

Machado e a República tangível

Antonio Medina Rodrigues

Machado de Assis publicou *Esau e Jacó* em dezembro de 1904, dois anos depois que Euclides lançara *Os sertões* e quinze após a Proclamação da República. É natural que tivesse a história recente ainda fresca na sensibilidade. Como é natural, também, que a transferisse ao romance, atento cronista que era, das pequenas e grandes coisas do Rio, antes e depois da Corte. Mas, se a emergência da República está no centro do livro, ela não é visivelmente este centro. É possível que o acontecimento desse a Machado o ensejo de escrever este romance, e a antinomia entre liberalismo e conservadorismo, representada em dois gêmeos irreconciliáveis, que dão o corpo à história, parece mostrar o quanto Machado queria ligar o tema político ao existencial. Machado deve ter sentido fundo a transição que vai do Império para a República. Mas a história lhe batia às portas do coração, pedindo-lhe que narrasse não propriamente a efeméride, mas o efêmero, não a gesta, mas o gesto, como este, em que a grã-fina sobe o morro em busca de "coisas futuras": "Era a primeira vez que as duas iam ao morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da Rua do Carmo. Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá e morrerá sem lá pôr os pés. Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira. Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-me há muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo.

Natividade e Perpétua conheciam outras partes, além de Botafogo, mas o morro do Castelo, por mais que ouvissem falar dele e da cabocla que lá reinava em 1871, era-lhes tão estranho e remoto como o clube" (Capítulo I, "Cousas futuras").

Portanto, não estamos diante da história da síntese, ou do calendário nacional, mas diante de uma história como paixão e paciência do minimal, história opaca, que se dá no tato e vai buscar sua luz por entre as palavras em que se funde um naco de Londres com cenas da periferia carioca. É a lentidão costumbrista do Império que dá o ritmo do livro. Por isso a clarinada republicana, sôfrega e imediatista, terá de ser contida, assimilada ao ritmo das coisas, desvestida de seu alarido inessencial. Se, para o leitor, os sintomas da futura República são mais respiráveis que visíveis, para os personagens nem mesmo há sintomas. Nem mesmo os liberais de *Esau e Jacó* sabem de algo do vindouro. O conservadorismo e o liberalismo de Pedro e Paulo são hábitos destinados a executar na terra carioca o eterno gosto cosmológico das contradições. Pois, como refletia o comendador Aires, "não há paraíso que valha o gosto da oposição" (XXXIX, "Um gatuno"). Ao voltarem do morro do Castelo, Natividade e Perpétua cruzaram o seu cupê com uma vitória, onde vinha o marido da primeira, Santos. Isto se dera à altura do Catete, onde Santos, por sinal, "ao passar pelo palácio Nova Friburgo, levantou os olhos para ele com o desejo do costume, uma cobiça de possuí-lo, sem rever os altos destinos que o palácio viria a ter na República; mas quem então previa nada? Quem prevê cousa nenhuma?" (IX, "Vista de palácio").

Portanto, não há previsões nem expectativas de um 15 de Novembro. Ou, se elas existem, existem indiretamente, no recesso endogâmico e inconsciente da família e da comunidade. Machado não está interessado numa acareação dos lances da República, salpicadas de novelesco. Sabe que a verdade do narrador literário está comprometida com algo de político e oracular, como essa cabocla do morro do Castelo, que esconde muito mais do que conta, ou como esse palácio



ANTONIO MEDINA RODRIGUES é professor de Língua e Literatura Grega do Departamento de Letras Clássicas da FFLCH da USP, e autor de *As utopias gregas* (Editora Brasiliense)

do Catete, que nada sugere do que será. Sabe que essa verdade do narrador vai por água abaixo tão logo ele abdique da história da alma em favor de um panorama de época. É raro passar este último para a ficção, sem que se tenha a suspeita de desconforto ou falsidade. Machado evitou estes escolhos. Sabia que o trabalho do ficcionista e o do historiador ostentam sempre certa irreconciliação. Sabia também que, para ser fiel à breve história da implantação da República, teria de reinventá-la. Não se tratava, portanto, de realizar a fidelidade ao fato que explodia lá fora, fidelidade sempre abstrata e insegura. Tratava-se de responder à República com o impulso criador que vigia cá dentro.

