

**De pontos, linhas e
fugas: três "contos
de formação"
machadianos**

Ravel Giordano Paz

Resumo O trabalho propõe uma “costura possível” de três contos de Machado de Assis nos quais o *aprendizado* é um tema central, esboçando um hipotético “processo de formação” de uma *figura autoral* machadiana. E sublinha, no desenho geral dessa “figura”, alguns traços muitas vezes relevados na fortuna crítica do autor. **Palavras-chave** Machado de Assis; conto; autoria.

Abstract This article proposes a “possible linking” of three short stories by Machado de Assis in which learning is a main theme, sketching a hypothetical “process of formation” of a Machado authorial figure. It also underlines, in the general outline of this “figure” certain characteristics which have often been neglected by critics. **Keywords** Machado de Assis; short story; authorship.

1. Perspectiva A expressão “contos de formação” é sem dúvida um tanto paradoxal. Sua referência direta, o gênero ou subgênero “romance de formação” — tradução mais comum para o vocábulo alemão *Bildungsroman* —, é uma classificação geralmente aplicada a obras nas quais se reconhece uma visão totalizadora ou de completude de um ciclo, justamente um “ciclo formativo”, comportando uma certa gama de experiências na vida de um personagem.¹ Essa idéia, implícita na própria noção de *formação*, parece pouco afeita ao conto, enquanto gênero quase sempre calcado no episódico e no fragmentário, e onde o conceito de totalidade se refere muito mais a um fechamento interno, mais cerrado que no romance, do que à amplitude e às articulações da vida extensiva. Talvez a tradução menos usual de *Bildungsroman* por “romance de aprendizado”, não carregando tanto aquelas implicações, permitisse uma transposição menos problemática. A princípio, a expressão “contos de aprendizado” conviria melhor a nossos objetivos, tanto mais que os textos dos quais nos ocuparemos são todos, de uma certa forma — e já nos reportando ao título de um deles —, “contos de escola”. E, de fato, a palavra *aprendizado* ocupará aqui um lugar importante.

¹ É assim, por exemplo, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, considerado uma espécie de protótipo do romance de formação. Já no nome de seu protagonista — “*meister*” é “mestre” em alemão —, Goethe anuncia a completude e a superação do processo a que se refere o título.

A simples permuta dos termos, no entanto, não faria mais do que camuflar a perspectiva deste trabalho, no qual reivindicamos, sim, a possibilidade de rastrear um “processo de formação” no interior e na articulação crítica, ou melhor, na *costura possível* de algumas narrativas curtas de Machado de Assis. Naturalmente que há muito de liberdade num gesto crítico desse tipo; mas esta não é uma liberdade não só necessária como, no fundo, até certo ponto inevitável? E, no fim das contas, afeita à própria perspectiva machadiana, capaz de introduzir não apenas o fragmentário no romance, mas também, como veremos em pelo menos um dos exemplos aqui trabalhados, um movimento de totalização mais amplo no próprio conto? A idéia de totalidade — é claro que compreendida como *totalidade aberta*, como é, necessariamente, a de um objeto artístico — deve ser, portanto, assumida aqui com todos os riscos que implica.

Assim, ao invés de descartar, talvez seja melhor *precisar* um pouco mais o sentido da palavra “formação” tal como nos valeremos dela. Um aspecto importante do romance de formação é o que diz respeito à *formação do artista*, ou seja, à convergência, maior ou menor, definitiva ou não, das experiências vividas por um personagem no sentido de uma atividade artística, assim como aos processos ligados a essa atividade. Embora a crítica alemã tenha cunhado um termo específico — *Künstlerroman*, ou “romance de formação do artista” — para os romances mais diretamente centrados nesse aspecto, ele parece comum ao subgênero “de formação” como um todo,² assim como este condensa aspectos do romance em geral. Desse modo, embora seja útil sublinhar o sentido mais particular que a idéia de formação toma aqui, essa segunda restrição conceitual nos parece desnecessária, inclusive porque os personagens de que trataremos, à meia-exceção do último deles, não chegam a se constituir exatamente como artistas.

Isso é importante, entre outras coisas, tanto para aproximar quanto para diferenciar nossa leitura daquelas centradas na abordagem, por Machado, das motivações, aspirações e vicissitudes de um artista propriamente dito,³ como ocorre,

² Novamente o *Wilhelm Meister*, onde a relação do protagonista com a arte dramática é um dos eixos centrais, é o melhor exemplo.

