui;
Acabara o suplício e acabara o homem.

(Machado de Assis, 1938, p. 341).

A pedido do titã, o errante passa a explicar sua vida, o castigo meticuloso que a justiça divina lhe imputara e como é ingrata a transitoriedade das coisas. Curioso é notar que ele põe em pé de igualdade a justiça do Deus cristão com a dos deuses gregos. Pois o castigo imputado ao judeu se assemelha aos castigos impostos pelos deuses do paganismo. O Deus de Abraão é o mesmo Júpiter rancoroso que pune tragicamente o homem ímpio sob um jugo inviolável. Vejamos nesta fala o tipo de castigo empregado, sua irrevogabilidade e a instabilidade das coisas da vida:

Ahasverus. — Saí de Jerusalém. Comecei a peregrinação dos tempos [...] Nunca mais trabalhei. Trabalho é refúgio, e não tive esse refúgio. Cada manhã achava comigo a moeda do dia... [...] Não trabalhava, andava apenas, sempre, sempre, sempre, um dia e outro dia, um ano e outro ano, e todos os anos, e todos os séculos. A eterna justiça soube o que fez: somou a eternidade com a ociosidade. As gerações legavam-me umas às outras. As línguas que morriam ficavam com o meu nome embutido na ossada. Com o volver dos tempos, esquecia-se tudo; os heróis dissipavam-se em mitos, na penumbra, ao longe; e a história ia caindo aos pedaços, não lhe ficando mais que duas ou três feições vagas e remotas. E eu via-as de um modo e de outro modo. Falaste em capítulo? Os que se foram, à nascença dos impérios, levaram a impressão da perpetuidade deles; os que expiraram quando eles decaíam, enterraram-se com a esperança da recomposição; mas sabes tu o que é ver as mesmas cousas, sem parar, a mesma alternativa de prosperidade e desolação, desolação e prosperidade, eternas exéquias e eternas aleluias, auroras sobre auroras, ocasos sobre ocasos? (idem, 1997, p. 566).

A mesma dança alternada que caracteriza a carnavalização é vista como algo trágico para o filósofo que via no homem o único paciente da dor:

Alguém que tenha sobrevivido a duas ou três gerações encontra-se na mesma disposição de espírito de um espectador que sentado numa barraca de saltimbancos na feira, vê as mesmas farsas repetidas duas outras vezes sem interrupção: é que as coisas estavam calculadas para uma só representação e já não fazem mais efeito uma vez dissipadas a ilusão e a novidade. (Schopenhauer, 1960, p. 9).

Não há nada fixo na vida fugitiva: nem dor infinita, nem alegria eterna, nem impressão permanente, nem entusiasmo duradouro, nem resolução elevada que possa durar toda a vida! Tudo se dissolve na torrente dos anos. [...] O homem só vive no presente, que foge irresistivelmente para o passado, e afunda-se na morte: salvo as conseqüências que podem refletir-se no presente, e que são a obra dos seus atos e da sua vontade, a sua vida de ontem acha-se completamente morta, extinta. (ibidem, p 17).

Vale ressaltar, ainda, o acuro machadiano, pois Deus aparece bem à maneira da representação dos textos hebraicos, lembrando-nos o que diz Auerbach, sobre a divindade que se manifesta sem maiores explicações, sem que se saiba de que canto surgiu, sem passado ou futuro, sem uma forma, mas presente³⁰: “Então uma voz anunciou-me do céu [...]”. (Machado de Assis, 1997, p. 564). Já Prometeu aparece como a tradição da narrativa grega admite, mais humanizado, mais tangível.

Prometeu aproxima-se enfim de Ahasverus ao lembrar a arbitrariedade com que Júpiter o puniu por ter subvertido a ordem das coisas ao criar os homens:

Prometeu. — E qual foi o meu crime? Fiz de lodo e água os primeiros homens, e depois, compadecido, roubei para eles o fogo do céu. Tal foi o meu crime. Júpiter, que então regia o Olimpo, condenou-me ao mais cruel suplício. Anda, sobe comigo a este rochedo. (Machado de Assis, 1997, p. 566, 567).

Criar os homens não é um problema para ele, exatamente assim como não era para o mito retomado por Ésquilo, nem para o de Luciano, pois estavam mais preocupados com a tirania de Zeus. Mas para além desse aspecto, o Prometeu machadiano receberá uma inovação – e depois de todo o percurso do

³⁰No primeiro capítulo do *Mimeses, A cicatriz de Ulisses*, Auerbach marca a diferença do modo de representar homérico e o bíblico. Machado segue os modelos, adequando as personagens às formas consagradas pela tradição. Deus é uma voz que anuncia o castigo e Prometeu se apresenta antropomorficamente.

mito pelos textos literários, o escritor, em razão da forte carga schopenhaueriana que o contaminara, dará um novo castigo ao titã e é o homem que lho vai impingir. Pois Ahasverus ao constatar que Prometeu é o criador dos homens passa a odiá-lo e oferece um julgamento tão vingativo e inapelável como o dos deuses. A força do errante é capaz de puni-lo como Júpiter outrora: "Para que quero eu palavras tuas? Quero os teus gemidos, divindade perversa. Aqui estão as cadeias." (Machado de Assis, 1997, p. 567).

Ahasverus faz sua acusação numa sentida fala claramente schopenhaueriana, para quem o homem é uma coisa que não deveria existir:

Ahasverus. — Sim, foi o teu crime, artífice do inferno; foi o teu crime inexprimível. Aqui devias ter ficado por todos os tempos, agrilhado e devorado, tu, origem dos males que me afligiram. Careci de piedade, é certo; mas tu, que me trouxeste à existência, divindade perversa, foste a causa original de tudo. (ibidem).

Ahasverus. — O céu deu-te o primeiro castigo; agora a terra vai dar-te o segundo e derradeiro. Nem Hércules poderá mais romper estes ferros. Olha como os agito no ar, à maneira de plumas; é que eu represento a força dos desesperos milenários. Toda a humanidade está em mim. Antes de cair no abismo, escreverei nesta pedra o epitáfio de um mundo. Chamarei a águia, e ela virá; dir-lhe-ei que o derradeiro homem, ao partir da vida, deixa-lhe um regalo de deuses. (ibidem, p. 568).

Podemos ler esse momento do conto parcialmente inspirado nas Dores do mundo, o momento em que a criação é recriminada pela criatura:

Imaginando-se um demônio criador ter-se-ia o direito de se lhe gritar mostrando-lhe a sua obra: "Como ousaste interromper o repouso sagrado do nada, para fazer surgir uma tal massa de desgraça e de angústias" (Schopenhauer, 1960, p. 28).

Note-se que não é ao Deus de Moisés que o judeu pode punir, e sim um novo objeto que o substitui como receptor de sua fúria, como a verdadeira força que o tem oprimido. Prometeu é o "demônio" demiurgo que ele elege para a expiação. Vemos insurgir contra o acusado o insubjugável poder do ódio, que de

tão grande se torna poderoso e se iguala aos deuses, podendo mesmo punir o titã. É toda uma humanidade que sofre e achou o castigo de viver imerecido que substitui os deuses. Júpiter é substituído pelo homem ao castigar Prometeu. Até então, eram os deuses que o julgavam como a um traidor. O sonho, uma vez mais, realiza a inversão carnavalesca.

Pressentindo o perigo e fazendo justiça a sua fama de providente e astuto, o titã dá início à sua burla prometendo-lhe glória. Contudo, ainda que Ahasverus reclame da inconstância da vida, o que mais o angustia é o fim das coisas. Seu maior problema é com o caráter transitório delas – preocupa-o, principalmente, a extinção. Essa preocupação decorre, sobretudo, da sua proximidade com a própria morte. A glória pode ser extinta, então ele não a quer. Mas Prometeu, hábil em envolver e atrair, põe-se a dizer o que Ahasverus quer ouvir.

Prometeu. — Esta não se extinguirá. [...] Que te diga tudo? Já te disse que uma raça nova povoará a terra, feita dos melhores espíritos da raça extinta; a multidão dos outros perecerá. Nobre família, lúcida e poderosa, será perfeita comunhão do divino com o humano. Outros serão os tempos, mas entre eles e estes um elo é preciso, e esse elo és tu. (Machado de Assis, 1997, p. 568).

Prometeu. — [...] O perfeito procederá do imperfeito, e a tua boca dir-lhe-á as suas origens. Contarás aos novos homens todo o bem e todo o mal antigo. Reviverás assim como a árvore a que cortaram as folhas secas, e conserva tão-somente as viçosas; mas aqui o viço é eterno. (ibidem).

Todo o problema consiste em viver a vida tal qual ela é. Fosse ela outra e melhor não haveria problema. Temos, portanto, uma visão trágica do mundo, de um mundo que é inadmissível. Prometeu, diante desse descontentamento, oferece uma vida de delícias, já que Ahasverus não se contentaria com a que conheceu. A mudança de situação, que caracteriza qualquer narrativa, se dá na medida em que Ahasverus vai do desgosto pela vida ao gosto por ela. Por outro lado, Prometeu jamais se abala, mesmo sendo ameaçado, como o deus que é. O sonho reproduz, em essência, as realidades de ambos.

A manipulação burlesca faz com que o judeu entre em conjunção com o gosto pela vida, através da tentação que se lhe apresenta – através da promessa de uma nova e melhor vida onde será rei. De novo o sagrado mistura-se ao profano, pois o procedimento da coroação no sonho é semelhante ao da sagração dos sacerdotes católicos, uma vez que o judeu pede a imposição das mãos, como no rito da Igreja: “Ahasverus. — Põe a mão sobre a minha cabeça, olha bem para mim; incute-me a tua realidade e a tua predição; deixa-me sentir um pouco da vida nova e plena... Rei disseste?”. Eis a coroação que marca fortemente a carnavalização:

A Ação carnavalesca da coroação está repleta, evidentemente, de categorias carnavalescas (da lógica do universo carnavalesco): do livre contato familiar (isto se manifesta de modo muito acentuado no destronamento), das *mésalliances* carnavalescas (escravo-rei), da profanação (jogo com símbolos do poder supremo), etc. (Bakhtin, 2002, p. 125).

Esse percurso aparentemente eufórico, não o é na verdade, pois se trata de um sonho, tanto assim que termina com a sanção das duas águias que o assistem; no final, tudo é derrubado, porque o leitor volta a ver que não passa de um sonho. O destronamento aparece com o comentário das águias:

Por entre a coroação já transparece desde o início o destronamento. E assim todos os símbolos carnavalescos: estes sempre se incorporam a perspectiva de negação (morte) ou o contrário. O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo, nascimento. (ibidem).

Ele não tem a promessa de uma nova vida, ele apenas está sonhando com ela. E a última fala sancionadora da águia (“A outra. — Nem ele a odiou tanto, senão porque a amava muito.”), indiretamente o repreende com uma sentença, que na verdade vale uma questão. Para ele, essa vida deve ser banida ou no fundo é a vontade de viver que impera? Schopenhauer (1960, p. 17) não parece ter a dúvida que Ahasverus motiva:

Com respeito a cada um em particular, a história de uma existência é sempre a história de um sofrimento, porque toda a carreira percorrida é uma série ininterrupta de revezes e de desgraças, [...] – é raro que um homem no fim da vida, sendo ao mesmo tempo sincero e ponderado, deseje recomeçar o caminho, e não prefira infinitamente o nada absoluto.

Machado de Assis, portanto não repete simplesmente Schopenhauer, como podemos ter deixado a impressão, mas sim conversa com ele, colocando em xeque sua “vontade do nada”, com um argumento dele próprio – a “vontade de viver”. Pois o filósofo alemão sabia que embora a vida seja suplício, uma vontade de viver informa toda a natureza da qual o homem faz parte. E talvez a imortalidade não seja mesmo o mais trágico dos suplícios.

Diante de questões largadas ao leitor, pela usual indeterminação machadiana, somos levados, novamente, depois de todo um tom grave misturado ao cômico da situação e de alguns chistes, a lermos os registros do carnaval:

O carnaval, por assim dizer, não é substancial, mas funcional. Nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo. [...] o carnaval desconhece tanto a negação absoluta quanto afirmação absoluta. (Bakhtin, 2002, p. 125).

No entanto, a maneira de ver o mundo como algo sem saída perpassou todo o conto, tanto nas falas, como no enredo. O gênero escolhido, o qual preza pelas relativizações, não impediu a experiência do trágico. A menipéia não é o gênero do cômico, ela é a mistura ácida promovida pelos cínicos, ela é o confronto de posições filosóficas deixando o dito com ares do não dito (talvez por isso tenha caído tanto nas graças dos ironistas).

4.3. “O Anel de Polícrates” ou questões da estética e da modernidade

O anel de Polícrates é uma alegoria dos limites – limite do que é arte e do que não chega a ser arte; do ser artista e daquilo que seria um artista incompleto; da “dor da força desaproveitada” que muitas vezes Machado representou, do homem que quer dilatar seus domínios, mas por alguma deficiência, malogra; ou do homem que por inércia vê a vida perder-se em solidão ou ócio; do homem inadaptado. Assim, problematiza questões da estética enquanto fala do fracasso da impotência. E como um dos temas do conto é a poesia, a linguagem que o autor usa é uma linguagem desviada, poética. Causa-nos o estranhamento de toda a poesia, aquele de que nos falam os formalistas, mas de modo exacerbado. Eugênio Gomes (1958, p. 136) assinala a linguagem dificultada:

Seria difícil resumir o “Anel de Polícrates”, cuja contextura se caracteriza principalmente por uma seqüência quase ininterrupta de imagens mirabolantes, em meio às quais a descompassada personagem flutua, por assim dizer, sob o impulso de suas próprias fantasias.