Portanto, os fatos, que no historiador são finalidade ou são aquilo em função de que ele se esquece no seu presente, no ficcionista são a matéria e o apoio. Aqui vale ainda a formulação de Aristóteles, para quem "a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular"¹). O que não exclui, como se vê, que a história seja, em alguma medida, séria e filosófica. Na história narrada pelo historiador, a linguagem, universal que é, passa a ser limitada pelos fatos que aquele julga terem acontecido de tal ou qual maneira. Mas fatos não são universais, é o que diz Aristóteles. Fatos simplesmente ocorrem, indiferentes à mente que se precipita a legislá-los. Fatos, de certa forma, são apenas penetráveis pelo gesto que neles se insinua. Eles penetram na narrativa – não pela via do que é representado e traduzível, que é uma coisa que a história pode ter em comum com a literatura, mas pela indizível dinâmica do narrador com o mundo. Esta é a parte em que o historiador não entra. Não tanto porque ele não seja contemporâneo dos eventos, mas porque ele está interessado em sínteses. Mas há também diferenças no conteúdo da narração propriamente dito. Na história contada pelo ficcionista, o que pensamos ser fatos são miragens produzidas pelo *logos*, pelo universal da linguagem, que dá à narrativa o fim que o ficcionista inventa. Este, portanto, deseja um fim revelador e potencial para sua história. O fim a que leva o seu desejo. Neste sentido, o ficcionista aspira a um fim belo e harmônico – trágico ou cômico, não importa –, que leve aos homens a contemplação do que poderia ter ocorrido, se o mundo fosse outro... Mas o discurso do historiador também pode chegar ao universal da filosofia, porque, enfim, é alimentado pelo desejo de um saber... Há, enfim, outra distinção decisiva na literatura e na poética e que vem a ser esta "participação" do escritor no mundo. Só esta participação é que pode exprimir o "clima" do morro do Castelo em Machado de Assis. Esta *méthesis* silenciosa²) não pode ser "dita" por nenhuma frase em particular. Ao contrário, ela é "exprimida" na matéria trabalhada pela paixão de quem escreve. Quem exprime, não precisa dizer. E daí que Freud não se interessasse tanto pelo conteúdo da linguagem alheia, quanto pelo sinal discreto de alguma paixão ainda em ato, sobrenadando indiferente à legislação do discurso. O que é o mesmo que dizer que não há obra literária sem esta história-coisa, sem estes sintomas. É por isso que, para além da cor do negro, que a vista distingue e discrimina, existe uma "negritude" inseminada no lado ocidental de nossa vida. Devemos percebê-la como esta a homens como Aristóteles e Freud. Assim também, a obra literária é uma síntese entre sintoma e trabalho, particular e universal. Aristóteles, porque está preocupado com divisões e categorias, e porque é grego, parece dar mais atenção ao produto e ao efeito final do trabalho, à mimese, do que ao trabalho em si mesmo, como paixão que se imprime na coisa trabalhada. Quando afirma que poesia "é algo de mais filosófico e mais sério do que a história", está colocando a poesia na categoria social da produção e a história na categoria individual ou coletiva (e bem menos marcada) de ação. Como se, para ele, a ação, desprovida de uma finalidade acumuladora, fosse como um torrão de açúcar a desaparecer num copo de leite. A literatura é o que preserva a história da própria efemeridade da história. Não deixa o leite absorver o torrão de açúcar. Para Aristóteles, como para qualquer grego, a ação individual ou coletiva (*práxis*) é quase insignificante, se desprovida da transcendência social do produto (*poiesis*). A legendária "fúria" de Aquiles, sem a epopéia que ajudou a construir, seria mera ação ou paixão do sujeito sem transcendência. Ação é *práxis*. Trabalho é *poiesis*. Assim, se nós associarmos aos termos gregos *práxis* e *poiesis* aquilo que hoje entendemos respectivamente por "subjetividade" (individual ou social) e "individualismo", ou "ação imediata" e "ação produtora", saberemos que o grego não dava praticamente nenhum valor à primeira. Por não representar nada criativo por natureza. Já o individualismo grego, ao contrário, está todo dominado pela idéia de excelência e serventia. Por isso Aristóteles entende que a simples vida, em sua generalidade social ou "psicológica", não produz poesia, quer dizer, não produz acúmulo qualitativo de cultura. Há que lembrar, também, que os gregos em seus grandes poemas, embora não falassem de si, davam muito de si, deixavam suas paixões inventar as sagas e mitos, o que é bem diferente. Estas paixões "agentes", combustível fogoso para a produção de poesia, esta ação, que já acena para seu movimento produtivo, porque não se encasula num *self* atomizado, é a energia "presente" do trabalho. Não é o produto acabado e destumbrante da poesia, mas é o que aconteceu durante o produzir-se, se quisermos, é aquele "poetado" de que nos fala Walter Benjamin (*das Gedichtete*)³), e que vive no poema sob forma de "sintoma" ou

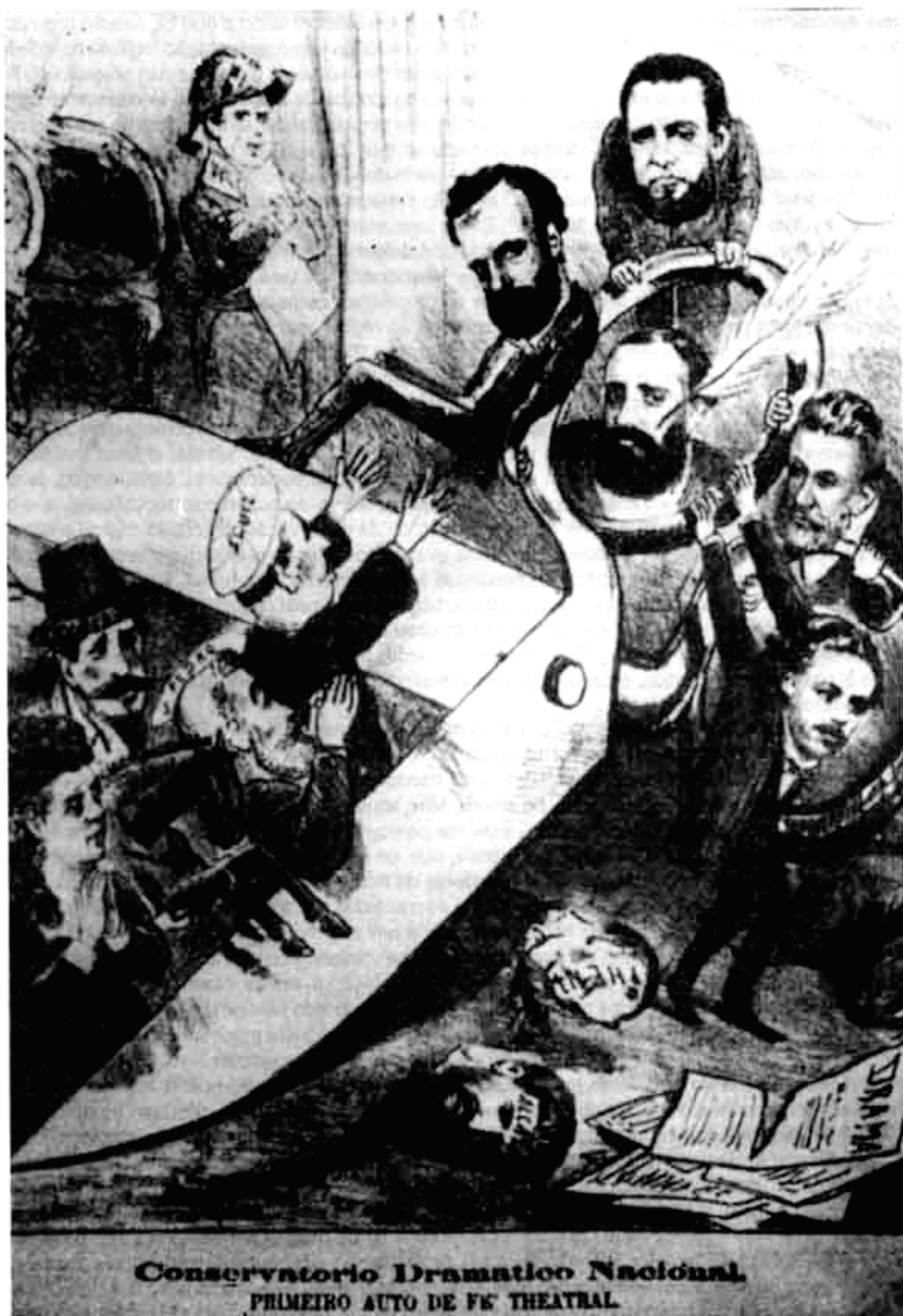
1 *Poética*, Aristóteles, Trad.: Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, IX 1451 b.