³ Cf., p. ex., a abordagem de Lúcia Miguel Pereira do tema da perfeição em Machado, onde ela comenta, além de dois outros contos, “Cantigas de esponsais” e “Um homem célebre”. PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6a. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1988, p. 227-8.

por exemplo, em “Aurora sem dia”, “Habilidoso”, “Um homem célebre”, “Cantiga de sponsais” e “Um erradio”. Em todos esses contos, o protagonista é concebido como uma alteridade que vivencia experiências fundamentalmente negativas, justamente relativas ao fracasso de suas aspirações ou potencialidades. As narrativas de formação, no entanto, pressupõem não só a conquista de algum aprendizado positivo como também uma relação mais íntima do sujeito desse aprendizado com uma *figura autoral*. Um caso particular, mas também bastante esclarecedor, na medida em que conjuga essas situações opostas, é o de “Um erradio”. Do ponto de vista do protagonista, a síntese das experiências é basicamente negativa, mas do ponto de vista de uma *relação possível* entre o narrador-personagem e uma figura autoral, e ainda que o próprio narrador não o admita, ela pode ser considerada positiva.

Outro desses contos, “Habilidoso”,⁴ nos apresenta um pintor a quem alguns, e sobretudo ele mesmo, atribuem o adjetivo do título, mas que, “avesso à aprendizagem, aos rudimentos das coisas”, termina confinado a um beco e uma loja de trastes... Aqui é o contraste com a habilidade cultivada do narrador onisciente — capaz não só de narrar com maestria a história de seu personagem mas também de inseri-lo em seu ambiente como dentro de um verdadeiro quadro vivo —, que nos transmite a lição fundamental, e que não é outra senão a possibilidade e a necessidade, sim, do aprendizado: afinal, o verdadeiro talento é aquele “que advinha e impele a aprender e a inventar”. Mas nem o próprio protagonista nem os meninos que no final acompanham, “embasbacados”, seus retoques envaidecidos em mais uma tela destinada ao esquecimento chegam a extrair qualquer lição de seus méritos e fracassos, como faz, em um contexto um pouco diferente, o narrador-personagem de “Um erradio”. Não que o foco narrativo constitua um critério decisivo para nossas escolhas: na prática, a despeito de como isso possa se dar na obra de Machado, de modo algum o narrador onisciente impede a presença de um “sujeito da aprendizagem”.

Uma questão importante nessa perspectiva delineada, e que já deixamos entrever acima, é a do estatuto que se pode conferir ao que denominamos uma “figura

⁴ MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obras completas*, 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 2, p. 1050-4. Tratando-se de textos curtos, indicaremos apenas as páginas iniciais e finais no interior do volume.

autoral” e ao processo de formação no qual tentaremos surpreendê-la. Trata-se, afinal, de um estatuto *biográfico*? Os narradores em primeira pessoa, contando fatos da infância ou da juventude, o tom evocativo, as suposições e imprecisões, os detalhes aparentemente fortuitos, além da menção de Machado a “figuras que vi ou imaginei” no prefácio ao volume que abriga um desses contos,⁵ tornam a tentativa de traçar relações dessa espécie quase irresistível. Em se tratando da obra de Machado de Assis, no entanto, onde os efeitos aparentemente mais naturais são por vezes os mais calculados, todo cuidado é pouco — sem falar no procedimento grosseiro, aliás quase sempre inviável,⁶ que é a redução pura e simples da ficção à realidade.

Ainda assim, também aqui seria ingênuo recusar o postulado, quando menos, de uma margem de intersecção entre essas instâncias. Se nos desvinculamos de uma perspectiva biográfica, talvez possamos reivindicar a validade de uma perspectiva *biobibliográfica*, na qual esses três radicais constituam uma relação, mais do que complementar, necessária, ou seja, onde se refira não tanto a um autor real quanto a seus possíveis desdobramentos no interior do processo escritural e ficcional. É nesse sentido que remetemos à formação não de um *sujeito* mas de uma *figura* autoral, a noção retórica de figura podendo ser compreendida, aqui, como uma *redução crítica*. Será no hipotético rastro das “lições” acumuladas por essa figura um tanto espectral — em detrimento, inclusive, da ordem de publicação dos contos⁷ — que empreenderemos nosso percurso, como que reunindo os fragmentos de um esboço nunca realizado e, provavelmente, sequer imaginado de um romance de formação machadiano.

5 Prefácio a *Páginas recolhidas*, onde se encontra “Um erradio”. O grifo, naturalmente, é nosso.

6 Jean-Michel Massa aponta alguns problemas nas relações biográficas que Lúcia Miguel Pereira realiza a partir, justamente, de alguns contos aqui trabalhados (Cf. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 68-9). Do nosso ponto de vista específico, tais relações implicariam contradições flagrantes, por exemplo, e como se perceberá facilmente, no trânsito de “Umas férias” para “Conto de escola”.