É a linguagem da personagem. A trama é narrada com uma sucessão de imagens excêntricas à maneira do próprio Xavier – a personagem-assunto. O caráter hiperbólico desse texto, segundo Eugênio Gomes, se estenderia por todo o segundo Machado, e ele o toma como influência exercida por Artur de Oliveira, amigo de Machado que lhe servira de inspiração para compor o Xavier.

Ademais, como já dissemos, o vocabulário do conto remete à linguagem poética. Machado sempre foi afeito à prática do que chamamos hoje de metalinguagem – aquela mesma função que a linguagem sempre parece ter tido, sem ser nomeada antes do século XX, desde os tempos em que Homero invocava as musas, o código fazendo referência ao código, o texto literário ao refletir sobre a literatura. Muitos modelos nos quais se inspirou, também não deixaram de revelar que suas obras eram artifícios, e mesmo evidenciá-los. Em

seus últimos cinco romances Machado não assume a condição de narrador, talvez para fugir da personalíssima nota romântica, ou para que não nos esqueçamos que trata de ficções, de fingimentos. O artifício literário sempre se revelou em suas obras, mesmo em detrimento de uma ilusão de verdade. O pensar a literatura é um de seus topos preferidos e um dos temas desse conto.

No conto, dois conhecidos, A e Z, conversam na rua sobre um terceiro. Assim uma narrativa ínfima e acessória parece somente emoldurar a narrativa principal, marcando a diferença de tom – de um lado, a conversa prosaica de dois conhecidos pela rua, de outro, o tom gracioso, carregado de imagens, marca o universo de Xavier – Machado cria imagens em abundância tal como jorram da cabeça do Xavier. O conto é uma narrativa sobre as desventuras de um certo Xavier que outrora foi venturoso, vivendo na sua imaginação e nas ruas – sobre um *flâneur*³¹, “de espécie complicada”, que vivia nos altos picos do gozo do engenho, sem o trabalho da técnica que dele poderia fazer um poeta.

31Para afirmarmos que Xavier corresponde a esse tipo do século XIX recolhemos algumas definições do *flâneur*: “A multidão é o seu domínio, como o ar é do pássaro e a água o do peixe. Sua paixão e sua profissão, casar com a multidão. Para o perfeito errante, para o observador apaixonado causa um imenso prazer buscar domicílio no número, no inconstante, no infinito. Estar fora do seu habitat e no entanto sentir-se por toda a parte à vontade; ver o mundo, esses são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua só pode definir de uma forma desajeitada. O observador é um príncipe que goza em todos os lugares de sua condição de incógnito. O apreciador da vida faz do mundo sua família, como o apreciador do belo sexo compõe sua família de todas as belezas encontradas, possíveis de se encontrar; como o apreciador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados sobre tela. Assim, o amante da vida universal entra na multidão como num imenso reservatório de eletricidade. Também podemos compará-lo com um espelho tão imenso quanto a multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que em cada um dos seus movimentos representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu que, a cada instante, o mostra e exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugaz” obras estéticas. (Baudelaire, 1993, p. 225) “Sobre a embriaguez da empatia no *flâneur*, tal como aparece também em Baudelaire, esta passagem de Flaubert: “Vejo-me com muita nitidez em diferentes épocas da história... Fui barqueiro no Nilo, caftên em Roma no tempo das guerras púnicas, depois orador grego em Subura, onde fui devorado por pulgas. Morri durante uma cruzada, por ter comido uvas em excesso nas praias da Síria. Fui pirata e monge, saltimbanco e cocheiro, talvez também imperador no Oriente”. (Grappin apud Benjamin, 200, p. 492) “A *flânerie* se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso que o do trabalho. Como se sabe, o *flâneur* realiza ‘estudos’ [...] os homens de gênio, em sua maioria, foram grandes *flâneurs*; mas *flâneurs* laboriosos e fecundos.. [...]. Nos primeiros anos deste século, via-se todo dia um homem dar a volta nas fortificações da cidade de Viena, não importando o tempo que fizesse, neve ou sol: era Beethoven que flanando, repetia em sua cabeça suas admiráveis sinfonias antes de lançá-las no papel; para ele, o mundo não existia mais; em vão o cumprimentavam respeitosamente em sua caminhada – ele não percebia; seu espírito estava em outro lugar” (dicionário Larousse apud Benjamin, 2000, p. 497)

Destacam-se, portanto, dois aspectos do conto: um aspecto do trágico e outro metalingüístico. O universo do trágico se constrói por meio de um homem que sente os revezes da fortuna e que não encontra seu lugar no mundo. Logo nas primeiras falas podemos lembrar os elementos que nunca faltam à tragédia grega: a ação da fortuna, a soberba e a *hamartia* (como já dissemos, não é do gênero trágico que falamos, só nos reportamos a ele porque o sentimento que o informa é o mesmo do qual viemos tratando). Quando A descreve a personagem do conto, noticia-nos os dois primeiros elementos.

A - Rico e pródigo, digo-lhe eu. Bebia pérolas diluídas em néctar. Comia línguas de rouxinol. Nunca usou papel mata-borrão, por achá-lo vulgar e mercantil; empregava areia nas cartas, mas uma certa areia feita de pó de diamante. E mulheres! Nem toda a pompa de Salomão pode dar idéia do que era o Xavier nesse particular. [...] Sabe quem lhe fazia o café, de manhã? A Aurora, com aqueles mesmos dedos cor-de-rosa, que Homero lhe pôs. Pobre Xavier! Tudo o que o capricho e a riqueza podem dar, o raro, o esquisito, o maravilhoso, o indescritível, o inimaginável, tudo teve e devia ter, porque era um galhardo rapaz, e um bom coração. Ah! fortuna, fortuna! Onde estão agora as pérolas, os diamantes, as estrelas, as nuvens purpúreas? Tudo perdeu, tudo deixou ir por água abaixo; o néctar virou zurrapa, os coxins são a pedra dura da rua, não manda estrelas às senhoras, nem tem arcanjos às suas ordens (Machado de Assis, 1997, p. 328)

Ora, se o rico e pródigo Xavier tem por almofadas as duras pedras das ruas, temos a imagem de um completo infortúnio, que se compreenderá ao fim da narrativa. Além do mais, Xavier tem o orgulho de não querer pertencer à sociedade, de não querer dar mãos ao mercado. A soberba se nos apresenta não só no texto, mas também de um paratexto, que Machado publicou em uma nota³² a respeito de seu amigo Artur, objeto da inspiração, pois nos adverte que Xavier é vaidoso:

Em algumas linhas escritas para dar o último adeus a Artur de Oliveira, meu triste amigo, disse que era ele o original deste personagem. Menos

³²Machado publica o conto com uma nota revelando seu objeto de inspiração.

a vaidade, que não tinha, e salvo alguns rasgos mais acentuados, este Xavier era o Artur.

O seu orgulho, fruto do desprezo pelo vulgar, vai se definindo pelo conto na explicação da personagem. Xavier não sabia seu lugar junto aos outros homens. Não querendo participar da vulgaridade como os carneiros que andam um atrás do outro. Pretendia-se um indivíduo à margem, gostando da sociedade enquanto difundida no genérico, e não acompanhada de perto:

Z - Entretanto, gostava da sociedade.

A - Gostava da sociedade, mas não amava os sócios. Um amigo nosso, o Pires, fez-lhe um dia esse reparo; e sabe o que é que ele respondeu? Respondeu com um apólogo, em que cada sócio figurava ser uma cuia d'água, e a sociedade uma banheira. -Ora, eu não posso lavar-me em cuias d'água, foi a sua conclusão. (idem, 1997, p. 330).

Eis o *flâneur*: o indivíduo que vaga banhando-se na multidão, sem se apegar a nada em especial, mas apegando-se a tudo muito especialmente, impactado pelo mundo que vê e como o recria em sua imaginação. Não lhe basta uma pessoa, é preciso a multidão. Esse novo tipo que a modernidade engendrou, pronto a substituir todas as coisas, num egoísmo que flana à cata de novidades, num fluxo que só termina na última novidade – a novidade da morte:

A novidade representa esse absoluto que não é mais acessível a nenhuma comparação. Ela se torna o último refúgio da arte. O último poema das flores do mal, “A viagem”: “Ô Morte, velho capitão, já é tempo! Levantemos a âncora” A última viagem do *flâneur*: a Morte. Seu objetivo: o Novo. (Benjamin, 2000, p. 63).

Muitos artistas foram *flâneurs*, como Dickens, Baudelaire, esses, no entanto, deixaram obras imortais. Mas nem todo *flâneur* é artista, porque esse se demora na contemplação estética de sensações e recriações que vão ficando pelas ruas, pelos muitos lugares onde se flana. Para ele o ócio é mais importante que o trabalho, o trabalho equivale ao tédio do sem novidade. O

flâneur, como Xavier, é o homem que perde tempo, que acompanha o ritmo de uma tartaruga, que é uma espécie de reação às agitações do novo mundo que surgia.

Com efeito, observando o movimento do *flâneur*, notamos que ele é errático, irregular e espontâneo, enquanto que as massas são mecânicas e apresentam movimentos apenas reativos e reflexos. De maneira geral, a sua personalidade carregaria sempre um significado de protesto contra os processos de homogeneização e de uniformização de comportamento vigentes nas cidades grandes: “Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas” (Benjamin, 1994, p. 50). Assim como contra outros aspectos da sociedade moderna: a produtividade, a competitividade, a eficiência. Porém é um protesto inconsciente. O futuro do *flâneur* é se aproximar do proletariado ou da burguesia, porque as condições que tornam possível a existência da *flânerie* serão absorvidas pelo processo de capitalização da sociedade. Em uma sociedade intensamente massificada, a sua marginalização se exacerba porque se aclara a não utilidade produtiva e o caráter não econômico da *flânerie*. À margem do processo produtivo, o *flâneur* não usa a sua força de trabalho, mas se os mecanismos sociais e econômicos de capitalização da sociedade são deflagrados de forma mais decisiva, a manutenção e a permanência de sua inatividade tornam-se mais problemáticas. Em geral, as situações de improdutividade e de inutilidade econômica tendem a acabar, na medida em que o capital absorve a força de trabalho disponível e a todos proletariza. Em condições de desenvolvimento capitalista, mais cedo ou mais tarde, inclusive, o *flâneur* não poderá escapar à necessidade de vender a sua força de trabalho ou explorar a de outrem. Uma sociedade que valoriza acima de tudo a produtividade econômica e industrial, não poderia ver o seu ócio de uma maneira condescendente.

Benjamin lembra que Paris é mais propícia à *flânerie* do que Londres, pois essa, em meados do século XIX, já era uma cidade muito industrializada e urbanizada. As multidões em Londres eram movidas e conduzidas pelos seus

interesses privados, formando na verdade aglomerações momentâneas de fregueses, de clientes, de compradores e vendedores. Essas aglomerações não têm nenhuma razão supra-individual, e são determinadas pela vontade que os indivíduos têm de satisfazer os seus interesses pessoais. Ao contrário de Londres, Paris possuía alguns redutos nos quais a *flânerie* ainda podia ser exercida com liberdade e certa privacidade de que necessitava. Por isso ao tratar de um conto de Poe, “O Homem da Multidão”, que se passa em Londres, Benjamin se refere à capital inglesa como uma cidade que já passou por um profundo processo de industrialização e de massificação, apresentando, portanto, todo um conjunto de condições adversas e contrárias à *flânerie*. O controle imposto pelo imperativo da ordem produtiva sobre todos os setores da sociedade terminara por estigmatizar e marginalizar a *flânerie*, convertendo-a em algo suspeito. Poe descreveu o *flâneur* como um indivíduo anti-social, passível de perseguição e criminalização, e que encontra na multidão e no anonimato uma possibilidade de fuga:

Para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão [...] A diferença entre o anti-social e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe. (Benjamin, 1994, p. 45).

Na verdade, ele está acuado pelo desenvolvimento das forças sociais e econômicas que tendem a expulsá-lo do cenário da História. Ao contrário disso, Paris é uma cidade na qual ainda podiam ser encontradas condições sociais favoráveis à *flânerie*: “Na Paris de Baudelaire, ainda não se chegara a esse ponto [...] Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade” (ibidem, p. 50).

Como *flâneur* típico, Baudelaire ainda podia se prevalecer de sua condição de pequeno-burguês, mesmo que a sua proscricção histórica estivesse cada vez mais próxima:

Contudo, a classe dos pequeno-burgueses à qual pertencia Baudelaire ainda não chegara tão longe. Na escala de que tratamos agora, ela se encontrava no início do declínio. Inevitavelmente, um dia, muitos deles teriam de se defrontar com a natureza mercantil de sua força de trabalho. (ibidem, p. 55).