2 *Mimesis*, em Platão, é termo corrente para designar "imitação", sobretudo imitação que as coisas sensíveis e particulares realizam em relação às *eide*, ou seja, em relação aos universais eternos. *Méthesis*, contudo, não deve ser sinônimo exato de *Mimesis*, ao contrário da informação de Aristóteles (*Meta*, 987 b). Pois o significado exato de *Méthesis* é "participação", sobretudo participação entre as idéias e suas cópias sensíveis. Obviamente este seria um conceito aporético para a filosofia platônica e talvez seja por isso mesmo que Platão evitou tratar minuciosamente do assunto (V. *Fed.* 100 d e *Parm.* 130 c-131 a). Nós acreditamos que os conceitos platônicos de *mimesis* e *méthesis* recobrem, inclusive, os campos que a moderna lingüística chama eixo metafórico e eixo metonímico.

3 Sobre esta noção de "poetado" (*das Gedichtete*), V. Walter Benjamin, "Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin", *Illuminationen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 21-41.

"vestígio", como um velho tiro registrado na parede, que nada diz do atirador ou da circunstância do disparo, mas continua sendo ele mesmo um tiro na parede, sinal de sua própria trama. É o que abre a possibilidade de uma compreensão da história não como *mythos*, mas como *pathos*, única forma em que se podem ver fundidas a história e a poesia. Ao que parece, nenhum discurso de historiador conseguiria traduzir esse *pathos* inicial do Castelo e sua cabocla. Porque a linguagem não o diz, tanto quanto o "exprime"⁴. Na linguagem ele é exatamente o que não se traduz, por estar confundido com a própria matéria. Não se traduz um tiro na parede. Para ser verdadeiramente histórica, a obra literária só pode interessar-se pela história como faticidade imediata e

4 Sobre o conceito de "sentido" e "expressão" na filosofia estoica, V. Gilles Deleuze, *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1969.



Arquivo João Roberto Faria

Caricatura antológica de Henrique Fieluss para a *Revista Ilustrada* com "os censores teatrais em 1872 de tesoura em ação": Joaquim Manoel de Macedo, Antônio Vitorino de Barros, Cardoso de Meneses (futuro barão de São Félix) e Machado de Assis, o mais novo

transmissível pelo que há de "coisa" na linguagem. É a partir desta perspectiva que queremos observar a irradiação da aurora republicana em *Esau e Jacó*. Não as opiniões que Machado possa ter da República, mas o ressoar desta nas páginas do romance. Claro, então, que este ressoar não é apenas poético, mas filosófico, na medida em que não exprime só um "fazer" que deforma e refaz a vida a seu modo, transmitindo-a por "simpatia", mas o desejo implícito de iluminar seus próprios enigmas e que é o próprio brilho da razão aderida ao fogo do *pathos*. Como o bom vinho, aliás, que nasce da deformação da uva, mas aspira ao saber essencial da uva.

Assim, o que diz respeito à aparição da República em *Esau e Jacó* reveste-se continuamente de um duplo valor que a obra como um todo lhe empresta. Há nela contínua deformação dos acontecimentos da época num duplo sentido: a ficção, deformando o que foi, naquilo que não foi e veio a ser, e o sentimento, que interfere no fato histórico como apropriação legítima do indivíduo na partilha daquilo que acontece a sua volta. Esta dialética está na pele e nas vísceras do livro. Se bem que Machado não diga quase nada dos bastidores da República, e ainda invente uma história de dois gêmeos tão esquisitos, que, parafraseando Aristóteles, esta só poderia ser mesmo uma história condenada eterna e condicionalmente ao que "poderia" ter ocorrido... Estes bastidores se dão, aliás, nas próprias entranhas da energia materializada no romance, para a qual, a história "de fato" só pode ser um potencial. O que não impede que o autor de *Esau e Jacó* não seja atento às datas e às ocorrências "de fato". Estas funcionam como pretexto da efabulação, ponto de apoio, consenso mínimo e suficiente. No mais, há deformação. Mas que não se pense nesta última frase como significadora de uma estratégia "reacionária" ou uma tentativa de fuga à historicidade. Ao contrário. Perto do Império, em que se modelaram os personagens de *Esau e Jacó*, a República tinha pouco a dizer, além da crítica liberal ao regime que findara. Fugir da historicidade seria Machado concentrar-se abstratamente na narrativa "fiel" de fatos e eventos, seria simplesmente "narrar" e "compor" o casamento da política com a iniciativa individual, seria ser "cronista" de uma transição. Fingir, recriar, sim, é que é incorporar o demônio vivo da história latejando no homem, além, muito além do episódio auroral da República. O latim *ingere* (como o alemão *dichten*) tem essa felicidade, a saber, que ele indica não apenas o ato de "simular alguma imagem", como também o ato de "plasmar com as mãos". Algo tem que ser apertado, constringido, para que se exprima a miragem imitadora do poema. Assim, diante do espetáculo republicano, que o forçaria a optar entre as alternativas da participação ou da observação, Machado captou ambas. Foi partícipe, porque não se desterrou para uma evasão romanesca qualquer, encarou a República pelo sentimento e pela discricção. Respondendo a ela com uma obra-prima, livrou-se do perigo (e descrédito) das opiniões e conceitos postos arbitrariamente pela consciência que julga e separa. Porém – e aqui está toda a questão –, se não usou conceitos para responder ao novo regime, deixou-os transparecer na cosmologia de *Esau e Jacó*, espécie de Leviatã dialético que devora tudo a sua frente, aí contida, é claro, o infante liberalismo nacional, "idéia fora do lugar", contestada, contudo, pelo costumbrismo...