7 Todos, no entanto, vale a pena frisar, pertencentes ao período de maturidade de Machado de Assis: seriam, portanto, narrativas de formação *tardias*. A ordem e o ano das publicações originais são os seguintes: “Conto de escola”, em 1884, “Um erradio”, em 1894, e “Umas férias”, em 1906.

2. “Umas férias”: um aprendiz do silêncio Num espaço que é por excelência de aprendizado, um *desconhecido* se insinua e oblitera a presença dominante do mestre-escola. Mesmo identificado como seu tio pelo narrador-protagonista, o pequeno José Martins, tal “figura rude” e de trajas escuros e amarrotados continuará marcada pelo atributo da obscuridade: não só não dirá nada à classe expectante, como é sem lhe conceder qualquer explicação que fará com que seu sobrinho o acompanhe. Empreendido esse primeiro movimento de “fuga” do espaço fechado da escola para a rua, os parágrafos seguintes do conto se tecerão num contraponto entre as falas e a imaginação irrequietas do menino e sua irmã, que logo se junta a ele, e o mutismo cerrado do tio, o mais das vezes interrompido apenas para conversas inaudíveis com pessoas, estas realmente desconhecidas — ou antes, como no conhecido binômio freudiano, simultaneamente estranhas e familiares —, que lançam às crianças olhares enigmáticos. “Era o dia dos desconhecidos”, conclui a certa altura o narrador. Nem por isso, no entanto, os irmãos deixarão de cogitar, ao longo de quase todo o caminho, qual folguedo poderia justificar o retorno mais cedo à casa. De tão envoltos em suas conjecturas, sequer se esforçam por interpretar os sinais sombrios à sua volta: para ele, sobretudo, a realidade é como que tomada por “trinta mil coisas” festivas, lembradas ou imaginadas. Se o tio levava “os olhos no chão”, era “provavelmente para não cair”
É somente quando se deparam com “os portais da casa forrados de preto” que os dois percebem, e ainda assim “instintivamente”, que há algo de errado. O anúncio abrupto da morte do pai, feito em prantos pela mãe, produz no narrador uma comoção intensa, “por mais que o confuso e o vago entorpecessem a consciência da notícia”. Entorpecimento que chega a se traduzir numa espécie de suspensão das faculdades cognitivas, reduzindo o menino a um reflexo das palavras e soluções da mãe, que “se repetiam” nele. Mas quando esse entorpecimento se dissolve, impondo-se a consciência de que o pai “morrera de veras”, carrega também as ilusões cultivadas no caminho para casa:

Não se tratava de um dia santo, com a sua folga e recreio, não era festa, não eram as horas breves ou longas, para a gente desfiar em casa, arredada dos castigos da escola. Que essa queda de um sonho tão bonito fizesse crescer a minha dor de filho não é cousa que possa afirmar ou negar; melhor é calar. [...] Se me houvessem dito à saída

da escola por que é que me iam lá buscar, é claro que a alegria não houvera penetrado o coração, donde era agora expelida a punhadas.

Embora finja “calar” a respeito, o narrador não deixa dúvidas de que o fim do breve sonho em condições tão trágicas lhe é pelo menos tão penoso quanto a tragédia em si mesma, embora, é claro, seja esta que destrua esse sonho “a punhaladas”. O fato, porém, é que o resto do conto é composto pelas agruras da reclusão de José Martins a um espaço ainda mais sufocante que o da escola: o da casa semideserta, onde é obrigado a passar o período de luto, “oito dias de nojo”, com a mãe, a irmã e as eventuais visitas de pêsames. Se antes eram as lembranças dos festejos que pipocavam em sua mente, agora são as do colégio que começam, pouco a pouco, a aflorar. Sem dúvida, o peso da realidade circundante é agora maior; mas se os detalhes da morte que a mãe narra às visitas se enraízam na consciência do filho, ele admite:

Nem por isso os meninos do colégio deixavam de vir espiar para dentro da minha memória. Um deles chegou a perguntar-me quando é que eu voltaria.

— Sábado, meu filho, disse minha mãe, quando lhe repeti a pergunta imaginada; a missa é sexta-feira. Talvez seja melhor voltar na segunda.

— Antes sábado, emendei.

E ele mesmo se encarrega de esclarecer que a pressa não se deve a qualquer mudança em sua pouca afeição pelo estudo, e sim à opressão do confinamento, capaz de tornar essas “férias” tão “sem gosto” que o farão encontrar, no retorno à escola, “uma grande alegria sem férias”.