Ora, nesse sentido seria muito mais fácil estabelecer uma relação do Rio de Janeiro do Segundo Reinado com a Paris de Baudelaire do que com a Londres descrita por Poe, já que as duas primeiras cidades partilhavam de uma condição menos capitalista em relação à capital inglesa, ainda que em graus diferentes. Uma completa mercantilização da força de trabalho dos homens livres é um processo que estava relativamente distante no tempo histórico, na capital do Império brasileiro, ainda mais do que na França. Os arcaísmos sociais e econômicos da sociedade brasileira e a incompleta modernização da vida parisiense formavam, de alguma forma, paralelos sociais, pelo menos no que diz respeito à análise de Benjamin sobre as condições mais favoráveis à inatividade do *flâneur*. Sem gozar de uma condição exatamente pequeno-burguesa, Xavier é um homem livre e um intelectual, e ainda decorreria algum tempo, antes que ele tivesse de enfrentar a necessidade de oferecer a sua força de trabalho no mercado. Um mercado com um estado de retração que se utilizava predominantemente da mão de obra escrava.³³

Dissemos de Xavier que é um *flâneur* “de espécie complicada”, emprestando a expressão de Pessoa para o bucolismo de Caeiro, porque, além de estar no meio do caminho entre o artista e o simples *flâneur*, sua Paris é o Rio imperial. Os longos passeios sem destino desse Brasil imperial eram propiciados pela falta da necessidade do trabalho. O próprio Cubas, não fosse uma criatura blasé, poderia ser um *flâneur*, ou até mesmo Rubião, não fosse o

³³Toda essa passagem é uma espécie de paráfrase às páginas 44 a 55 do livro de W. Benjamin : *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*, por entendermos a propriedade e clareza com que tratou o tema.

néscio que era, pois ambos vagavam sem sentido ou qualquer espécie de estupefação ou impacto. Vejamos o que Gilberto Passos (2000, p. 73) fala de Rubião e suas andanças, atitude típica à época dos escritos e que indica a possibilidade da ausência do trabalho, o que colaborará com sua ruína:

[...] sem trabalho para validar o uso da herança, em termos sociais marcadamente utilitários e práticos, Rubião não tem como se defender da dilapidação que, de algum modo, lhe permite resgatar a irrupção súbita e desarmada numa nova sociedade, à qual, segundo a lógica implacável do romance, era estranho. Suas andanças pelo Rio dão conta de tal ociosidade [...] Despojado de função na cidade grande, salvo pulverizar a fortuna, Rubião se torna possuidor de identidade que, conforme já salientei, só se perfaz pela presença obsedante das marcas estranhas à sua origem (luxo, amizades), as quais se integram ao perfil acanhado da personagem, podendo ser retiradas em momento posterior.

Portanto, com um modo de viver que o fragiliza em uma errância sem poesia, no mesmo Rio de Xavier, ele é uma nulidade que morrerá imperador graças a nosso entusiasmo francês que povoara o seu pensamento e a sua loucura. Mas apesar de Rubião vagar pela Capital, não é como um *flâneur*, é antes um tolo endinheirado. E, sobretudo, porque antes da loucura, ele tem seu papel na sociedade, e é o dinheiro que lhe garante pouso social, é o dinheiro seu esqueleto. Rubião é tragado, Xavier é expelido. A sociedade vai cooptar esse sujeito que erra, pois o dinheiro lhe confere valor. Ao passo que Xavier erra por entre os sócios sem qualquer desejo ou possibilidade de adesão – é um indivíduo atomizado.

O exemplo mais preciso do *flâneur* na literatura machadiana, no entanto, está no conto “Um erradio”, do seu livro Páginas Recolhidas. Nele estão todas as suas características: a imaginação fértil, a errância e a inadaptação. Do título desse conto ressalta a impressão de que o escritor apenas traduziu a expressão francesa cunhada para o tipo, e a naturalidade com a qual o descreve demonstra a existência desse gênero entre nós na época que escreveu, na sociedade que retratou. Vejamos como ele desenha a personagem Elisiário, cuja vida consiste em flunar:

[...] e continuava a andar. Ia a toda parte, era comum achá-lo nos lugares mais distantes uns dos outros, Botafogo, S. Cristóvão, Andaraí. Quando lhe dava na veneta, metia-se na barca e ia a Niterói. Chamava-se a si mesmo erradio. (Machado de Assis, 1997, p. 588)

[...] Aí tens o que era esse homem fotografado em 1862. Em suma, boa criatura, muito talento, excelente conversador, alma inquieta e doce, desconfiada e irritadiça, sem futuro nem passado, sem saudades nem ambições, um erradio. (ibidem, p. 591).

É justamente a inadaptação de Xavier no mundo dos mortais, dos “tributáveis” que o faz incorrer em erro em sua prodigalidade, informado pelo orgulho que sentia ao não se reconhecer junto aos outros homens. Ele recusa as necessidades mundanas do mercado e da vulgaridade, não registra seus pensamentos, não auge louros, não é um sócio, enfim. Pois nunca produziu nada perene, tinha a sede eterna do novo e não se demorou jamais lapidando uma idéia, corrigindo-lhe a forma. O ócio o arrastava pelo mundo do qual falava, para não morrer de estupefação. Gostava de tudo que via e tinha vivo entusiasmo nas coisas todas. O entusiasmo de Rubião era artificialmente produzido pelo poder aquisitivo que de repente o assaltara, o que consiste justamente no oposto de Xavier – o professor de Barbacena fora seduzido pelo consumo, pelo mercado. A modernidade, com suas novidades, envolvia o sujeito, imputando-lhe um lugar no mundo ou a marginalização. O Xavier não compreendeu as necessidades vulgares do mercado, não produzia nada material, dispunha de força de trabalho, mas não a usava, tendia a ser esmagado. Os encantos do mercado, propulsionado inclusive pelo modo de vida francês, já não podiam ser desprezados. A aversão ao mercado causava natural exclusão social, na medida em que impedia a coabitação com os modismos e a atmosfera afrancesada. O luxo começava a reclamar as honras do bolso. O mercado por sua natureza não admite ser ignorado. Sem participar da sociedade, que é fundamentalmente poder do dinheiro e do favor, o indivíduo acabava por ser “doudo ou um originalão apenas”.

Por outro lado, o episódio trágico, embora se inspire na realidade de indivíduos que não produzindo são descartados, é também sobre a desdita no reino da imaginação, no mundo sublunar, mas incorpóreo do pensamento – na esfera da contemplação, que não basta à arte e não se pode despendar sem que se esgote, como os passos de uma *flânerie* que não se poupa, de uma contemplação que se realiza em si mesma, que é fim.

Nem sempre foi ponto pacífico que a arte seja antes de tudo um fazer. O aspecto contemplativo da arte é sem dúvida fundamental, mas de modo algum a arte se restringe à simples contemplação. Embora muitos teóricos da arte tenham privilegiado esse aspecto, é na construção que a arte se realiza. Pareyson (2001, p. 24) avalia assim a questão:

Segundo todo um filão da história do pensamento estético, a partir de um certo platonismo renascentista a Schopenhauer e até Croce, a tarefa da arte é contemplar, isto é, ou colher a idéia eterna e supra-sensível, ou resgatar-se da vontade subjetiva para fazer-se puro olho contemplante, ou intuir o particular e, com respeito à contemplação, é irrelevante que a imagem seja executada ou “repetida” ou “exteriorizada”. A arte ignora qualquer outro fazer que não seja implícito no próprio conhecer. O quanto este “espiritualismo artístico” é inadequado, sabem-no bem os artistas às voltas com a matéria e a técnica de sua arte, e com a obra que exige ser feita, executada, realizada.

Ora, a obra de arte exige ser feita. A contemplação não toca as raias do real. O homem de talento desenvolve um modo de o exprimir através da técnica. Para que haja um artista, talento e técnica são imprescindíveis. Não basta só a inspiração, assim como não basta só a transpiração. No conto “Cantiga de Esponsais”, mestre Romão tem a vontade e o esforço, mas malogra porque não tem talento. Apesar de seus esforços, não há arte, porque ela não se realiza só na contemplação – só há arte onde a execução seguiu a concepção.

Ah! Se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação

com os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única de tristeza de mestre Romão. [...] -a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia. Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem idéia nem harmonia. (Machado de Assis, 1997, p. 387).

Outro conto sobre esse tema, da impossibilidade de romper limites, está em *Várias Histórias* e trata de Pestana, “Um Homem Célebre” que produz profusamente e com facilidade polcas, quando na verdade gostaria de compor obras eruditas:

O autor desta não cuidava nem da polca nem da moça, mas das velhas obras clássicas, interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo. Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais? Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia: ele corria ao piano para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão: a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart: mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. (ibidem, p. 499).

Esses casos denunciam a distância entre a contemplação e a arte propriamente realizada. Mas, notemos que a contemplação obsessiva que nunca age, ou cuja ação não é devidamente dirigida, não se dá só no âmbito da arte. Machado aponta então para uma espécie de indivíduo de extremo ócio e pura contemplação, que se debate num mar de idéias onde naufraga necessariamente numa “energia abandonada”, que flana ou não, mas que se supõe de certa superioridade, que jamais suja suas mãos. Eulália e o Padre Teófilo vivem vidas “atormetadas pelo ideal” no “Manuscrito de um Sacristão,” porque não conseguem achar no mundo um pálido reflexo de seus sonhos. Assim Machado descreve o temperamento da moça:

O pai nascera com o amor do enigmático, do arriscado e do obscuro; morreu quando aparelhava uma expedição para ir à Bahia descobrir a "cidade abandonada". Eulália recebeu essa herança moral, modificada ou agravada pela natureza feminina. Nela dominava principalmente a contemplação. Era na cabeça que ela descobria as cidades abandonadas. Tinha os olhos dispostos de maneira que não podiam apanhar integralmente os contornos da vida. Começou idealizando as cousas, e, se não acabou negando-as, é certo que o sentimento da realidade esgarçou-se-lhe até chegar à transparência fina em que o tecido parece confundir-se com o ar. (Machado de Assis, 1997, p. 454).

E diz o Pe. Teófilo: “-Tudo o que me cerca é trivial e chocho”. (ibidem, 455).

São paralelos do Xavier. Note-se que ele, além de varrer com os olhos uma vastidão de coisas, também intentara descobrir a cidade perdida e tinha horror à trivialidade. São personagens de abstrações que se gastam em carne e osso. Vejamos mais um exemplo dessa espécie muito recorrente no escritor em “Sales”, conto publicado em 1888:

Ao certo, não se pode saber em que data teve Sales a sua primeira idéia. Sabe-se que, aos dezenove anos, em 1854, planeou transferir a capital do Brasil para o interior, e formulou alguma coisa a tal respeito; mas não se pode afirmar, com segurança, que tal fosse a primeira nem a segunda idéia do nosso homem. Atribuíram-lhe meia dúzia antes dessa, algumas evidentemente apócrifas, por desmentirem dos anos em flor, mas outras possíveis e engenhosas. Geralmente eram concepções vastas, brilhantes, inopináveis ou só complicadas. Cortava largo, sem poupar pano nem tesoura; e, quaisquer que fossem as objeções práticas, a imaginação estendia-lhe sempre um véu magnífico sobre o áspero e o aspérrimo. Ousaria tudo: pegaria de uma enxada ou de um cetro, se preciso fosse, para pôr qualquer idéia a caminho. Não digo cumpri-la, que é outra coisa. (ibidem, p. 1072).

Para confirmar a inadequação do comportamento contemplativo, Machado faz irromper, com ironia, a realidade nos sonhos de Sales:

[...] foi o nosso amigo acometido de uma lesão cardíaca e de uma idéia. Cuidou logo desta, que era uma máquina de guerra para destruir Humaitá; mas a doença, máquina eterna, destruiu-o primeiro a ele. (ibidem, p. 1077).

Xavier vive justamente da contemplação e da estupefação. Amando a arte, peca por não acertar suas contas com o ofício, experimentando só a frágil oralidade (já que não suportava o mercado). Ora, a contemplação de Xavier não se realiza, não tem a materialidade da qual a imortalidade da obra não pode prescindir. Soberba e falha. Z não consegue relacionar o Xavier que conhece ao Xavier especulativo de que agora tem notícia, porque não há materialidade dessas especulações que empreendia. É como se a obra fosse a prova da obra, porque só há obra se houver concepção e execução. O Xavier exterior é nada: “Z - Ah! - Mas ainda assim, não acho explicação; não me consta nada dele. Que livro, que poema, que quadro...” (ibidem, 329).

Por outro lado, A, que aparece no conto como moldura da narrativa principal, segue mostrando seu aspecto de *flâneur*, o “ministro honorário e gratuito” do Xavier, emendando sempre outras anedotas que reiteram a descrição graciosa e, ao mesmo tempo, maledicente que faz do amigo deslumbrado e tagarela. Assim, podemos perceber ainda que enquanto Z vai a negócios, A flana, assinalando duas maneiras típicas de se estar na sociedade da época. A fala de A coincide às vezes com o universo de Xavier, de tom gracioso, ficando entre o coloquial e o erudito – a forma do falante acompanha o assunto. Porém, às vezes, para dar dinamicidade ao conto, vai-se ao estilo chão, que não traz novidades na linguagem, mas serve apenas para marcar o espaço e o tempo, fazendo notar a ação, pois não é uma narrativa simples, é uma narrativa mimética³⁴:

Z - Pois muito me conta. Não sabia nada disso. Fico inteirado; adeus. A - Vai a negócio? Z - Vou a um negócio. A -Dá-me dez minutos? Z -Dou-lhe quinze. A -Quero referir-lhe a passagem mais interessante da vida do Xavier. Aceite o

³⁴ Platão diz que existem três tipos de narrativa: a simples, a mimética e a mista, sendo a segunda a narrativa contida no drama. Cf. *República*, Livro: III.

meu braço, e vamos andando. Vai para a Praça? Vamos juntos. (ibidem, p. 330, 331).