Há uma antinomia no romance, por meio da qual Machado assimila a República no varejo, e a pulveriza no atacado, como que correspondendo magicamente à ação e reação de um mesmo sintoma. Isto poderia ser interpretado como uma transposição da antiquíssima teoria dos contrários, a que o romance de Machado muito deveu. Mas aqui, não. Aqui, qualquer teorização me parece posterior ao fenômeno. Ao contrário, este me parece um trabalho mais profundamente ligado à vertente negra e sensual da cultura brasileira, que se imprime às coisas por contaminação e ambivalência. Se Machado chegou a ser presidente da Academia, se teve alto cargo público, nem por isso poderia superar abstratamente o trágico escravo que ainda respirava em sua alma, fundo máximo da ironia, daquela mesma ironia mesclada a um sentimento geral de morte e finitude da cultura. Estes eram dons de que ele queria como que se vacinar. Por isso a República não participa da pouca e discreta euforia inicial do romance. Em relação a ambas, Machado utiliza dois movimentos opostos, já precipitados no título, e que procedem do lado ocidental e "heraclítico" de sua filosofia, amante de contradições profundas, e que se mescla àquela trágica metafísica irônica do negro, a que fizemos alusão. A euforia pertence a um primeiro momento do livro. Emerge num impulso que vai recolhendo as flores novas que pode haver no dia-a-dia do Império, algumas surpresas estranhas da existência, o subir e descer do morro, o envolvimento da elite com a pobreza, a variedade esquisita das iniciativas pessoais, o périplo das famílias em torno de si próprias, coisas tangidas sempre daquele teclado atonal da frase machadiana, onde cada palavra parece eternamente *gauche*, sob o primor e a elegância da frase. São momentos em que o pretérito perfeito não parece tão pretérito, a tal ponto que nós, leitores, podemos sentir – um pouco de longe, é verdade – o aroma da vida carioca. Já a aparição da República se dá mais como sombra, como projeção de um acontecimento exterior à intriga. Está sincronizada com um fundo orquestral mais abstrato, que aferra o destino à cruel fatalidade. Não será, talvez, nesta última elaboração "abstrata" que esteja o trabalho mais luminoso de Machado. Aí, o que vem à tona é a expressão estética do pes-

simismo histórico, verdadeira guilhotina em que se decepa o ingênuo gesto humano. Parafraseando Hegel, nós diríamos que aí começa a exprimir-se o reverso da moeda, a instância em que o escravo começa a roubar o prazer do senhor que o escraviza, a mostrar o senhor como escravo da morte. Em Machado, este sentimento do mundo se mistura a um determinismo subtilizado que procura ocultar seu rosto com digressões e anatomias. É um determinismo a que Machado pagou tributo. Não é, contudo, postico, porque é duramente sentido. É a ordem do mundo em que se aferra o sentimento, para falar. Como não deixa de ser, também, o preço que Machado pagaria por ser, entre outras coisas paradoxais, "observador". Isto, obviamente, exclui Machado do palco da alegria ou do arrebatamento épico e dramático. Porque esse pessimismo, com todos os seus ingredientes, é representado por uma categoria formal do estilo machadiano, que está no emprego perverso do pretérito perfeito. Machado jamais consegue trazer o *perfectum* à cena renovadora do presente. Por outros termos, isto quer dizer: Machado jamais consegue ser descontraidamente lírico. Toda a grande romancística machadiana é perpassada de um certo luto, não exclusivamente oficial, mas luto das coisas e dos fatos. O emprego do pretérito perfeito funciona como uma filosofia em Machado. Porque contamina os adjetivos, os advérbios e as locuções com aquela notação de que tudo é morto, mal acaba de ser dito. No *Fédon*, Sócrates passa o tempo todo a demonstrar que o exercício da morte é como que o limbo da filosofia. Deste exercício da morte é que sairia a revelação que o filósofo procura.

Esta última não é, porém, uma filosofia bem-vinda nos romances épicos e dramáticos. Nestes, o pretérito perfeito é um tempo maravilhosamente mentiroso, pois ressuscita no presente da leitura a viva cena de outrora. Daí que Machado deixe sempre uma impressão de ruína, de museu de cera. Do ponto de vista de uma crítica realista, que quer o romance unido com a vida de seu próprio tempo, isto pode soar "imoral". Porque põe a subjetividade e a filosofia no lugar da vida. Porque não nasce como resposta do sujeito ao apelo social que o convida incondicionalmente.

Não somos, contudo, da idéia de que o romance deva necessariamente ser a expressão da vida (aliás, quando não é?) ou da existência concreta, mais do que de um universal abstrato ou do que de uma filosofia estética dissimulada em narrativa. E, por sinal, se esta exigência de expressão da vida quiser ser mais sensata (ou mais coerente com seus pressupostos), deverá buscar no romance não a qualidade do mundo representado, que é sempre fingida e derivada, mas a do sacrifício que produz a obra. É esta dor, este sentimento o que impele o leitor ao sintoma, à catarse e o aproxima do sacrifício em que a história é compartilhada num primeiro momento pelo autor. Assim a história se torna verdadeiramente transmissível. Não o esplendor "visível" de Sófocles, que tapa qualquer boca e dispensa comentário, mas a dor de Sófocles, anatomia do sacrifício. Este é, inclusive, um sacrifício por meio do qual o autor abdica de viver, para escrever. Como se o palco da história visível fosse muito pouco para ele. Ou como se o escritor buscasse pela escrita a definição de sua própria história. Por isso, no romance, como noutros gêneros, vale também o primor e o caráter da expressão como um todo. Vale, não por ser um "valor", mas por ser uma possibilidade sempre aberta ao homem. Assim como, por exemplo, o lúdico também o é, sem ter a obrigação de exprimir a vida. Portanto, não só vale o *pathos* do sacrifício, em que algo da história se doa (e dói), mas também aquela miragem filosófica do indizível, que brilha mais ou menos indiferente no fundo de todo sacrifício e que busca expressão iluminada. Como no caso de Sócrates, que teve de beber cicuta, para que a filosofia não ficasse apenas na sua aurora. A filosofia sempre começa, afinal, por uma auto-entrega e uma miragem que já contém sua própria interrogação sobre os nomes que melhor lhes convenham. Portanto, começa pela definição de um destino, que recusa os outros. É o que mostra Machado, em sua maiêutica errante: "Unicamente – e aqui toco o ponto escabroso do capítulo –, achou cá alguma cousa indefinível que não sentira lá; em compensação sentiu lá outra que não se lhe deparou cá. Indefinível, não esqueças. E escabroso porque nada há pior que falar de sensações sem nome. Crede-me, amigo meu, e tu, não menos amiga minha, crede-me que eu preferia contar as rendas do roupão da moça, os cabelos apanhados atrás, os fios do tapete, as tábuas do teto e por fim os estalinhos da lamparina que vai morrendo... Seria enfadonho, mas entendia-se" (LXXXII, "Em São Clemente").