Mas é também ele quem nos pede para não o censurarmos, como que alertando contra um psicologismo tosco que reduzisse seus impulsos a uma indiferença egoísta ou uma sordidez precoce. Ele não é, afinal, insensível à morte do pai: apenas sobrepõe a ela anseios mais prementes, o que pode ser relacionado tanto ao “egoísmo” quanto à *vitalidade* naturais da infância. É preciso reconhecer o alcance do drama íntimo do pequeno Martins, constituído pelo contraste entre a forma até então plena de sentido com que seus anseios e sua imaginação pulsantes se projetavam na realidade, fruto de uma estrutura psicológica que ainda reluta em estabelecer inteiramente a distinção entre essas esferas, e o silêncio opressivo, a *insignificância*, a que tanto ele quanto

o mundo circundante são abruptamente reduzidos. À profusão de cores e sons, às festas e palmas sonhadas ou revividas com toda a intensidade no caminho para casa, ou mesmo às palavras do pai à mesa e ao balcão do armário, sucede agora um mundo sombrio e silencioso, onde imperam as interdições implacáveis e o recolhimento ostensivo da mãe. Esta, relembra o narrador, “vivia calada. Quase que só falava às pessoas de fora”. No episódio mais dramático envolvendo os dois, ela impede sua permanência no armário, obrigando-o a voltar “para o interior da casa e para o estudo”, o que ele faz com um sentimento de revolta impotente: “Arrepelei-me, apertei os dedos à guisa de quem quer dar murro; não me lembra se chorei de raiva”.

Nesse contexto, a imaginação e os sentidos, que antes abarcavam o mundo, passam a se opor a ele. Dar asas à imaginação significa, agora, *fugir* à realidade, ao mesmo tempo que se conjuga, certamente não por acaso, a um sutil mas indisfarçável sentido de violência:⁸

Obrigado a estar sentado, com o livro nas mãos, a um canto ou à mesa, dava ao diabo o livro, a mesa e a cadeira. Usava um recurso que recomendo aos preguiçosos: deixava os olhos na página e abria a porta à imaginação. Corria a apanhar as flechas dos foguetes, a ouvir os realejos, a bailar com meninas, a cantar, a rir, a espancar de mentira ou de brincadeira, como for mais claro.

Nada faz supor que um tal recurso já não fosse utilizado na escola, também sentida como um lugar de reclusão para um estudante que “não gostava de aprender”. Este, no entanto, era um espaço específico, quase de exceção, na vida de Martins, um espaço que ele devia deixar em algum momento do dia, e do qual vez ou outra podia escapar para um programa em família. Agora, a experiência do confinamento, e com ela todo o *estranhamento* que a cerca, como que ameaça abarcar a totalidade da existência, adquirindo assim um sentido muito mais entranhado. Por isso ela precisa ser, de alguma forma, *re-significada*, e talvez não seja mero acaso o fato de nesse processo estar envolvido um objeto — observado com atenção, quase um pequeno personagem — que somente agora deixamos entrar em cena: o *livro de leitura* do menino.

⁸ E não importa que a passagem seja anterior à citada acima: desde seu retorno a casa, Martins recebe suas “punhaladas”.

Antes da passagem transcrita acima, esse “personagem” surge em dois momentos, aparentemente fortuitos: quando seu dono, eufórico, o enfia descuidadamente (“meti”, escreve ele) no bolso para sair da sala de aula, e depois já na rua, onde, conversando com a irmã, ele cogita lançá-lo ao fogo e por pouco não o deixa cair ao saltar uma poça de lama. Como vimos, esse desprezo não diminui em nada quando das leituras impostas pela mãe. Mas o livro ainda ressurgirá em um momento importante, que é o final da narração dos dias de luto: “Foi por esse tempo que eu desenhei a lápis maior número de gatos nas margens do livro de leitura; gatos e porcos. Não alegrava, mas distraía”.

Enunciada com certa solenidade, a primeira oração dessa espécie de “primeiro fecho”⁹ do conto parece reclamar uma atenção especial; e se a segunda atenua esse tom solene, isso não nos impede de buscar um sentido mais profundo em seu conteúdo declarado. Nesse caso, como dissociar esses “gatos e porcos” da estranheza desses dias de silêncio e “de nojo”? Como compreendê-los, senão como uma *reelaboração*, simbólica e inconsciente, das experiências que marcam esses dias? Tanto nesse caso como no anterior, quando o menino finge ler enquanto se deixa ir *bailar e espancar*, a “distração” é simultaneamente uma fuga e uma sublimação do vivido, e a inserção do livro nessa relação ambígua é sem dúvida significativa. O livro e seu dono — de quem ele é, afinal, seu “duplo” e companheiro mais fiel — são como dois seres ansiosos por terem seus sentidos resgatados do silêncio que lhes é imposto. Com o gesto que viola as margens do primeiro, o segundo dá vazão concreta, “figurativa”, a esse anseio.