A mudança de tom confessa a mistura. Além do trivial mesclado ao gracioso, o riso que os delírios nos provocam, espirituoso, maledicente ou escarninho, está falando de uma desdita, de um infortúnio, de um homem sem lugar no mundo, marginalizado. Portanto, temos um assunto da ordem do trágico. Mas, ainda assim, a história tragicômica do *flâneur* machadiano está na conversa algo chã de dois transeuntes. Não há ação extrema, tudo se passa no universo da linguagem (talvez porque haja pouca prática na vida de um *flâneur*). A nos conta a desdita de Xavier, e entendemos o aspecto metafórico de sua penúria, que não se dá essencialmente por carências materiais – a nova situação, para a qual caminhou o texto é das mais improváveis, marcando o universo fantástico, o salto para a menipéia – Xavier já não tem idéias. Fora destronado, mas nada disso, nem a coroação de antes, acontece de fato. É uma realidade muito singular e individual. Fala-se da linguagem, de um homem cujas aventuras só têm por testemunhas as palavras. Veja-se o destronamento:

A - [...] Um caso interessantíssimo. Foi ali por 1869 ou 70, não me recordo; ele mesmo é que me contou. Tinha perdido tudo; trazia o cérebro gasto, chupado, estéril, sem a sombra de um conceito, de uma imagem, nada. Basta dizer que um dia chamou rosa a uma senhora, -"uma bonita rosa"; falava do luar saudoso, do sacerdócio da imprensa, dos jantares opíparos, sem acrescentar ao menos um relevo qualquer a toda essa chaparia de algibebe. (Machado de Assis, 1997 p. 331).

Sempre em busca da novidade, Xavier não se dá conta do antigo, do que se foi, busca novos espasmos e não se demora com os êxtases já experimentados, tudo o que importava era o amor às coisas belas – e como a cigarra de La Fontaine sofrerá o silêncio do inverno. Definitivamente não se ditava pelas necessidades comuns. Para ele o belo prescindia do autor, a beleza estava nas coisas e na imaginação, não precisava ser reproduzida, uma vez que lhe bastava que o espírito a sentisse. Como despendeu à toa, torna-se uma

pessoa comum sem os grandes ares do espírito, falando como os outros, vivendo uma vida sem louros de qualquer espécie, vindo a ser o sujeito sem qualquer notoriedade que Z conhece: “Com tal régimen, que era a ausência de régimen, não admira que ficasse pobre e miserável” (Machado de Assis, 1997, p. 330).

A *hamartia* do Xavier é a imprevidência e a insubmissão ao mercado, informadas ambas por uma soberba. E o revés é a descoberta de que até mesmo o espírito definha. O velho *ubi sunt* aparece perguntando pelos tesouros de outrora, lembrando a precariedade da vida. “Que moeda rara se lhe vê hoje nas mãos? Que sestércio de Horácio? Que dracma de Péricles?” (Machado de Assis, 1997, p. 330). O mesmo humor que vai atravessando o conto com os exageros, as imagens inusitadas, o mundo amalucado que a linguagem propicia, não desaparece na constatação das perdas do amigo. É o lamento transfigurado em zombaria, em riso. O velho conselho de Horácio para que não se não desperdice o dia é, de certa forma, a mesma questão do *ubi sunt* – atualizado no conto como uma certeza depreciativa da vida. E de novo, não sem riso e ironia: “Meu amigo, a imaginação e o espírito têm limites; a não ser a famosa botelha dos saltimbancos e a credulidade dos homens, nada conheço inesgotável debaixo do sol.” (Machado de Assis, 1997, p. 330).

Nas muitas voltas da fala de A, surge o oportunista Pires, personagem que é o contraponto de Xavier, pois além de ter uma produção, nela aproveita as idéias alheias que o perdulário metafísico não emprega em nada. Pires é homem plenamente adaptado, inclusive sendo digno representante da máxima de Hobbes, para quem o homem é o lobo do homem. Já o Xavier, duas vezes associado a Homero, possivelmente pela relação com a oralidade, não priva da atenção devota dos que o ouvem, não desempenha nenhum papel legítimo na vida social. Seria preciso escrever para permanecer. Não há tempo para ágoras, não há tempo para o ócio, para a *flânerie*. A única maneira de ficar é construindo algo perene para poder ser reconhecido. Mas Xavier desgastava seu espírito não o empregando em nada. Por conta disso, começou a ficar hipocondríaco.

Até ter uma idéia que não era brilhante, mas que por ser a única foi tratada como bem precioso. Não cuidou em escrevê-la ou desenvolvê-la, apesar de lhe ter dado o trato que os escritores costumam dar as suas idéias a fim de torná-las lapidares:

A - [...] Ele repetiu-a dez ou doze vezes, formulou-a de vários modos, ora na ordem natural, pondo primeiro a definição, depois o complemento; ora dando-lhe a marcha inversa, trocando palavras, medindo-as, etc. (ibidem, p. 331).

A idéia da vida comparada a um cavalo manhoso em relação à perícia do cavaleiro, voltou-lhe em um sonho que o acabrunhou ainda mais: “de noite, sonhou que efetivamente montava um cavalo manhoso, que este pinoteava com ele e o sacudia a um brejo”. (ibidem).

A vida era um cavalo xucro que o deitara ao chão. A força punitiva que Freud atribuiria ao superego vinha pedir contas a Xavier. Despertado, ou antes, admoestado pelo sonho, Xavier, já sem nada, quando de posse do pouco que viera em seu socorro, cuidando ter “nas mãos” um diamante, resolve oferecê-lo – como o rei Polícrates que sacrificara seu anel à fortuna. Polícrates dera um pouco do muito que tinha, Xavier experimenta dar o tudo que tem. Ao explicar quem é Polícrates, instruindo o “leitor vulgar”, Machado nos relembra, com ironia, a atual situação de Xavier, que agora cita e não mais cria: “A-Não afirmo nada a respeito desta anedota; foi ele quem me contou, citando Plínio, citando...” (ibidem, p. 331).

A tagarelice de A, impedida por Z, deixa reticente a segunda ocorrência do verbo citar. Machado assim omite a outra fonte sobre o rei de Samos que conhecia, uma fonte de braços dados com o trágico – Heródoto. Conta o historiador que o rei Amásis, amigo de Polícrates, escreve-lhe a seguinte carta, ao saber que esse só é cumulado com benesses:

XL – É pra mim agradável saber dos sucessos de um amigo e aliado; mas como conheço o ciúme dos deuses, essa grande felicidade me preocupa. Em benefício daqueles por quem me interesso, eu preferiria que os êxitos fossem contrabalanceados por um número correspondente de revezes; que houvesse uma alternância de venturas e azares, em lugar de uma felicidade constante e ininterrupta; pois nunca ouvi falar de homem algum que, tendo sido feliz em tudo, não viesse, por fim, a perecer desastrosamente. Se quiseres por à prova o que te digo, faze contra a tua boa fortuna o que vou te aconselhar. Procura ver qual a cosia que mais estimas e cuja perda te seria mais sensível. Feita a escolha, desfaze-te dela, de maneira que nunca mais possas encontrá-la. Se depois disso a fortuna continuar a favorecer em tudo, sem envolver alguma desgraça em meio aos favores, avisa-me para que eu me convença da inutilidade de meus conselhos. (Heródoto, 1952, vol. I 226).

Polícrates segue o conselho do amigo, o que resulta no episódio imortal do peixe que lhe devolve o anel lançado ao mar. Amásis, ao saber do episódio por uma descrição minuciosa relatada na resposta do amigo, compreendeu o aspecto trágico de sua existência, que Heródoto assim nos conta:

XLII – lendo-a, Amásis reconheceu a impossibilidade de afastar um homem do seu destino, convencendo-se de que Polícrates não poderia acabar bem os seus dias. A fortuna lhe era de tal maneira favorável, que ele tornava a encontrar tudo que lançava para longe de si. Tomando uma súbita resolução, enviou um arauto a Samos para comunicar a Polícrates que renunciava à aliança que com ele mantinha. Fê-lo porque temia que a sorte de seu amigo e aliado desandasse e ele viesse a sofrer grande mágoa com isso. (ibidem, 288).

Depois disso Polícrates entra em uma sucessão de guerras que o levarão a uma morte tão indigna que o historiador se permite omiti-la. Mesmo Polícrates não continuou a prosperar. Nem mesmo o mais feliz dos homens termina seus dias em glória. No entanto, Machado só relata sua felicidade. Talvez, daí sua alusão só a Plínio, que se fixou no episódio do anel para falar de Polícrates, sem se estender até sua morte e infortúnios, deixando a idéia de um homem para sempre beneficiado. Mas, certamente, Machado tinha consciência de que Polícrates é símbolo de revés, porque é modelo perfeito de um homem

que passa da completa alegria ao infortúnio. A mera menção de seu nome traz os extremos que vivenciou.

Note-se que Xavier, ao invés de experimentar outra atitude, mantém-se escravo de seu temperamento, não entende a advertência que sofre e decide experimentar o caiporismo sacrificando a sua única idéia, ainda fantasiando sobre a realidade, refugiando-se no mundo dos relatos. Comparou-se ao venturoso Polícrates quando não tinha nada. Comparou-se a um rei quando era algo marginal. O método de Xavier é exatamente o mesmo que adotara até então. Não modifica seu comportamento, não resolve fazer alguma coisa com seu único cristal, mas como antes repete a imprevidência. Quis lançar-se à fortuna, mas ela já o tinha triturado em sua roda. A fortuna quis cumular o rei de Samos de benesses, mas quer manter o Xavier o mesmo caipora que passou a ser em função de seu comportamento desmedido. Lançar sua idéia no mar das conversações só poderia resultar em perdê-la para sempre. Ao escolher sua ação, seu destino estava determinado. O destino do *flâneur* que seria enquadrar-se não se realiza em Xavier. Ele nunca se enquadra, ao contrário, marginaliza-se a ponto de não conseguir sequer viver no mundo que até então vivia.

Sua inaptidão, no entanto, não está no mundo da linguagem. Tanta é sua familiaridade com ela que para executar o seu plano Xavier adota um procedimento retórico. Angaria a simpatia do ouvinte (*captatio benevolentiae*) dispõe as partes, ou ainda, encadeia os fatos e lança a idéia para a comoção. Notamos uma descrição do comportamento prescrito pela retórica, em exercício metalingüístico, onde Machado fala do falar, do bem falar, de como se comporta um orador que busca um efeito:

A - [...] Saiu de casa, encontrou um amigo, travou conversa, escolheu assunto, e acabou dizendo o que era a vida, um cavalo xucro ou manhoso, e quem não for cavaleiro que o pareça. Dita assim, esta frase era talvez fria; por isso o Xavier teve o cuidado de descrever primeiro a sua tristeza, o desconsolo dos anos, o malogro dos esforços, ou antes os efeitos da imprevidência, e quando o peixe ficou de boca aberta, digo,

quando a comoção do amigo chegou ao cume, foi que ele lhe atirou o anel, e fugiu a meter-se em casa. (Machado de Assis, 1997, p. 332)

Reparemos na advertência de A: “Isto que lhe conto é natural, crê-se, não é impossível; mas agora começa a juntar-se à realidade uma alta dose de imaginação.” (ibidem, 332). Já não se diz que se fala a verdade, já se admite que o universo seja ficcional. Confessa que aquele mesmo homem que descobria cidades, pode ter inventado o que se seguirá, sendo a última das suas extravagâncias. A alusão a Edgar Allan Poe se deve à relação já traçada com o tipo do século XIX e ao aspecto fantástico do conto. Não parece sem propósito que a idéia seja um pássaro que bata as asas para não voltar nunca mais:

A - Um dia só, e foi então que me contou o caso digno de memória. Tão contente que ele estava nesse dia! Jurou-me que ia escrever, a propósito disto, um conto fantástico, à maneira de Edgar Poe, uma página fulgurante, pontuada de mistérios, -são as suas próprias expressões; -e pediu-me que o fosse ver no dia seguinte. Fui; o anel fugira-lhe outra vez. [...] Quando ele supunha pôr a mão em cima da idéia, ela batia as asas, plás, plás, plás, e perdia-se no ar, como as figuras de um sonho. Outro peixe a engolia e trazia, e sempre o mesmo desenlace. Mas dos casos que ele me contou naquele dia, quero dizer-lhe três... (ibidem, p. 332, 333).