Sentimos, portanto, que, contra qualquer ascetismo crítico, um grande romance também está destinado a ser "uma promessa de felicidade", venha de onde vier, e chegue aonde for. Este é, afinal, o consenso que tem reinado na história das grandes leituras.

Reconhecemos, contudo, que o grau de identificação entre processos da vida e processos da consciência, enfim, a síntese entre vida e palavra não deixa de ser um grande paradigma no estudo da significação e composição do romance. Se esta idéia foi difundida a partir da *Teoria do romance*, de Georg Luckács, seu avatar mais surpreendente é o fantástico napolitano Giambattista Vico. E seu fundo mais vivo está na tradição épica, sobretudo em Homero. E, portanto, uma perspectiva crítica admirável, ainda que nostálgica. Tão admirável quanto a liberdade de se escolher

outra, sobretudo uma que não entenda por história nenhuma visão messiânica ou teleológica da existência. Sem dúvida, é possível que a história tenha um fim e um dever. Mas é improvável que estes se coadunem com protocolos morais a que só tenha acesso uma casta sacerdotal da crítica. Em si, o processo histórico não é apenas uma ordenação social do desejo, ou uma grande narrativa continuada, mas uma rede infinita de gestos, deformações, acasos menos acessíveis às verdades da mente do que ao trabalho imediato da arte. Se o autor de *Esau e Jacó* cedeu, por um lado, ao que se poderia chamar "imperativo abstrato" (isso é discutível), por outro soube fazer na obra aquele fluir miúdo, variável e pegajoso das coisas, signo maior da historicidade na transição do velho para o novo regime. Digo "fazer", pois a literatura presentifica o histórico – não porque seja capaz de oferecer um duplo imitativo daquilo que haja acontecido –, mas por ser também o prolongamento ondular e sangüíneo do que está acontecendo por baixo da "visão constituidora" do historiador, que sempre escreve a história pelo recurso às "causas", às vezes não menos ilusórias do que as ficções da arte. Nesta, aliás, a mimese só vem a ser grande retrato depois de passar por aquela participação que deixa vestígios de vida ainda pulsante. Por isso, não admira que a arquitetura de *Esau e Jacó*, vista como um todo, reproduza, por contaminação, três momentos históricos: o do Império, o da transição deste para a República, e o da implantação definitiva da última. Mas "sem que Machado tenha tido essa intenção". Bem ao contrário, por sinal, do que fizera Euclides, na divisão tripartite de *Os sertões*. A primeira parte de *Esau e Jacó* corresponde mais ou menos ao que os teóricos do Barroco chamavam "disseminação": dispersão do espírito criador por entre as coisas que variadamente lhe convocam a atenção, entre elas o morro do Castelo, a gente miúda e pobre, a graúda e fina, a periferia ainda romântica e acabocada do Rio de Janeiro, já em contraste com a intensa modernização, o espaço da credence, do espiritismo, da bolsa e dos bancos, tudo isso penetrado da saborosa digressão machadiana, que a toda hora faz da unidade narrativa um mero pretexto para as epifanias imprevisíveis. Nesta "disseminação" neobarroca o mundo é plural, remanso último do Império, mundo discretamente úmido, que ainda goza daquele frescor cujo gozo se insinua no próprio escravo que exulta com as novas galas da patroa: "Gente, quem é esta crioula? Sou escrava de Nhá Baronesa!" (XX, "A jóia"). Este *ethos* preguiçoso e contemporizador tem muito que ver com aquela extensão da *durée* de que fala Bergson, ao tratar do "tempo interior", o tempo da dilatação indeterminada e casual. Esse *ethos* não tem vocação para decidir ou mudar. As mudanças que vêm de cima lhe são epidérmicas ou exteriores: "A sós consigo, Batista pensou muita vez na situação pessoal e política. Apalpava-se moralmente. Cláudia podia ter razão. Que é que havia nele propriamente conservador, a não ser esse instinto de toda criatura, que a ajuda a levar este mundo? Viu-se conservador em política, porque o pai o era, o tio, os amigos da casa, o vigário da paróquia, e ele começou na escola a execrar os liberais. E depois eram luzias. Batista agarrava-se agora a estas designações obsoletas e deprimentes que mudavam o estilo aos partidos; donde vinha que hoje não havia entre eles o grande abismo de 1842 e 1848. E lembrava-se do Visconde de Albuquerque ou de outro senador que dizia em discurso não haver nada mais parecido com um conservador que um liberal, e vice-versa. E evocava exemplos, o Partido Progressista, Olinda, Nabuco, Zacarias, que foram eles senão conservadores que compreenderam os tempos novos e tiraram às idéias liberais aquele sangue das revoluções, para lhes pôr uma cor viva, sim, mas serena? Nem o mundo era dos emperrados... Neste ponto passou-lhe um frio pela espinha" (XLVII, "São Mateus, IV, 1-10").