No percurso que vai da integração entre a vida interior e a exterior, passando por sua cisão radical e depois pela mobilização da primeira como tentativa de fuga e sublimação desse novo contexto, culminando enfim em sua precária reconciliação num gesto “protoartístico”, “Umás férias” narra uma experiência decisiva de re-significação simbólica; simbólica e, num certo sentido — esboçado em linhas tão tortas quanto, em se tratando de linhas machadianas, sugestivas —, *literária*: embora ou talvez justamente porque o alterem,¹⁰ essas linhas marginais reconhecem no livro um *lugar de significação*.

⁹ Recurso mais ou menos comum em Machado: presente também, por exemplo, em “Mariana” e “Um apólogo”, ambos de *Várias histórias*.

¹⁰ Trata-se, afinal, de um livro didático, com sentidos rigidamente cristalizados.

3. “Conto de escola”, ou uma cartilha do diabo Agora o espaço inaugural é externo: desde o início o pequeno Pilar respira liberdade. Mas também conhece o peso da autoridade e a dor das sovas paternas; então, entre gazetear no campo ou no morro, dessa vez prefere o caminho da escola. Ainda assim, não só o fato de possuir “boas cores e músculos de ferro”, mas também o de ser um “dos mais adiantados” e, como diz desdizendo, “mais inteligentes” do colégio, contribui para tornar seu nome um tanto significativo. Afinal, se ele é apenas um “pobre estudante de primeiras letras”, também se atreve, ainda que com conseqüências funestas, a ocupar o lugar do mestre...

Embora nada indique que seja mais velho que o órfão do outro conto — pelo contrário, tem no máximo sua idade¹¹ —, Pilar parece sê-lo. Primeiro, pelo senso de independência: tanto quanto o pequeno Martins, ele não é um “menino de virtudes”, e quando, já na sala, vê pela janela “um papagaio de papel [...] que boiava no ar, uma coisa soberba”, lamenta-se de estar ali, “sentado, pernas unidas, com o livro de leitura e a gramática nos joelhos”; mas ao contrário do primeiro, não espera por “férias” autorizadas da escola, mas faz seus próprios “suetos”. Ao mesmo tempo, porém, pela noção mais aguda da realidade. Na própria “ocupação sem nobreza nem espiritualidade” a que se entrega — também aqui uma atividade figurativa: “reproduzir o nariz do mestre, dando-lhe cinco ou seis atitudes diferentes, das quais recorro a interrogativa, a admirativa, a dubitativa e a cogitativa” — se manifesta aquela agudeza. E quando observa o rosto do Curvelo, atento a sua pequena transação comercial e “pedagógica” com o filho do mestre, é ele mesmo quem se põe a cogitar o que essa atenção significaria.

Mas nem por isso possui uma vida sensorial, para não dizer *sensual*, menos intensa: que o diga a pratinha que, já à primeira vista, lhe “fez pular o sangue no coração”, e que depois, já de posse dela, ele ia “apalpando, roçando-lhe os dedos pelo cunho, quase lendo pelo tato a inscrição, com uma grande vontade de espiá-la”. Aqui, porém, ao invés de simplesmente se projetarem sobre a realidade, os sentidos se prestam à percepção acurada da mesma: afinal, era “instintivamente” que ele dava aquelas expressões, cujos nomes sequer conhecia, ao nariz do mestre,

¹¹ José Martins tinha dez anos. A única indicação da idade de Pilar se dá em contraste com a do Curvelo, que, segundo aquele, tinha onze anos e “era mais velho que nós”.

numa apreensão pré-conceitual mas nem por isso menos perspicaz da realidade. Essa relação se manifesta de outra forma no momento em que, após denúncia do Curvelo, o protagonista é literalmente obrigado a *encarar* o professor:

Ele enterrou-me pela consciência dentro um par de olhos pontudos; depois chamou o filho. Toda a escola tinha parado; ninguém mais lia, ninguém fazia um só movimento. Eu, conquanto não tirasse os olhos do mestre, sentia no ar a curiosidade e o pavor de todos.