Evidentemente, Xavier nunca escreve o tal conto, que na verdade é a narrativa que estamos lendo: um conto fantástico cujos mistérios podem ser os segredos de uma técnica que só os verdadeiros iniciados conhecem sem sacrifício – os segredos da poesia; em um texto que reflete sobre os procedimentos da literatura, da linguagem incomum, nas imagens agudas que ressuma. Como referência a isso, as personagens que falam, A e Z, são a primeira e a última letra do alfabeto. Esses dois sinais gráficos carregam a significação de serem os termos do alfabeto, base material de toda a linguagem verbal, que embora tenha possibilidades infinitas não pode prescindir dessa unidade mínima que é a letra. Ou ainda, um conto fantástico para alegorizar uma condição social que fugia às convenções e que não seria jamais incorporada ou

aceita. Daí A e Z serem absolutamente anônimos, massa trivial que apenas bisbilhota sobre o caso de Xavier, sobre a complexidade de um tipo ou de uma existência muito particular que eles não conseguem captar. Na nota que acompanha o conto, Machado explica o anonimato do Xavier, conforme a indiferença que o público pode ter para com um diletante:

O público, em geral, nada tem com um homem que passou pela terra sem o convidar para cousa nenhuma, um forte engenho que apenas soube amar a arte, como tantos cristãos obscuros amaram a Igreja, e amar também aos seus amigos, porque era meigo, generoso e bom.

Ainda simbolizando o escrever, ou o trabalhar a palavra, Machado, sem qualquer parada reflexiva, dá aos enunciados o decoro necessário aos discursos a que pertencem. A relata os casos em que Xavier ouve ou lê a sua frase, aproveitada em diferentes ocasiões. Ao elencar as diversas apropriações da última idéia de Xavier, Machado o faz conforme os registros dos respectivos gêneros onde aparecem, quer como a notícia de jornal, quer como fala da comédia de costumes. Assim um bajulador diz sobre um barão:

A – [...] ouviu comparar o barão a um cavaleiro emérito. Pasma dos ouvintes, porque o barão não montava a cavalo. Mas o panegirista explicou que a vida não é mais do que um cavalo xucro ou manhoso, sobre o qual ou se há de ser cavaleiro ou parecê-lo, e o barão era-o excelente. (Machado de Assis, 1997, p. 332).

E no jornal:

Abriu um jornal de oposição, e leu estupefato estas palavras: "O ministério parece ignorar que a política é, como a vida, um cavalo xucro ou manhoso, e, não podendo ser bom cavaleiro, porque nunca o foi, devia ao menos parecer que o é". (ibidem, p. 333).

E na comédia do Pires:

D. Eugênia, diz o galã a uma senhora, o cavalo pode ser comparado à vida, que é também um cavalo xucro ou manhoso; quem não for bom cavaleiro, deve cuidar de parecer que o é. (ibidem).

O último caso que conta é justo o do primeiro sujeito que recebe a frase do Xavier, e que vem a morrer como um dos seus muitos “autores”. Xavier perde para sempre sua idéia sem poder repeti-la como sua, já que a colhera ao pé do moribundo frente às testemunhas. A idéia parricida é filha de quem a proferir. Não há nada que garanta sua autoria a não ser sua publicação. Vejamos sua preocupação com o decoro ao assumir as palavras de um homem que está deixando a vida:

A – O Xavier corre a vê-lo; e o infeliz ainda o pôde conhecer, estender-lhe a mão fria e trêmula, cravar-lhe um longo olhar baço da última hora, e, com a voz sumida, eco do sepulcro, soluçar-lhe: "Cá vou, meu caro Xavier, o cavalo xucro ou manhoso da vida deitou-me ao chão: se fui mau cavaleiro, não sei; mas forcejei por parecê-lo bom".. (ibidem, p. 333).

Esta narrativa disfórica pertence ao gênero híbrido que vai do trágico à sátira – mistura já avaliada neste trabalho. O trágico da irreversibilidade representada por ação imprevidente e orgulhosa, assim como pela desdita; e o satírico que ridiculariza os homens e as coisas de um tempo a outro em tom maledicente, avaliando assim a sociedade. Esse tom estava de tal modo arraigado em Machado, que mesmo ao tornar ficção um amigo de quem tanto gostava, fê-lo em tom risível. Indo do estilo elevado ao chão, misturando o prosaico e as imagens do maravilhoso, estabelecendo sempre à voz da menipéia e seu tom híbrido:

Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extra-carnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc. (Bakthin, 2002, p. 123)

É uma situação trágica sem sangue. A experiência de tragicidade que Machado dessa vez nos dá a provar está no desgosto de Xavier com a perda de uma virtude que possuía. Não tivesse tal virtude para perdê-la, ou não lhe fosse cara, não haveria conflito. Nem toda narrativa disfórica é trágica. O específico da tragédia é a existência de uma ordem maior incidindo sobre questão maior, que pune, com uma perda, um erro determinado por algo do qual não se escapa. Erro que pode estar na natureza que cada um de nós parece trazer, ou numa situação de conflito com a ordem. O que o Xavier perde na narrativa é ele próprio, é o sopro que é superior à matéria. Faltava ele mesmo, e como diz Bentinho: “essa lacuna é tudo”.

5. Outras histórias

Como Machado era um escritor de experimentações, não é difícil compreender que nem sempre cuidava das questões últimas do indivíduo frente à enigmática existência, mas também cuidava do homem no corpo a corpo com a vida, no encontro com a sociedade. Parte de sua literatura se desenvolve no prosaico, onde teceu mais diretamente suas observações sociais e psicológicas de reconhecida maestria. Em sua extensa obra, de mais ou menos duzentos contos, convivem basicamente dois gêneros: os contos do cotidiano e os contos filosóficos da tradição da *menipéia*. Escreveu contos, por assim dizer, existenciais, na medida em que o existencialismo é, entre outras coisas, o homem de frente para a sua condição mortal e precária. Muitas vezes, mesmo seu caso de minuto se imbuí de matéria universal e de dentro do trivial consegue atingir pontos nevrálgicos da existência. Porque, de certa forma, é exatamente esse o propósito do conto:

[...] o fotógrafo e o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento, que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. [...] o elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu tema, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um episódio vulgar doméstico, como ocorre em tantas admiráveis narrativas de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, se converta no resumo implacável de certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social e histórica. (Cortázar, 2006, p. 153).

Outros contos, além dos que formam o *corpus*, derivam de uma perspectiva trágica do mundo sem as marcas textuais de óbvia referência como os já analisados. Histórias que apesar do humor e da situação do homem comum que elas parecem privilegiar, escondem, às vezes, pela narração

dissimulada, em razão do não comprometimento, o sentimento de que a vida do homem é ditada pelo trágico, porque não há liberdade; porque sua representação do mundo compreende a “tríplice Ananke” hugoniana: a religião, a sociedade e a natureza. Entre a natureza e a máscara, o homem desempenha seu papel para não cair do picadeiro; ele é uma circunstância sem heroísmos, ele é só uma questão de sobrevivência.

Este breve capítulo tem por objetivo elencar alguns outros contos que demonstram o sentimento trágico de Machado, a fim de provar que os demais contos antes analisados não são meras exceções, mas que se coadunam com todo um modo de ver o mundo e o homem nele lançado para reagir contra uma sorte de adversidades naturais ou históricas – sempre acompanhado de um riso irônico, debochado, acintoso, às vezes tenso e impreciso. Essa é a forma machadiana, sua adesão irrestrita ao sério-cômico, é o seu emplasto para a hipocondríaca humanidade, uma espécie de saída onde não há saída.

Começemos ainda pelo mundo amalucado da menipéia, onde “A Igreja do Diabo”, mostra a natureza indomável do homem. Aludindo à subida do diabo de Goethe aos céus, para negociar o servo Fausto, Machado amplifica a situação da tragédia alemã e faz o diabo querer uma participação nos dividendos, daí o projeto de fundar sua própria Igreja. Deus demonstra uma estranha fleuma que se explicará ao final da narrativa. O homem, que tem existência enigmática, de início, adere pouco a pouco à Igreja do diabo, mas por fim acaba por desobedecer aos ritos e a negacear às “virtudes”. O diabo tenta uma glória, a qual nem Deus possui nem parece querer possuir – a de aprisionar a fé e a conduta dos homens. O Homem é por natureza volátil e nem mesmo Deus tem nada a dizer sobre isso: “Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana.” (Machado de Assis, 1997, p. 374).

O tom, apesar do sacro das personagens, não chega ao alto, mas se mantém como de costume, entre o elegante e o chão, aumentando o efeito

cômico (sobretudo quando falam Deus ou o diabo). Por outro lado, embora Machado prefira os contos quase completamente dialogados, nesse, opta mais pela narração, que procura lembrar o estilo do manuscrito através de um tom basicamente didático que instrui, apesar de estar repleto de ironias que subvertem os vícios em virtudes.

Note-se que novamente ele se vale da carnavalização, da mistura do profano com o sacro: a partir da invenção de um manuscrito beneditino, ele traça os perfis de um Deus e de um diabo de pouco ou nenhum poder, restando o homem real, que compactua com as instituições a fim de fincar pé na sociedade que tem para viver, mas que por sua natureza instável e sua falta de fervor, ou mesmo adesão sincera, logo se torna um dissidente. O movimento da coroação e do destronamento da menipeia está no diabo que os experimenta, realçando a instabilidade que caracteriza o mundo para a cosmovisão carnavalesca. Pois, ainda que o diabo pareça vencer no início, é surpreendido pela natureza humana. Portanto, a natureza humana tem algo de inapreensível, um barro de caos, pois se nem Deus pode contra ela, não podendo decifrá-la ou mesmo entendê-la, que pode o homem sobre si mesmo? A insinuada impotência divina está no terreno do escárnio, bem como os anseios lucrativos do diabo. O desbotamento das figuras superiores revela que mesmo do alto tudo se refere ao homem.

Segundo Freud, a própria natureza humana é algo trágica, pois gera um conflito com a civilização. Não importa a característica da regra, o homem é transgressor por natureza. Assim, o aumento da civilização só faz aumentar os mecanismos repressores, pois quanto mais regras o reprimem, mais tem para transgredir e, por conseguinte, maior a culpa que sente:

Se a civilização impõe sacrifícios tão grandes, não apenas à sexualidade do homem, mas também à sua agressividade, podemos compreender melhor porque lhe é difícil ser feliz nessa civilização. (Freud, 1978, p. 169).

Dois outros contos versam sobre uma força inata, de difícil aceitação e compreensão para o universo social, uma força de ordem anterior aos ditames da sociedade, uma ordem de dentro: “Verba testamentária” e a “Causa Secreta”. As características fundamentais inerentes às personagens desses dois contos as determinam de modo a fazê-las infelizes ou a espalharem maldade pelo mundo. Nicolau é um sujeito que tem toda uma vida marcada pela sua natureza invejosa, e o Fortunato pela sua natureza sádica. Assim, Machado explica a singularidade das duas personagens como causa natural, predisposição, e nada além disso :

[...] esse menino não é um produto são, não é um organismo perfeito. Ao contrário, desde os mais tenros anos, manifestou por atos reiterados que há nele algum vício interior, alguma falha orgânica. (Machado de Assis, 1997, p. 358).

“Castiga sem raiva”, pensou o médico, “pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem” [...] Relembra os atos dele, graves e leves, achava a mesma explicação para todos. Era a mesma troca das teclas da sensibilidade, um diletantismo sui generis, uma redução de Calígula. (ibidem, p. 518).

Ambos os contos ficam no universo do prosaico, por isso a predominância do tom chão. No entanto, como se referem à patologias, possuem minuciosas descrições que beiram o grotesco, dispensando o poético para fazer uma espécie de apanhado de sintomas, uma apreciação algo científica, de uma verificação objetiva, onde o *ethos* do narrador, sua atitude frente à matéria, assemelha-se à personalidade analítica de Garcia, amigo de Fortunato:

Este moço possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor à análise, e sentia o regalo que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo. (ibidem, p. 514).

Apesar da passagem do tempo e com ela os acontecimentos, Nicolau e Fortunato não conseguem mudar, chegando a extremos quase inverossímeis. O homem é visto como preso a si mesmo, sem escolha, a natureza humana, portanto, é uma fatalidade. Entretanto, os contos são atravessados pelo humorismo de sempre, são situações exageradas e por isso mesmo inesperadas (parte do cômico reside nas surpresas e nas amplificações). Os finais desses dois contos são bem representativos desse tipo de humor que se sobressai pelo absurdo.

Em “Entre Santos”, essa questão da natureza confronta o homem com as práticas religiosas, das quais se vale para obter algum benefício. A história é apresentada pelo narrador como extraordinária porque se refere à conversa improvável entre estátuas de santos descidas de seus nichos. No entanto, seu tema não poderia ser mais ordinário: o comportamento dos homens. Os santos não nos fazem visitar um lugar ou um estado superior nas suas conversações, mas são como “psicólogos” tratando da natureza profunda e intransponível dos homens, que não conseguem refrear seus desejos nem enquanto estão negociando com os céus. No caso, está em mira o homem religioso, que pode ter fé sincera, mas também pode estender sua máscara social a um rito vazio e automático. Novamente, fala da essência indômita do homem, pois ele é tão escravo de sua natureza, que nem mesmo quando vai se expor para obter uma graça consegue ser autêntico e sincero, nem quando deveria estar nu diante de Deus. Mas isso já é esperado e até compreendido pelo santo humanista, que parece entender a dificuldade da virtude no homem, arrastado que é pelas forças acidentais. “[...] Como o dessa pobre alma ferida do mal da terra, que a graça do Senhor ainda pode salvar.” (Machado de Assis, 1997, p. 486). Já os santos ascetas ficam aborrecidos com os pecadores, provavelmente devido às suas escolhas pelo afastamento e pela vida isolada. As falas dos santos acompanham suas personalidades e suas doutrinas; o tom varia da voz do capelão às vozes dos santos, podendo ser chão ou elegante; o cômico está

onde de costume: na exposição de tipos imersos nos vícios e por essa razão sempre risíveis.