Por estas e outras razões, quando Machado tem de sair da irresolução ou ambivalência e tocar seu determinismo para a frente, mostrar que o destino marcha independentemente de nosso vão desejo, a narrativa começa a turvar-se de derrisão e impaciência, porque tem de despejar sobre o remanso da vida a urgência atropeladora dos fados. Começa a maquinar uma monstruosa cissipandade, em que a idéia quer vir à luz contra a vida, tal como aquela república nascitura, que cindiria em definitivo povo e elites. No Capítulo XXXIX, um presumível gatuno é levado à Chefatura, sob os protestos do povo em revolta, que queria ver imediatamente solto o rapaz. Machado não o diz, mas este é um dos sintomas do tempo: "Foi então que a outra praça desembainhou a espada para fazer um claro. A gente voou, não airoso, como a andorinha ou a pomba, em busca do ninho ou do alimento, voou de atropelo, pula aqui, pula ali, pula acolá, para todos os lados. A espada entrou na bainha, e o preso seguiu com as praças" (XXXIX, "Um gatuno"). Passamos, assim, da "disseminação" para a "transição".

Esta fase intermediária, de indecisão e estudo entre o poder e a sociedade, compreende no romance o espaço da Proclamação e inclusive o estado de sítio que se lhe seguiu, que coincide com os funerais de Flora. O estado de sítio, inicialmente ameaçador, durara 72 horas. Seu fim marca a recuperação de todas as liberdades gozadas anteriormente, "menos a de reviver" (CVII, "Estado de sítio"). E seu ensejo se deveu menos a uma intenção política programada do que a uma estratégia provisória de precaução e espera. Entre as personagens, tais momentos soam como que vindos de um outro mundo, de um espaço inexpugnável de deliberações. Em algum lu-



Banco de Dados

Machado de Assis aos 25 anos
("Machadinho")

gar do Rio as idéias e as baionetas estariam confabulando, prescrevendo uma dieta à história. Ninguém, dentro de *Esaú e Jacó*, está por dentro dos fatos, a cavaleiro das intenções republicanas, tão claras na idéia, tão escuras no gesto. Nem mesmo os gêmeos, Paulo e Pedro, cuja rivalidade até certo ponto reproduz, como se sabe, a hostilização entre o republicanismo e o antigo regime: "Como diabo é que eles fizeram isto, sem que ninguém desse pela cousa", dizia Paulo, republicano *ab ovo* (LXVII, "Noite inteira"). Quer dizer, em vez de os personagens terem acesso aos fatos, os fatos é que se despejam opaca e violentamente sobre os personagens, republicanos ou monarquistas. Não obstante, o narrador se segura na impassividade. Pedro se entristece e Paulo exulta. Mas afora algumas bisbilhotices noturnas do último, a participação de ambos no movimento é nula, nesta zona intermediária do livro. O fato de que Paulo seja republicano e liberal incorrigível deveria colocá-lo numa perspectiva romanesca inferior à de seu irmão Pedro, monarquista e conservador. Porque este, pelo menos, não vive a lutar por idéias, embora as tenha. Suas poucas

idéias são representações concretas e afetivas da vida das elites do fim do Império. Defende "coisas" que saboreia diariamente e cuja perda pode infelicitar-lo. É reacionário, mas real, ao passo que seu irmão defende idéias revolucionárias sem existência revolucionária. Suas idéias, ao contrário das de Pedro, são mera pose. Machado, porém, não quer explorar estas últimas diferenças, que poderiam levá-lo a um romance da *práxis* vital. Não é sua índole. Prefere opor os gêmeos por alegorização filosófica. Porém uma alegorização filosófica já vivida intensamente por Machado, antes de dar o salto abstrato e colorido. É o drama do senhor e do escravo que parece refluir para uma zona mais consciente de auto-explicação. De qualquer forma, Pedro e Paulo serão eternamente rivais, porque a contradição é a lei do mundo. Esta crença vai determinar a proliferação infindável de duplos dialéticos ao longo do livro. Sempre sedutores, inclusive alguns que explicitam a própria fonte: "– Não importa; não nos esqueçamos o que dizia um antigo, que 'a guerra é a mãe de todas as coisas'. Na minha opinião, Empédocles, referindo-se à guerra, não o fez só no sentido técnico. O amor, que é a primeira das artes da paz, pode-se dizer que é um duelo, não de morte, mas de vida, – concluiu Aires sorrindo leve, como falava baixo, e despediu-se" (XIV, "A lição do discípulo").

Assim, não admira que Paulo viesse a criticar violentamente a República, e Pedro a defendê-la, invertendo-se os papéis. Esta inversão, porém, não se deve tanto às mudanças da consciência em confronto com a vida, mas deve-se ao eterno capricho dialético das contradições, deve-se à paixão lúdica que impera na existência. E que faz Machado botar na boca do comendador o nome *Empédocles*, quando na verdade está pensando no fragmento 53 de Heráclito, que poderia, aliás, servir de epígrafe ao romance. "O combate é de todas as coisas pai, de todas rei, e uns ele revelou deuses, outros, homens; de uns fez escravos, de outros livres"⁽⁵⁾.

Mas a surpreendente troca de posições políticas entre Paulo e Pedro já ocorre no terceiro momento do livro, quando a República contabiliza e multiplica seus domínios, saindo do positivismo dos quartéis para o senso prático da acomodação e da cotidianidade. Este é o momento da "recolha" (outra vez a nota barroca!) e da legislação maiúscula do narrador. O frescor da "disseminação" vai cedendo ao tédio, àquela rotina que se quebra nos óbitos e nas despedidas. É o inverno do livro, que começa com a morte de Flora, aquela estranha virgem que conseguira unir provisória e problemáticamente os irmãos rivais e que Eugênio Gomes diz simbolizar a própria República. Morre esta não-despicienda Natividade, mãe do revolucionário e do conservador, que inspirara não poucos suspiros íntimos nesse conselheiro Aires, protonarrador do livro, espécie de Brás Cubas sem sarcasmo. Se for assim, pensará meu leitor, a República em Machado corresponde a uma obsessão tanatocêntrica. Nem tanto. Machado é que é tanatocêntrico, bem antes de conhecer a República. Sem dúvida, a sedimentação final desta é acompanhada daquela elegia cósmica em que proliferam óbitos e cemitérios e isto pode ser indicativo, como já antecipáramos. Não que a República seja a morte. Ela está na órbita machadiana da morte. De certa forma, aqueles célebres versos que Drummond atribui a si valem mais para o bruxo da rua Cosme Velho:

Minha matéria é o nada.
Jamais ousei cantar algo de vida.