Embate curioso, este, entre o mestre com seus “olhos pontudos” e o aprendiz que, digamos, ainda *aponta* os seus — aplicando-os, por enquanto, em meras caricaturas —, para um dia pintar o retrato do primeiro. Para esse Pilar, no entanto, assim como para o Martins da outra história, ter os olhos fixos num ponto não significa reduzir a vivência subjetiva ao que se vê — com a diferença de que isso que ele sente “no ar” é muito mais real e presente do que os sonhos e lembranças do órfão. E também, é claro, de que o professor não pode ser ignorado com tanta facilidade quanto um livro de leitura, sobretudo porque está por demais ligado a um objeto de olhar não menos penetrante: a palmatória, com seus “cinco olhos do diabo”. É o medo, a *disciplina férrea*, que, como um demônio vigilante e vingativo — e, um pouco como no Inferno dantesco, a serviço de um poder superior —, institui a *lucidez* (atributo, lembremo-nos, de Lúcifer) como uma necessidade rigorosa para os meninos, tornando-se, ao encarnar neles, como que um outro demônio: o da *astúcia*. É em nome deste — e de forma não menos sugestiva enquanto prefiguração de uma práxis literária — que, diante dos olhos vigilantes do mestre, agora o livro é instrumentalizado: “Mas nós também éramos finos; metemos o nariz no livro, e continuamos a ler”

Outros “demônios”, no entanto, participam do pequeno pacto entre os dois. O primeiro, naturalmente, é o da *corrupção*, cuja insinuação — a moedinha em troca da lição de “um ponto de sintaxe” — é recebida com estranheza e estupor pelo protagonista:

Tive uma sensação esquisita. Não é que eu possuísse da virtude uma idéia antes própria de homem; não é também que não fosse fácil em empregar uma ou outra mentira de criança. [...] A novidade estava nos termos da proposta, na troca de lição e dinheiro, compra franca, positiva, toma lá, dá cá; tal foi a causa da sensação. Fiquei a olhar para ele, à toa, sem poder dizer nada.

E como o que corrompe enfraquece, o próprio Raimundo sendo apenas um “pobre-diabo”, Pilar se vê tolhido o bastante em sua astúcia para desprezar os sinais evidentes, nos olhos do Curvelo — o menino mais velho que “era um pouco levado do diabo” — de um outro demônio: o da *maldade*, ou, quem sabe, da *inveja*, mas que em todo caso toma aqui a forma da *delação*. Punido impiedosamente com a palmatória e privado da moeda, que é sumariamente atirada pela janela, agora é Pilar quem encarna o sentimento de vingança. Insinua-se aqui um conflito, senão mais agudo, certamente mais objetivo que o de “Umas férias”: aí, qualquer poder era grande demais para ser afrontado, e Martins cerrava seus punhos num gesto de impotência. Pilar, por sua vez, prepara as mãos feridas para surrar o Curvelo... O que ali estava fadado a ter uma solução simbólica, aqui pode ser resolvido de uma forma mais “prática”.

No entanto, Pilar já não encontra o outro na rua, e dorme “mandando ao diabo os dous meninos, tanto o da denúncia como o da moeda”. O que não o impede de sonhar com esta, e de acordar disposto a chegar mais cedo na escola para reavê-la. Mas na rua, onde faz um dia “esplêndido”, com “um sol magnífico, o vento bradando”, ele encontra “uma companhia do batalhão de fuzileiros, tambor à frente, rufando”, e, como “não podia ouvir isso quieto”, não resiste à “comichão nos pés” e ao “ímpeto de ir atrás deles”:

Olhei para um e outro lado; afinal, não sei como foi, entrei a marchar também ao som do rufo, creio que cantarolando alguma cousa: *Rato na casaca*... Não fui à escola, acompanhei os fuzileiros, depois enfiei pela Saúde, e acabei a manhã na Praia da Gamboa. Voltei para casa com as calças enxovalhadas, sem pratinha no bolso nem ressentimento na alma. E contudo a pratinha era bonita e foram eles, Raimundo e Curvelo, que me deram o primeiro conhecimento, um da corrupção, outro da delação; mas o diabo do tambor...

Eis o derradeiro e afinal benéfico ensinamento dessa pequena cartilha diabólica: a lição da fuga — uma fuga real que corrige uma dor real, criando uma simetria perfeita com a lembrança da dor que, no início do texto, corrigira a idéia de uma fuga — e do esquecimento pela música. Mais que da fuga, porém, da *catarse*, da entrega capaz de lavar a alma dos desejos e conflitos: a prefiguração da arte em sua dimensão dionisíaca, *daemoníaca*, aliada de forma plena à vida e reconduzindo de volta a ela. Ainda aqui o ato escritural não se afirma — embora seja digna de nota a articu-

lação *en passant* entre linguagem e música —, e mesmo o figural é suspenso. Essa lição, no entanto, só irá se completar (ou já se completara) em outro lugar: na “teoria” transmitida por um “velho tenor” a um ainda aprendiz de casmurro, e segundo a qual o mundo é uma ópera com libreto de Deus e música, é claro, do diabo...