Note-se que a entrega ao mundo espiritual não se perfaz, a prática religiosa confunde-se com as ações do tipo em sociedade; os indivíduos entram na Igreja sem deixar fora seus hábitos viciosos: “Sales teve uma idéia específica de usurário” (ibidem, p. 488). Agem nas orações, no momento em que deveriam se purificar, com a mesma hipocrisia ou egocentrismo com que agem na esfera social. A diferença é que a relação do homem com o sagrado tem a volubilidade daquele que não está sob pressão. Durante o exercício das orações eles se esquecem ou ludibriam os santos, pois os céus não representam um perigo real e imediato como a mascarada social representa. Nela o homem não tem sequer o direito de rever os termos do contrato ou de o descumprir, como faz com os santos; nela ele veste a máscara sem poder jamais descuidar-se impunemente.

Nessa ordem de idéias, a própria sociedade funciona como um bloqueio trágico ao indivíduo. Às vezes os dramas que vivenciam têm causa externa, sublevar-se contra a ordem estabelecida acarretaria prejuízos ainda maiores. O trágico está no meio que sufoca e determina. Incluem-se mais especificamente nesse rol os contos: “Pai Contra Mãe” que trata de uma sociedade em que os efeitos da miséria recaem drástica e inevitavelmente sobre os grupos sociais que apresentam maiores fragilidades. O conto faz a descrição de uma luta em que a sociedade opera por meio da preservação de alguns, em detrimento de outros. Esse mecanismo algo trágico exclui e impede a possibilidade das duas crianças sobreviverem e coexistirem. No entanto, a ironia aparece desde o início nos instrumentos de punição. O bom gosto com que destila a denúncia assombra por sua excelência. Diz que a ordem social precisa às vezes do grotesco, de maneira tão elegante, que esse absurdo passa como verdade:

Havia também uma máscara de folha de Flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhe tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam

com que matar a sede, e ali ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras. (Machado de Assis, 1997, p. 659).

A ironia é a crítica que empalidece o tom. Alfredo Bosi (2002, p. 125) assim define a impudência machadiana:

Como ajuizar o ponto de vista do autor se nele convergem o ideológico do fatalismo e o contra-ideológico do escárnio? Machado certamente não é utópico nem revolucionário (na medida em que este se acerca da área da utopia): ele nada propõe, nada espera, nada crê. Mas tampouco é conformista, como pode tantas vezes parecer: o narrador não escamoteia a crueza desumana com que o sistema se reproduz nem os sofrimentos que causa nos vencidos. {...} A perspectiva de Machado é a da contradição que se despista, o terrorista que se finge diplomata. É preciso olhar para a máscara e para o fundo dos olhos que o corte da máscara permite às vezes entrever. Esse jogo tem um nome bem conhecido: chama-se humor.

Já em “O Enfermeiro”, o tom é chão, pois a linguagem sofre poucos desvios em relação à coloquial. Trata-se de uma confissão, daí o monólogo, onde o próprio narrador reflete sobre seu discurso, buscando o máximo de sinceridade. A emenda ao evangelho é o rompimento definitivo com a verdade da religião. Bem-aventurado não é o aflito, mas aquele que é consolado porque não pode ser tocado, porque é protegido pela capa dos bens, ao menos contra os infortúnios sociais, os únicos que parecem contar, visto que, ao invés da punição, ele fora premiado, indicando uma falha na verdade revelada. A profanação do carnaval está na emenda ao evangelho, e toda a sua crise de consciência desliza para o cômico, lembrando as negociações que as personagens machadianas costumam fazer consigo mesmas quando não querem perder nada: como o Cubas e o episódio do almocreve, ou mesmo o Sales de “Entre Santos” e sua substituição “bem embasada” da perna de cera por mil padre-nossos e por mil ave-marias. Persiste, no entanto, a mesma visão

depreciativa do homem, percebida em toda a sua obra. Tanto é assim que Procópio nos confessa: “É um documento humano: “não maltrate muito a arruda, se lhe não cheira a rosas. Pediu-me um documento humano, ei-lo aqui.” (ibidem, p. 529).

Em “O Caso da Vara”, a vara é signo de poder, de opressão e, por fim, de punição, portanto, o assunto já está no título. A vara é o objeto que faz Damião, em um primeiro momento, sentir compaixão pela escrava e, logo depois, colaborar com o castigo que ela recebe. É a vara que marca os dois momentos reveladores do conto. A falta de autonomia pessoal define e determina as feições gerais da sociedade descrita no conto. Trata-se de um universo de compromissos sociais que inutilizam as decisões pessoais, caso estas firam os primeiros, de maneira que a personagem não pode tomá-las e assumi-las, sem antes ponderar as conseqüências que acarretariam em sua situação de dependência.

Damião, ainda que fugindo de uma situação que feria a sua vontade individual mais íntima, só poderia encontrar condições para sustentar o apadrinhamento caso se limitasse e se conformasse à falta de proteção, se abrisse mão da intercessão que ora pedia. Por isso, em certo sentido, a fuga do seminário representa a continuidade, por outras vias e noutras condições, de uma situação heterônoma inescapável. Ela não significou a conquista do poder de estabelecer uma consonância entre a manifestação da sua liberdade interior e as circunstâncias exteriores. Trata-se de um meio social que sujeita as possíveis manifestações e expressões do livre arbítrio individual ao imperativo de uma necessidade objetiva maior.

O texto é todo diálogo, mas por vezes o relato o substitui. Como convém a um conto moderno, o assunto é de pequeno valor, mas que se agiganta ao nível do indivíduo. O tom, mormente chão, às vezes chega ao elegante do gracejo, do inesperado. O cômico está nos tipos: O seminarista refugiado na casa da amante de seu padrinho a entreter mulheres; a amante que, por sua vez, é uma mulher voluntariosa que se vale do seu poder sexual para subjugar

seu amante; o padrinho acovardado diante de uma situação que não domina, desejando, inclusive, a morte do afilhado para não ter de agir ou desagradar à amásia. Covardia semelhante aparece em outro conto machadiano, com o anfitrião de Alcebíades, que deseja ver sua casa queimada por não saber se livrar da materialização do general grego.³⁵ Tudo isso é da ordem do cômico, no entanto, Machado trabalha criando uma expectativa do que vai acontecer ao rapaz, embora essa não se realize, pois ele apenas insere uma micro-ação: Damião quer apadrinhar Lucrécia e protegê-la de sua senhora, mas como proteger, se ele precisa de proteção? Há piadas, há risos, mas não são relatados, nem mesmo o chiste que fez rir a criança. Enfim, a situação a qual se chega não é a da comicidade preparada ou esperada, mas apenas a da amarga ironia criada pela ação.

“O Espelho” narra o conflito entre a liberdade interior e as necessidades sociais objetivas, com seus poderes de definição e alienação. A proposta algo amalucada de Jacobina revela que aquilo a que ele chama “alma exterior” depende das apreciações e julgamentos alheios. Aqueles que compreendem e refletem toda a sociedade dispõem do poder de definir e de confirmar a personalidade individual, por meio da inculcação insistente e sistemática de qualidades valorizadas na convivência civilizada. A adulação, as lisonjas e as homenagens ininterruptas e constantes desvanecem Jacobina de tal modo que o convencem de que a sua presumível superioridade se deve exclusivamente à sua condição de alferes. A valorização da promoção recebida por Jacobina se completa em detrimento de sua humanidade, até que a sua personalidade seja absorvida pela patente: “O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade.” (ibidem, p. 348). Esse processo culmina com a completa obliteração de sua consciência de homem, já que essa pode ser abandonada, pois que em nada lhe serve em suas novas

35Referimo-nos a “Uma visita de Alcebíades”, conto do livro *Papéis Avulsos*.

circunstâncias: “As dores humanas, as alegrias humanas se eram só isso, mal obtinham de mim uma compaixão apática ou um sorriso de favor. No fim de três semanas, era outro, totalmente outro. Era exclusivamente alferes.” (ibidem). Restara-lhe apenas a existência artificial que a sociedade lhe conferira. Prisioneira de uma personalidade integralmente definida pelos outros, a nova identidade de Jacobina precisa sempre da presença de alguém que a confirme, para que ela se torne a portadora de alguma vida, vida de empréstimo. Longe de todo contato humano, Jacobina se reduz a uma condição de mero autômato: “Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico.” (ibidem, p. 349). A sua situação fica ainda mais dramática e dolorosa, quando ele tem a idéia de se olhar no espelho, no qual não consegue discernir nada que lembrasse as suas antigas feições humanas: “Olhei e recuei. 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.” (ibidem, p. 350). Ele consegue escapar a todo esse mal-estar lembrando-se de vestir a farda de alferes diante do espelho. Esse artifício consegue restituir-lhe a imagem, e com ela alguma coisa da definição que a presença servil dos outros lhe dava. Vendo-se e contemplando-se como alferes, ele consegue devolver a si mesmo alguma tranqüilidade. Ao refleti-lo vestido com a farda, o espelho era o instrumento que lhe servia para devolver a identidade que a sociedade lhe atribuíra. A nova personalidade que ganhara com sua promoção não pode ser dispensada, e nesse sentido as forças sociais que colaboraram para formá-la agem como força intransponível. De novo os vícios do homem em sociedade colaboram para o efeito cômico, é da alienação que rimos. Note-se que os escravos, então considerados coisas e não pessoas, apresentam a atitude e a esperteza, que o ensimesmado Alferes não é capaz de perceber, tamanha a sua incapacidade de notar toda a realidade social que o envolvia. Jacobina é sem dúvida uma das personagens mais risíveis de toda a literatura machadiana, e por outro lado, uma das mais patéticas.

“Galeria Póstuma” conta que a morte de Joaquim Fidélis tornou possível a revelação integral dos traços mais recônditos e mais profundos de seu verdadeiro caráter. Assim como acontece com o personagem de “O Espelho”, nesse conto, o protagonista tem uma existência completamente falseada e determinada pelo seu entorno social: “Tão amado que ele era, com os modos bonitos que tinha, sabendo conversar com toda a gente, instruído com os instruídos, ignorante com os ignorantes, rapaz com os rapazes, e até moça com as moças.” (Machado de Assis, 1997, p. 396). A sua existência apresenta duas versões: uma falsificação da sua personalidade, elaborada para ser exposta e apresentada ao público, e uma outra versão mais íntima, que ele só pode confessar em seu diário. A personalidade ou a identidade que ele apresenta à sociedade é máscara de que ele se utiliza para disfarçar o que de fato pensa sobre os outros, o que obscurece e impossibilita as impressões e julgamentos alheios. (Machado de Assis, 1997, p. 397).

A descoberta do diário é o cerne da história. Nele estão retratados todos os amigos íntimos do defunto de uma maneira imprevista. “Conhecia a edição pública, revista e expurgada. Este é o texto primitivo e interior, a lição exata e autêntica.” (Machado de Assis, 1997, p. 400). Perplexo e desorientado, ao descobrir o que o seu tio pensava verdadeiramente a seu respeito e a respeito dos seus amigos, Benjamim não consegue conciliar a imagem que ele sempre transmitira enquanto vivo e a nova imagem que o seu diário reflete:

Evocou a figura do tio, com o olhar espirituoso e meigo, e a pilhéria grave; em lugar dessa, tão cândida e simpática, a que lhe apareceu foi a do tio morto, estendido na cama, com os olhos abertos e o lábio arregaçado. Sacudiu-a do espírito, mas a imagem ficou. Não podendo rejeitá-la, Benjamim tentou mentalmente fechar-lhe os olhos e consertar-lhe a boca; mas não depressa o fazia, como a pálpebra tornava a levantar-se, a ironia arregaçava o beijo. Já não era o homem, era o autor do manuscrito. (ibidem, p. 401).

Compreendendo a impossibilidade objetiva de realizar a conciliação entre a personagem legada pelo morto ao público e a que lhe ficara da sua

leitura do diário, o sobrinho, ao contrário do que desejara a princípio, procura desvencilhar-se dos amigos de Joaquim Fidélis evitando recebê-los. A adulteração da personalidade de seu tio é um processo irreversível, e, em certo sentido, Benjamim precisa assumir a responsabilidade pela manutenção dela. A verdade sobre a vida de seu tio não pode ser estabelecida, sobretudo porque isso poderia dar ensejo a desgastes socialmente prejudiciais, rupturas e conflitos indesejáveis – tudo o que ele sempre soubera evitar com a sua duplicidade. Lembremos que se trata de uma sociedade cuja manutenção e reprodução dependem de uma mútua prestação de favores. Joaquim Fidélis ganhara o respeito, a estima, a consideração e, sobretudo, os elogios e louvores dos seus companheiros que de algum modo beneficiara.