("Nudez", *A vida passada a limpo*)

É verdade que os três versos que vêm depois separam – e muito – o poeta e seu ficcionista predileto:

se o canto sai da boca ensimesmada,
é porque a brisa o trouxe, e o leva a brisa,
nem sabe a planta o vento que a visita.

Machado sabe que o vento que o visita é sempre o de Thánatos. Por sobre a impulsão lírica da primeira fase de *Esau* e *Jacó* (a parte "Imperial" ou da "disseminação"), é o pó do tempo que vai combatendo a fantasia. Esta é uma característica de todos os romances machadianos da fase realista e isto não vai dito sem a suposição de que Machado pagou ao determinismo do tempo o seu tributo, mas com martírio e sufoco. O fato de Machado ter elidido seu determinismo na elegância da composição não o torna menos significativo. Não é, claro, o determinismo afrancesado que se apoderou da literatura brasileira na época realista. A sensibilidade machadiana não se prenderia aos esquemas baratos de Taine e ao esquematismo simplório das determinações fatídicas de "raça", "meio", "momento histórico". Machado não aceitaria nenhuma solução que não fosse existencial, que não combinasse as digressões do lirismo irônico com o senso de uma determinação plausível do fato humano. Não é certo, pois, que se imbuísse de uma idéia fatalística da natureza ou que seu determinismo pessoal fosse apenas uma astuciosa solução narrativa, consentâ-

5 Trad.: José Cavalcante de Souza, São Paulo, Abril, *Pensadores* I, p. 90.

nea com os mitos do Realismo. Machado manifesta também uma paixão pelo paradoxo da volubidade errante em luta contra o nada. Não apenas uma paixão estética, mas um desejo de realizar pela morte uma catarse contra a morte, uma autoterapia que cure pelo enfrentamento, tal como acontece com Goethe, que escreveu seu *Torquato Tasso* para defender-se de cair na loucura do poeta italiano, que adorava. A obsessão autonegadora de Machado, sua paixão e horror da morte encontra sobretudo em Flora aquilo que Goethe encontrara em Tasso: "mas que crime teria cometido aquela moça, além do de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar? Perdoai estas perguntas obscuras, que se não ajustam, antes se contrariam. A razão é que não recordo este óbito sem pena, e ainda trago o enterro à vista... (id.) Portanto, a partir daí o romance pode ser visto em seu caráter de expediente pessoal menos visível, a descoberto da intenção estética que esconde a luta mais funda, em relação à qual as palavras têm sempre um traço derivado e supletivo. Esta obsessão ambivalente da morte, signo do *perpectum* mais *perfectum*, tempo do "finado", representaria a verdade agônica e desmascarada não só do livro, mas de toda a produção machadiana da fase realista.

A antítese vital de Machado está em Maiakóvski. Certa vez alguns lingüistas expunham a este a então recente formulação semiótica de "marca", essa idéia de economia simbólica, por meio da qual, entre dois sinais que se comparam, só interessaria "um" traço, presente num dos sinais e ausente no outro. Assim, por exemplo, quando se diz que o mais eficiente e econômico modo de distinguir "vermelho" e "azul" é dizer que "azul" é simplesmente "não-vermelho", sem que seja necessário perder-se tempo e paciência em descrever-se o que em si venha a ser o "não-vermelho" (termo sem marca). Maiakóvski surpreendeu aos presentes, com dizer-lhes que entre a vida e a morte só a vida é "marcada", construída, digna de ser homenagem da alma. A morte não teria marca. Só vestígios improdutivos. Daí que todos os romances realistas de Machado caminham para o desmarcado, para aquela orientação socrática da morte como missão do filósofo. Caminham, como na gramática portuguesa, do feminino para o masculino e deste para o neutro: "essa", "esse", "isso"... Na promissora *ouverture* de *Esau e Jacó*, Machado nos carrega no mistério "dessas" três mulheres: Perpétua, pouco mais que nada, Natividade, mãe dos dois infantes irreconciliáveis, grã-fina que sobe incógnita o Castelo em busca dos augúrios da terceira, a "cabocla" Bárbara, leve e jeitosa. Os homens serão como que corolários desta cena oracular e carioquíssima. Depois vêm o resto da vida, as mortes e o aplainamento de tudo. A República entra nesta dança, não por ser República, mas por ser uma ilusão outonal e por coincidir com o declínio desmarcante da vida. Ela não tem forças para impor ao destino um renascimento do desejo. Chegou tarde, seu nascimento é mortuário. Enfim, chegou nos estertores do impulso sensual, que reservara seus melhores frutos para o Império. Cai a qualidade da vida, embora não caia o estilo. O perdígão começa a perder a pena do desejo. Crescem-lhe as penas da composição, que tem de chegar ao fim. Vai entrando em cena o pessimismo tático, a sisudez, que é recurso mais certo e mais líquido. O narrador se demora longo tempo no sonho incolor e doentio de Flora, demora-se também em esculpir sua morte de cisne vegetal, incompreensível. Os gêmeos, que a amam e que a levam ao autodespedaçamento da indecisão, vão ficando cada vez mais inodoros, menos suportáveis. Esse é pois o momento em que a morte começa a combater a morte, hora em que o teclado da frase machadiana chega também a sua luz mais crepuscular. A decadência e a morte de Flora se acompanham de um brusco estreitamento do espaço físico, cindido entre o que acontece além e aquém dos tiros. Está provisoriamente dissolvido o *Lebenswelt* imperial. Provisoriamente. Não será por decreto que o gesto se desapegue de sua usura. Porque nós sabemos que a velha *paidéia* do Império sobreviverá aos faniquitos racionalizadores da República. Enfim, só o Império é "pau-brasil". Nele dormem em botão as caboclas e os cantares. Aí está de volta o lado negro e sensual de Machado, este imenso escritor em que injustamente se tem visto tão pouco de negro, tão pouco de Macunaíma, sendo tão macunaímico.