4. “Um erradio” e uma lição incompleta De dois meninos com no máximo dez anos para um jovem de dezoito, o salto é um pouco grande, mas, em se tratando de um passeio por textos machadianos, nem tão arrojado... De nossos três narradores-personagens, Tosta é o único que indica sua localização no tempo da narração, e não apenas no da narrativa, o único que não é exatamente o protagonista desta e também o único a assumir voluntariamente uma posição de aprendiz. É assim, pelo menos, no início da história que ele conta à esposa “um mês depois de casado”. Elisiário, protagonista dessa história, fora um poeta de improviso que freqüentava a casa de certos rapazes ainda naquela idade em que se descobrem “mundos novos, constelações novas, liberdades novas”. Já a primeira vez que o vê entrar na casa, depois de glosar um mote dado por um dos rapazes — “Podia embrulhar o mundo / A opa do Elisiário”, numa referência a sua “infinita sobrecasaca cor de rapé” —, Tosta se deixa fascinar por esse homem mais velho, lamentando à esposa não poder pintar seus “gestos, os olhos e um riso que não ria, um riso único, sem alterar a face, nem mostrar os dentes” e, principalmente, “a imaginação fecunda e moça, que se desfazia em ditos, anedotas, epigramas, versos, descrições, ora sério, quase sublime, ora familiar, quase rasteiro, mas sempre original...”

Escolhido para anotar um drama ditado por ele, logo o narrador, igualmente afeito aos versos, ganha sua amizade. Elisiário se torna seu “professor de latim e explicador de matemáticas”, e nem por deixar o drama incompleto deixa de distingui-lo com as demonstrações mais vivas de seu talento. É numa visita à Igreja dos Jesuítas que este aflora com toda a força: aí Elisiário, tornando-se ele próprio um “espetáculo vivo”, faz o narrador nada menos do que *ver* “os primeiros templos da cidade”, *viver* “dois séculos atrás” e *respirar* “o ar da colônia”. E depois numa exposição de arte, onde, diante de uma cópia da Vênus de Milo, que o narrador reconhecera pela “falta dos braços”, Elisiário fala destes — “que gesto fariam, que atitude dariam à figura, formulando uma porção de hipóteses graciosas e naturais” — e da arte grega de uma forma que deixa Tosta “ainda mais pasmado”. Esse episódio, no entanto,

termina de forma inusitada: com uma demonstração de intimidade entre o poeta e uma “crioula baiana”, e é diante do pasmo ainda maior do narrador que o primeiro lhe pede: “— Não se espante, menino. Há muitas espécies de Vênus. O que ninguém dirá é que a esta lhe faltem braços, continuou olhando para os braços da quitandeira, mais negros ainda pelo contraste da manga curta e alva da camisa”.

Aqui é o lado “erradio” de Elisiário que se manifesta, assim como no obscuro episódio no qual Tosta o segue por ruas escuras até vê-lo embarcar num bote para voltar à cidade e então perder-se “na noite e no mar”, o próprio narrador retornando num tîlburi. E também no completo desleixo em relação ao próprio talento: sequer escrevia seus versos, “os outros é que os ouviam e transladavam ao papel, dando-lhe cópias, muitas das quais perdia”. Tudo isso torna surpreendente o destino do personagem: um casamento “por gratidão” com uma mulher que, conforme Tosta concluirá depois, tampouco se casara por amor, mas com a esperança de que a vida familiar desse a Elisiário a ambição e o método que lhe faltavam. No entanto, esse gesto de “pura dedicação”, movido por uma “paixão intelectual”, não rende mais que a publicação de um volume de poemas, cujos erros o autor sequer se anima a revisar. Lentamente frustrada pela progressiva apatia de Elisiário, que afinal manda “bugiar a poesia”, a esperança da esposa dá lugar ao remorso por ter esterilizado “uma inspiração que só tinha ambiente na liberdade do celibato”. É outra, no entanto, a conclusão do narrador: para este, Elisiário continuava “o mesmo erradio, ainda que parecesse agora pousado; mas era também um talento de pouca dura; tinha de acabar, ainda que não casasse”.

Esse julgamento pode parecer um tanto forçado, não só pela pouca generosidade como pela sombra de fatalismo que projeta sobre o personagem. Talvez ele vise, apenas, a amenizar a responsabilidade da esposa no esgotamento da inspiração do marido, mas talvez possua motivações mais profundas, relativas à própria “relação pedagógica” configurada na narrativa. A relação do narrador Tosta com Elisiário é marcada por conflitos e ambigüidades. Por um lado, este lhe lega o *poder presentificador* da linguagem, ao qual ele se finge alheio (“Não te posso pintar os gestos...”) mas que, no mesmo jogo de dizer desdizendo dos outros contos, não hesita em exercitar:

Aí tens o que era esse homem fotografado em 1862. [...] Enquanto acendo o charuto, olha para esse retrato, descontando-lhe os olhos, que não saíram bem; parecem olhos

de gato e inquisidor, espetados na gente, como querendo furar a consciência. Não eram isso; olhavam mais para dentro que para fora, e quando olhavam para fora derramavam-se por toda a parte.