Quase não há diálogos, o que marca a interioridade das duas personagens apesar da narrativa em terceira pessoa. O tom é chão, sem desvios poéticos, marcando o trivial da morte, ainda que a do raro Joaquim Fidélis. É o tom do caso prosaico, do baixo. Pois nem a presença da morte traz o trágico, mas sim o cômico, já que o desconcerto entre o vivo e seu diário de morto é que promovem o ridículo. São as inautênticas condições do indivíduo que propõem o sentido trágico.

Assim como em todos os outros contos analisados, nesse conto a sociedade também aparece como um processo de delimitação em relação à vontade dos indivíduos que a compõem. A sua atuação esmaga e reduz as possibilidades vitais e existenciais mais autênticas. As necessidades objetivas da sociedade escapam a deliberações pessoais, e pesam com toda a sua arbitrariedade sobre os indivíduos.

Considerações finais

Machado de Assis não é um só. Sua obra pode ser muitas obras. Denúncias, pessimismo, cinismo, realismo – dominadores e dominados fazem essa dança que é sem dúvida brasileira, mas que também é do mundo – depende de quem olha. A objetividade da obra se transmuta na subjetividade do olhar que foi intencionalmente, muitas vezes, levado ao engano. Machado é um escritor de enganos. O exemplo mais evidente disso talvez seja *Capitu*. Seu riso rancoroso e sobrevivente, ao mesmo tempo em que prazenteiro e divertido, sua opção pela ironia, são atitudes que nos revelam um escritor que ri daquilo que pode enternecer; que diz desdizendo; que conduz o leitor a uma escolha a qual ele mesmo se recusa a fazer, não sem antes visitar os estados de uma verdade que não é uma; de quem examinou a vida como a um objeto. E apesar da carga metalingüística revelando seus procedimentos, ele desaparece por muitos caminhos, para os quais, a toda hora convoca o leitor a essa experiência de muitas propostas, que não aceita a verdade insatisfatória, mas a sinceridade das contradições. Assim, seu estilo acaba por ser esse dizer nebuloso, a despeito de sua dicção clara, daí as muitas interpretações que enseja. Não era só o registro do homem pelo miúdo, no tempo e no espaço, que Machado sentia necessidade de representar. Parecia lançar a realidade no abismo da imaginação e resolver esse conúbio nos modelos que conhecia. Daí a balbúrdia do gênero subversivo de Luciano. Sua obra é sem dúvida uma experiência menipéia. A realidade que quis apreender é a situação do homem, é a realidade do homem que de um tempo a outro se viu entregue à luta pela sobrevivência e guiou-se pelo seu próprio interesse, o qual nem sempre colabora para sua manutenção, mas às vezes lança-o direto àquilo que mais lhe trará desgraças.

Apesar de toda essa escrita algo descomprometida, nos três contos que usamos como objeto deste estudo há um dissabor pulsante e comovente que parece não querer se esconder, que é quase um desabafo – ainda que, nunca é

demais ressaltar, não abandone jamais seu maior comparsa: o riso. Os contos têm por tema a perda, a perda da vida (não necessariamente a morte física), que é a instância última da realidade, em que não se pode mais apelar. Mas também a morte do espírito, a qual, no caso, está sujeito o Xavier, Machado a descreve em “Sem Olhos”, conto publicado no jornal e recolhido postumamente no livro *Relíquias da casa velha*:

- Sabe o que é a morte? -Imagino. -Não sabe. A morte é um verme, de duas espécies, conforme se introduz no corpo ou na alma, Mata em ambos os casos, em mim não penetrou no corpo; o corpo geme porque a doença reflete nele; mas o verme está na alma, Nela é que eu sinto a roer todos os dias.

Eugênio Gomes, no seu *Influências Inglesas*, lê intertextualmente essa descrição no diálogo de Hamlet com os coveiros:

Hamlet – Quanto tempo pode estar enterrado um homem antes de apodrecer? C1-A falar a verdade, se não estiver podre antes de morrer – porque temos hoje muitos cadáveres bexigosos que mal suportam ser enterrados – poderá levar oito ou nove dias para apodrecer... (1976, p. 24).

Podemos, nesta altura, perguntarmos se a morte é uma tragédia. E não obstante seja uma regra sem exceção, podemos dizer que sim. Pois para o homem que há de morrer certa e necessariamente, a morte não é só uma idéia, mas é também uma batalha. Basta que nela se pense, para que já se esteja lutando – lutando para perder. Só um sonho pode retirá-lo deste pesadelo do qual não se acorda – como o sonho de Ahasverus. O orgulho, um dos impulsos da tragédia, facilmente se associa a idéia da morte. Lembremo-nos de Unamuno (1996, p. 46, 47):

E ‘quem é você’ – pergunta-me o leitor. Com Obermann lhe respondo: “para o universo, nada; para mim, tudo!” Orgulho? Orgulho de querer ser imortal? Pobres homens! Trágico fado, sem dúvida, o de ter de cimentar na movediça e escorregadia pedra do desejo de imortalidade a

afirmação desta; mas grande tolice condenar o anseio por acreditar provado, sem provar que não seja alcançável. Eu sonho...? Deixem-me sonhar. Se esse sonho é minha vida, não me despertem. Creio na origem imortal desse anseio de imortalidade, que é a própria substância da minha alma. Mas creio mesmo nisso...? "para que queres ser imortal?" – você me pergunta. Para quê? Não entendo a pergunta, francamente, porque é perguntar a razão da razão, o fim do fim, o princípio do princípio.

Mas em nenhum dos contos deixamos de rir. Rimos dos jovens de Verona e seus desvarios de amor, rimos de Ahasverus e do engodo que Prometeu lhe arma, rimos de Xavier e suas tentativas frustradas. E nem percebemos que rimos de nós mesmos, tão restritos quanto às personagens das quais rimos, tão circunscritos em nossas realidades quanto os jovens que parecem desprezar o tempo e as leis que arruinarão suas vidas, quanto Ahasverus em seu sonho de eternidade, ou o Xavier e sua mania de desafiar a impermanência das coisas. Pois todos estamos condenados desde o nascimento. Ensina-nos Schopenhauer (1987, p 335) que todos nós podemos ser personagens da tragédia por um único motivo:

Pedir [...] à tragédia que pratique aquilo que se chama a justiça poética, é desconhecer inteiramente a essência da tragédia, e mesmo a essência deste mundo cá em baixo. O doutor Samuel Johnson, na sua crítica de alguns dramas de Shakespeare, não temeu exprimir uma exigência igualmente absurda. Censura ao poeta ter desprezado completamente a justiça. Isto é verdade, pois qual o crime das Ofélias, das Desdémonas, das Cordélias? Mas só os espíritos imbuídos dum optimismo aborrecido de protestante e de racionalista, reclamam essa justiça no drama, e não podem encontrar prazer semela! Qual é portanto a verdadeira significação da tragédia? É que o herói não expia os seus pecados individuais, mas o pecado original, isto é, o crime da própria existência. Calderón di-lo com franqueza: "Pues el delito mayor del hombre es haber nacido".

Quanto à visão histórica do homem, não podemos dizer que tinha qualquer esperança no futuro, nenhuma orientação de palavra revolucionária ou de superação. Ao falar dos poetas da nova geração caçoa da ingenuidade de

seu otimismo, mas também repugna a nota completamente desesperada, não prescindindo da dose certa de proteção, ao menos aos moços:

Parece que um dos caracteres da nova direção intelectual terá de ser um otimismo, não só tranqüilo, mas triunfante. Já o é às vezes; a nossa mocidade manifesta certamente o desejo de ver alguma coisa por terra, uma instituição, um credo, algum uso, algum abuso; mas a ordem geral do universo parece-lhe a perfeição mesma. [...] A justiça, cujo advento nos é anunciado em versos subidos de entusiasmo, a justiça quase não chega a ser um complemento, mas um suplemento; e assim como a teoria da seleção natural dá a vitória aos mais aptos, assim outra lei, a que se poderá chamar seleção social, entregará apalma aos mais puros. É o inverso da tradição bíblica; é o paraíso no fim. De quando em quando aparece a nota aflitiva ou melancólica, a nota pessimista, a nota de Hartmann; mas é rara, e tende a diminuir; o sentimento geral inclina-se à apoteose; e isto não somente é natural, mas até necessário; a vida não pode ser um desespero perpétuo, e fica bem à mocidade um pouco de orgulho. (Machado de Assis, 1938, p. 190).

Como crítico Machado prescreveu um método que bem apreciasse uma obra. Preceitua: “Meditar profundamente sobre uma obra, procurar seu sentido íntimo, aplicar as leis poéticas, ver até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para a produção.” (Machado de Assis, 1938, p.13).

Disso podemos inferir quais aspectos atribuíam a uma obra como legítimos de serem investigados, o que nos serve como guia não só para nosso procedimento investigativo, mas para a própria conceituação da obra literária.

Em primeiro lugar assinala que existe um sentido íntimo, o que equivale a dizer que uma obra quer informar alguma coisa. Daí nos concedermos à busca de uma cosmovisão, que é o mesmo que dizer uma forma de sentido para o mundo. Uma obra não fala sobre nada, ela é um testemunho de uma subjetividade que leu a vida de determinado modo e se nos revela apesar de sua linguagem em desvio. Foi esse sentido íntimo que tentamos descobrir, já que sobre sua existência nos adverte. Acabamos por encontrar toda uma disposição desconfiada da vida, de uma vida sem solução que ele trancafiou dentro de um riso sem trégua.

Toda obra está inscrita sob leis poéticas, as quais dizem respeito ao estilo, à adequação, à clareza, à verossimilhança. Inquirir as leis poéticas é entender os procedimentos adotados e como colaboram com o conteúdo, permitindo que se reconheçam filiações, oposições e objetivos. Não significa filiação irrestrita a nenhuma escola e suas leis, pois não era assim que Machado via a literatura, e sim como um perpétuo diálogo dentro dela própria através dos tempos. Não que repetisse o passado. Sabia que as épocas se sucedem e se lêem e que isto não é só natural, mas bom. “A poesia não é, não pode ser eterna repetição; está dito e redito que ao espontâneo e original sucede a fase da convenção e do processo técnico, e é então que a poesia, necessidade virtual do homem, forceja por quebrar o molde e substituí-lo.” (ibidem, p. 188). Como não se contentava com o exame cirúrgico do realismo e o romantismo já caía caduco, sendo esses seus contemporâneos, voltou-se para antigos modelos: Erasmo, Cervantes, Fielding e tantos outros. Mas bebendo sempre do novo ambiente disparatado da modernidade.

Muito da obra machadiana conversa com obras anteriores, essa conversa que o século XIX ainda chamava de emulação, define parte dela. Apesar de dizer que não está aqui para emendar poeta³⁶, Machado o faz insistentemente em considerável parte de sua obra. Sabia que a literatura é toda uma só; um templo onde os poetas vão sacrificar seus estilos e suas idéias:

Por volta de 1938 Paul Valéry escreveu: ‘A história da literatura não deveria ser a história de seus autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, e sim a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem mencionar um único escritor’. Não era a primeira vez que o Espírito formulava essa observação; em 1844, no povoado de Concord, outro de seus amanuenses anotara: ‘Dir-se-ia que uma única pessoa redigiu quantos livros há no mundo. Há neles tal unidade central que é inegável serem obra de um único cavalheiro onisciente.’ (Emerson: Essays, 2, VIII). Vinte anos antes, Shelley sentenciou que todos os poemas do passado, do presente e do porvir são episódios ou fragmentos de um

³⁶Capítulo “Olhos de Ressaca” de *Dom Casmurro*.

único poema infinito, construído por todos os poetas do orbe. (A Defence of Poetry, 1821). (Borges, 2000, p. 27).

Em terceiro lugar, diz que uma obra é feita de verdade e imaginação. Ora, essa é a definição de ficção. Do contrário teríamos ou a História ou uma forma inútil e sem beleza que não poderia ser reconhecida. A mimese impõe um reconhecimento³⁷, portanto uma medida de realidade, onde não se trabalham somente semelhanças, mas diferenças. Em um de seus textos críticos nos diz que “a realidade é boa o realismo é que não presta para nada” (Machado de Assis, 1938, p. 239), a fim de nos salvaguardar de uma arte de inventário, onde a imaginação está a serviço do real como a ciência e acaba por descambar no baixo. Essa literatura de morbidez científica impedia o trabalho da imaginação. Vejamos como descreve o realismo em Eça:

Ora bem, compreende-se a ruidosa aceitação do Crime do Padre Amaro. Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. Víamos aparecer na nossa língua um realista sem rebuço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, unia tradição acabada. Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o -digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, -em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário. A gente de gosto leu com prazer alguns quadros, excelentemente acabados, em que o Sr. Eça de Queirós esquecia por minutos as preocupações da escola; e, ainda nos quadros que lhe destoavam, achou mais de um rasgo feliz, mais de uma expressão verdadeira a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. (ibidem, p. 162, 163).

37Cf. Livro IV da Poética de Aristóteles.