Nós falávamos num impulso lírico de Machado, a que opúnhamos um descenso de energia e uma radicalização do pessimismo. Assim, o impulso lírico e o pessimismo se equilibrariam, compensando um ao outro. Ocorre que eles não são apenas alternativos. São frutos inconfundíveis. Por isso o lirismo de Machado jamais parece "decolar", como se diz das candidaturas. Entre o olho e o aquário há sempre nele a parede insuperável do *perfectum*. Por tudo passa uma fúmbria de luto, e o sensual se vê às vezes por uma luneta. Se a explicação que vimos dando de *Esau e Jacó* está a indicar que o pessimismo é uma solução de emergência para o esgotamento lírico, ou se é o riso negro contra as soluções burguesas do século, ou se é a estratégia da catarse contra a morte, nem por isso devemos entender que a economia da emoção machadiana sempre se processe nesse diapasão. Há uma sábia estratégia em Machado, que consiste em combinar os dois impulsos a cada fragmento, de maneira a torná-los quase simultâneos e interdependentes. Assim, o pessimismo também pode ser apenas um recurso, uma derivada do jogo compositivo. É verdade que o pessimismo se acentua mais na representação da maturidade. Mas a digressão macha-

diana apresenta essa maturidade a todo momento como que justaposta às efusões juvenis, e esses paradoxos às vezes divertidos do tempo percorrem a espinha dorsal das pessoas, dividindo-as. Há nelas uma simultaneidade do velho e do novo. Se o corpo está preso a um tempo físico inexorável, a alma se deixa levar pela contemporaneidade de vivências cronologicamente afastadas entre si, mas identificadas por aquele tipo de parentesco mágico que fez a glória de Machado:

“– Que rumor é este, Cármen? perguntou ele entre duas carícias.
– Não se assuste, amigo meu; é o governo que cai.
– Mas eu ouço aclamações...
– Então é o governo que sobe. Não se assuste. Amanhã é tempo de ir cumprimentá-lo” (XL, “Recuerdos”).

Esta lembrança juvenil do conselheiro fora imediatamente motivada por aquela vozeria a que nos referimos, em meio da qual o rapaz era levado preso. Ato contínuo, outra encrenca irrompe, desta vez um homem espanca um burro em plena rua:

“Nos olhos redondos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência. Pareceu-lhe o gesto largo de espírito invencível. Depois leu neles este monólogo: Anda, patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas. Vive de pé no chão para comprar as minhas ferraduras. Nem por isso me impedirás que te chame um nome feio, mas eu não te chamo nada; ficas sendo sempre o meu querido patrão. Enquanto te esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar...”

Se por um lado este burro luciânico já contém não propriamente o pensamento, mas a alma da ironia machadiana, não se pode destacar esta última das coxas luminosas de Cármen de Sevilha, conhecidas em Caracas, em meio à revolta civil. Esse tipo de índole criativa, que se compraz em extrair gozo da própria cinza – constante milagre da memória involuntária – é o que propriamente salva Machado dos prejuízos estéticos a que poderia levar seu determinismo pessoal. Salva, porque esse registro de composição romanesca, desenvolvido pelo gênio machadiano, está a toda hora como que a mostrar que a memória involuntária vale mais que aquela narrativa que conduz o fio da vida a seu fim. Não que Machado exponha isso como opinião. Quem mostra isso é a composição. E o mostra, não porque a vida seja bela e a morte, triste, mas porque a morte é, ao fim e ao cabo, parcialmente “atravessável”, como mostrara Brás Cubas e, antes dele, toda seleta tradição deixada pelo *Diálogo dos mortos* de Luciano. A morte pode ter, enfim, seu lado de “tigre de papel”, já que nunca ela poderá ser uma real experiência do sujeito. Tudo isto mostra, afinal, a vitória de um certo otimismo em Machado. O otimismo de quem sai vitorioso de todas as lutas que empreendeu. Esse otimismo não-explicito que, ao longo do combate, dissolve a morte em *humour* e diminui a distância entre Machado e Maiakóvski. Mas, para quem não chegue a estas últimas alturas e finezas da arte machadiana, esta só poderá ameaçar com o *pathos* do horror, por representar o fim da prazerosa reversibilidade dos tempos, fim da polarização dialética dos mundos. Enfim, este será o lado “Esaú” e desertado da história dos homens. Tal e qual ocorre com uma República que não se dá à percepção. Que, fora da ideologia liberal com que se maquia, não tem tradição nem carne. É iluminismo de baionetas ou, como diria Borges, estúpida “felicidad obligatoria”. A República não é acontecimento prazeroso, porque dela não se tem experiência interiorizada. Por ser abstrata e iluminista, não se entrega ao palato, como se entregara o frondoso Império.

Machado jamais confiou em sistemas e não admira que o “determinismo” subjacente em seu romance caminhe na direção da morte, como a representar os ciclos inexoráveis da vida. Não obstante, Machado não consegue livrar-se de sistemas. Não tinha outra luneta para chegar a sua ontologia do gesto e da pessoa. Isso ocorre mesmo quando pulveriza os sistemas, como se vê nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e no *Quincas Borba*. Aliás, desta pulverização interminável das crenças, dessa imensa mistura de corpos, gestos, durações, é que sai o brilho daquilo que os estóicos chamavam sentido ou “incorporal”, de que vai nascendo o jorro da fantasia mais ousada e mais vitoriosa. Digo “vitoriosa”, porque nas *Memórias* isto leva Brás Cubas a ultrapassar a barreira da morte, fim último de todos os seus gestos. Esta autofagia das crenças é, portanto, uma das fontes de seu humor estóico. Mas, como tal, ela encerra um último paradoxo. É que o desejo, num mundo dominado pelo *perfectum*, nunca pode ser integralmente desejo. Daí que nos momentos em que este desejo se concentra em braços, olhos, pedaços de encantamento, *inter allia*, apenas transpareça um velho retrato em branco e preto do desejo. E sabemos que a lírica não se doa lá onde uma idéia ronda uma emoção finada, mas onde a vida da emoção presente suscita seu próprio passado.