Sua poética era uma poética sem comprometimentos, daí o caminho sem margens da carnavalização. Seu único compromisso era com o que pudesse despertar interesse, e possibilitar seu artificioso trabalho que tanto nos dá o que pensar. E dos modelos que tinha, desde o tempo em que Homero errava seus versos até os versos dissolvidos no registro dos realistas, Machado conheceu o trágico e conservou a mesma dor do limite que os gregos já cantavam. Pois não é preciso fazer tragédias para experimentar o trágico. Sábato Magaldi (1989, p. 121) assim detecta o trágico na comédia de Molière:

Procura imprimir à comédia uma dignidade superior, fazendo rivalizar sua matéria com a utilizada pela tragédia. Na aparência, suas melhores obras valem-se do vício e do ridículo, com o objetivo de provocarem o riso; seu substrato, porém, é a tragicidade da condição humana, apreendida na observação do meio e de si mesmo. Ninguém pode deixar de ver, na irrisão de algumas das grandes personagens molierescas, a dolorosa imagem do homem solitário em face do destino.

Se os limites dos gêneros não são tão palpáveis, tudo se rarefaz ainda mais no complexo universo narrativo de um Machado que, ora obseda, ora abandona seus narradores, sem que nos reste uma terra firme onde colhermos suas opiniões. Contudo, esperamos ter comprovado que na sua composição risível, o sentimento trágico sempre funcionou como baixo-contínuo. No capítulo, “A Propósito de Botas”, o trigésimo sexto das Memórias, o complexo narrador, falando da felicidade barata de descalçar botas apertadas, exhibe sua disposição ao discurso híbrido, mesclando sarcasmo e um otimismo cândido, para, por fim, concluir com um pessimismo que horroriza, mas não deixa de ser um gracejo:

Tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem... O que eu não sei é se tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana. (Machado de Assis, 1940, p. 133).

Ora, colocar a tragédia humana a bater os pés caprichosamente, depois de todo um parágrafo lamentoso e triste sobre a desgraça humana, faz do riso um rastro da condição miserável que não concebe os absurdos. Em Machado, toda a realidade, embora percebida como trágica, sempre se representa por uma ficção de meios cômicos. O fim é entender o dissabor, mas o entendimento, o processo de usufruir a arte, é sempre deleite. E o riso, como já nos ensinou Freud, é genuína busca do prazer, talvez daí a obsessão do nosso mestre da literatura brasileira que conheceu uma vida e uma sociedade que manavam dificuldades. Mestre, principalmente, porque sua obra é um dizer constante do que é a literatura – as suas infinitas possibilidades e a sua extensão no tempo, a percepção que dá da vida ao mesmo tempo em que é causa de divertimento. Não esqueçamos as palavras de Diderot, as quais Machado elegeu para justificar o conto: “é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso.” (Machado de Assis, 1997, p. 252).

Bibliografia

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Jaime Bruna de Souza. 7ª, São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

AUERBACH, ERICH. **Mimesis**. Trad: Suzi Frankl Sperber, rev: Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKTHIN, MIKHAIL. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3ª, Rio de Janeiro: Ed. Forense universitária, 2002.

BAUDELAIRE, C. **Obras Estéticas**. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, WALTER. **Passagens** Trad. do alemão: Irene Aron, trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão, org. Wili Bolle, colab. Olgária Chain Feres Matos. Belo Horizonte e São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo/ obras escolhidas** Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989

BERGSON, Henri. **O Riso**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BOILEAU-DESPRÉAUX, N. **A Arte Poética**. Trad. e notas de Célia Berrettini. 2ª, São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORGES, JORGE LUIS. **Obras Completas** vol. II. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1999.

BOSI, ALFREDO. **Machado de Assis: O Enigma do Olhar**. 4ª, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **Brás Cubas em Três Versões: Estudos Machadianos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRANDÃO, OTÁVIO. **O Niilista Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Simões, 1958.

CÂNDIDO, ANTONIO. **Formação da Literatura Brasileira VOL I e II** São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____. **Literatura e Sociedade.** 8ª, São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

_____. **O Discurso e a Cidade.** 2ª, São Paulo: Editora Duas Cidades, 1998.

CASTELLO, JOSÉ ADERALDO. **Realidade e Ilusão em Machado de Assis.** São Paulo: Editora Nacional, 1969.

CORNEILLE In: **Teatro Francês.** Prefácio de Sérgio Milliet Trad. de A. F. de Castilho e MendoTrigoso. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre W. M. Jackson Inc. editores s/d.

CORTÁZAR, JULIO. **Valise de Cronópio.** Trad. Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa, org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, AFRÂNIO. **A Filosofia de Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda., 1940

DEMETRIO; "LONGINO". **Sobre el Estilo; Sobre lo Sublime.** Introducciones, traducciones y notas por José García López. Madrid: Gredos, 1979.

DIDEROT, D. **Jacques, o Fatalista e seu Amo.** Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.

ELIADE, MIRCEA. **Mito e Realidade.** Trad. Pola Civelli. 6ª, São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIOT, T.S. **Ensaio.** Trad. Introd. e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.

ÉSQUILO. **Orestéia – Agamêmnon, Coéforas, Eumênides**. Estudo e trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **Persas In: Letras Clássicas**, n. 6. Trad. integral: Jaa Torrano, 2002

FACIOLI, VALENTIM. **Um Defunto Estrambótico**. São Paulo: Nankin, 2002.

FRANCISCATO, CRISTINA RODRIGUES. **Héracles: Grandeza e Loucura. In: Eurípides**. Herácles. Introd., trad. e notas de Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: Palas Athena, 2003.

FREUD, SIGMUND. **Os Chistes e sua Relação Com o Inconsciente**. Trad. do alemão e do inglês, sob a direção geral de Jayme Salomão; comentários e notas James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 2006

_____. **O Mal-estar na Civilização In: Os Pensadores**. Trad. José Otávio de Aguiar Abreu; seleção de textos: Jayme Salomão. São Paulo: Abril cultural, 1978

GOETHE, J. W. **Escritos sobre Literatura**. Seleção e trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

GOMES, EUGÊNIO. **Machado de Assis : Influências Inglesas**. Rio de Janeiro: Pallas S.A, 1976.

_____. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

_____. **Shakespeare no Brasil**. Ministério da Educação e Cultura serviço de documentação. s/d.

GRIECO, AGRIPINO. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.

GUIMARÃES, HÉLIO. de SEIXAS. **Os leitores de Machado de Assis**. São Paulo: Nankin / EDUSP, 2005.

GUIMARÃES ROSA. **Tutaméia**. 8ª, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Sagarana**, São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1984

HERÓDOTO. **História**. Trad. J. Brito Broca, vol. I e II. São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. editores. 1952.

HESÍODO, **Teogonia**. Trad. Jaa Torrano, 3ª, São Paulo: Iluminuras, 1995.

LAURENT, JENNY. In: **Intertextualidades** Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

LESKY, ALBIN. **A Tragédia Grega**. Trad. J. Guinsburg, G. Gerson de Souza e A. Guzik. 4^a, São Paulo: Perspectiva, 1996.

LIMA, LUIZ COSTA. **Hermenêutica e Abordagem Literária In: Teoria da Literatura em suas Fontes**, vol 1. 2^a, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LUCIAN OF SAMOSATA **The Works of Lucian of Samosata**, Vol. I. TR: H. W. Fowler and F. G. Fowler Oxford: The Clarendon Press, 1905.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Crítica Literária**. São Paulo. Rio de Janeiro, Porto Alegre: W. M. Jackson INC. Editores. 1938.

_____. **Crônicas**. São Paulo. Rio de Janeiro, Porto Alegre: W. M. Jackson INC. Editores. 1938.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo. Rio de Janeiro, Porto Alegre: W. M. Jackson INC. Editores. 1940.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo. Rio de Janeiro, Porto Alegre: W. M. Jackson INC. Editores. 1940.

_____. **Quincas Borba**. São Paulo. Rio de Janeiro, Porto Alegre: W. M. Jackson INC. Editores. 1939

_____. **Obra Completa**, volume II Rio de Janeiro: nona reimpressão Editora Nova Aguilar S.A, 1997.

MAGALDI, SÁBATO. **Iniciação ao Teatro**, São Paulo, São Paulo Editora. S. A, 1965.

_____. **O Texto no Teatro**, São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MARIA-CARPEAUX, OTTO. **Ensaio Reunidos**; organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho, Rio de Janeiro: UniverCidade Editora: Topbooks, 1999.

MELO E SOUZA, RONALDES. **O Romance Tragicômico de Machado de Assis**, Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.

MEYER, AUGUSTO **Machado de Assis**, Rio de Janeiro: "Organização Simões", 1952

MINOIS, GEORGES. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOST, GLEN W. **Da Tragédia ao Trágico**. In: **Filosofia e Literatura: o trágico**. Org. por Kathrin Holtermayr Rosenfield, com a colaboração de Francisco Marshall. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg, 2ª, 4ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **A Gaia Ciência In: Os pensadores**. Trad. e notas. Rubens Rodrigues Torres Filho, 3ª, São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.

MUECKE, DOUGLAS COLIN. **Ironia e o Irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ed. Perspectiva 1995.

PAREYSON, LUIGI. **Os Problemas da Estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez, 3ª, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASSOS, GILBERTO PINHIERO. **A poética do Legado: Presença Francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. **O Napoleão de Botafogo: Presença Francesa em Quincas Borba de Machado de Assis**. São Paulo: Annablume, 2000.

PASSOS, JOSÉ LUIZ. **Machado de Assis: O romance com Pessoas**. São Paulo: EDUSP, Nankin, 2007

PE. ANTONIO VIEIRA. **Obras Completas: Sermões** vol. v. Porto: Lello & Irmão – Editores Porto, 1993.

PEREIRA, LÚCIA MIGUEL – **Machado de Assis – Estudo Crítico e Biográfico**. São Paulo: Nacional, 1936.

PLATÃO. **A República In: Os Pensadores**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.

PLINY. **The Natural History**. Trad. D. E. Eichholz, London: Harvard University Press, 1962.

PUJOL, ALFREDO. **Machado de Assis: Curso Literário em Sete Conferências na Sociedade da Cultura Artística de São Paulo**. 2ª, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

RACINE In: **Teatro Francês**. Prefácio de Sérgio Milliet Trad. de A. F. de Castilho e Mendo Trigo Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre W. M. Jackson Inc. editores s/d

ROMERO, SÍLVIO. **História da Literatura Brasileira**. Tomo I 2ª, Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

_____. **História da Literatura Brasileira**. Tomo II. 2ª, Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

_____. **Machado de Assis**. 2ª, Rio de Janeiro : J. Olympio, 1936

ROMILLY, JACQUELINE. **A Tragédia Grega**. Trad. de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998

ROSENFELD, ANATOL. **Letras e Leituras**. São Paulo: Perspectiva; Edusp. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

_____. **Texto e Contexto I**. 5ª, São Paulo: Perspectiva, 1996. SÁ REGO, ENYLTON de SÁ. **O Calundu e a Panacéia**, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHOPENHAUER, A. **As Dores do Mundo**. Trad. revista por José Souza de Oliveira 4ª, São Paulo: Edições e publicações Brasil Editora S.A. 1960.

_____. **O Mundo como Vontade e Representação**. Trad. M. F. Sá Correia, Porto: Rés Editora, 1987.

SCHWARZ, ROBERTO. **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo – Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHILLER. F. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Trad. Márcio Suzuki São Paulo: Iluminuras, 1991.

SHAKESPEARE, W. **The Complete Works**. N. Y: Gramercy Books, 1975.

SHELLEY, P. B. **The Best of Shelley**. Edited by Newman I. White, professor of english Duke University the Ronald Press Company, NewYork, 1932.

SNELL, BRUNO. **A Descoberta do Espírito**. Trad. Artur Mourão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. In: **Teatro Grego**. Trad. Jaime Bruna São Paulo : Cultrix, 1964.

_____ **A Trilogia Tebana**, Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SPINA, SEGISMUNDO. **Introdução à Poética Clássica**. 2ª, São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SZONDI, PETER. **Ensaio Sobre o Trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAVARES, HÊNIO. **Teoria Literária**. 12ª, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

TESAURO, EMANUELE. **Tratado dos Ridículos**. Trad. Cláudia De Luca Nathan Apres. João Adolfo Hansen. Campinas: CEDAE- Referências, 1992

TERENCE. **Eunuchus**. Edited by John Barsby. New York : Cambridge University Press, 1999.

UNAMUNO, MIGUEL de. **Do Sentimento Trágico da Vida**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VERNANT, JEAN-PIERRE. e VIDAL-NAQUET, PIERRE. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Trad. Anna Lia A de Almeida Prado, Filomena Y Hirata, Maria da Conceição M. Cavalcante, Bertha Halpem Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VICTOR HUGO. **Do Grotesco e do Sublime: tradução do prefácio do Cromwell**. Trad. e notas de Célia Barrettini. 2ª, São Paulo: 2004.

VOLTAIRE, **Cartas Filosóficas**. Trad. Renata Maria Parreira Cordeiro. Ed. Landy, 2001.

Obras de Referência:

Dicionário de Mitos Literários, org. Pierre Brunel. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately, Editora UNB Rio de Janeiro José Olympio Editora 1997.

Dicionário de Filosofia, Nicola Abbagnano Trad. da 1ª edição brasileira coord. E revista por Alfredo Bosi, revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Dicionário de Mitologia. Pierre Grimal. Trad. V. Jabouille. 2ª, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. Dicionário de Símbolos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Trad. Vera da Costa Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim, 19ª, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

Dicionário de Termos Literários, Massaud Moisés, 2ª, São Paulo, Cultrix, 1978.