Não é pouco: é mesmo o essencial, já que essa “lição” diz respeito à própria potência narrativo-descritiva. Mas a passagem acima também revela o pólo negativo, ou seja, o *dado recusado* daquela relação: o *subjetivismo derramado* de Elisiário, naturalmente relacionado à sua propensão à *errância*. Em termos literários, não é difícil perceber que esses elementos dizem respeito aos motivos poético-ideológicos, já então claudicantes,¹² do romantismo: o sentimentalismo e a “mística” do gênio e da inspiração. Não por acaso, o pequeno “rito” protagonizado pelo personagem tem como cenário dois símbolos românticos por excelência: a noite e o mar. E é justamente diante desse mergulho que Tosta se detém, como que demarcando simbolicamente um limite.

Esse deslocamento do conflito para o âmbito das concepções estéticas e literárias nos permite uma outra leitura para o julgamento do narrador: ao atribuir o fracasso de Elisiário à “pouca dura” de seu talento, ele não está fazendo mais do que derrotá-lo em seu próprio terreno. Mas nesse ponto, a própria necessidade do conflito precisa ser esclarecida, já que, como Tosta diz à esposa, nele mesmo a poesia “não passou de ligeira constipação da adolescência”... Ora, aqui é preciso destacar aquela *figura autoral* como horizonte implícito — consciente ou inconsciente — desse conflito.¹³ Afinal, como dissociar as errâncias de Elisiário de tudo o que a obra machadiana contém de conscientemente vacilante e digressiva desde as *Memórias póstumas*? E não apenas Brás Cubas “viajou à roda da vida”, como o já casmurro Bento Santiago, depois de suas malsucedidas tentativas de “atar as duas pontas da vida”, envereda por uma “História dos subúrbios”, enquanto

¹² O início do conto é localizado em 1866. Sobre a relação de Machado com a “tradição poética” brasileira (ou “luso-brasileira”) num período não muito distante desse momento, cf. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Op. cit., p. 99 a 141. Como lembra Massa, trata-se de um contexto de forte interpenetração de classicismo e romantismo, graças, sobretudo, à influência de Antônio Feliciano Castilho. Assim, o nome de Elisiário, que evidentemente remete aos Campos Elísios, não parece invalidar nossa “leitura romântica” do personagem.

¹³ Lembrando, inclusive, que no início do conto aparece brevemente a voz de um narrador onisciente, apresentando as circunstâncias em que Tosta narra a história à esposa.

o Conselheiro Aires, cujas “aventuras” são quase contemporâneas à narração de Tosta, tem ele próprio surtos de um erradio.¹⁴ E o tom “ora sério, quase sublime, ora familiar, quase rasteiro” de Elisiário, também não reflete algo da práxis machadiana? Mesmo a hoje inequívoca *relatividade* da visão de mundo dos narradores machadianos, não pode ser vista como uma *apropriação consciente* de um “subjativismo” como o de Elisiário? Talvez a principal dessas lições, no entanto, e que talvez passe simplesmente despercebida por Tosta, seja a de uma *abertura para a vida*, ainda em suas dimensões aparentemente mais despidas de nobreza — o que não implica convalidar “naturalisticamente” esse rebaixamento —, como a que o poeta atesta em sua deferência àquela “Vênus” de braços escuros.

Nem tudo, portanto, que é recusado por Tosta também o é por nossa figura autoral. Do ponto de vista desta, há sem dúvida uma *incompletude* na relação de Elisiário com a arte, como que esgarçada entre dois impulsos: um para a totalidade e outro para o fragmentário — e também nesse sentido a lembrança da Vênus de Milo talvez não seja casual. Como no epigrama relativo a sua “opa”, e que ele relembra com saudade depois de casado, Elisiário “podia embrulhar o mundo”, mas não tem a energia necessária para fazê-lo. Em outros termos, além de aparentemente limitado por seu subjativismo, ele não tem a capacidade (ou, do seu ponto de vista, o interesse) de *pôr mãos à obra* — e aqui o contraste com a esposa, que “era um primor” e “sabia muitos trabalhos de mão apesar da história e do latim que o marido lhe ensinava”, é muito significativo. Se lembrarmos que é ela quem consegue fazer com que ele publique ao menos um livro, esse contraste remete um pouco àquele entre José Martins e sua irmã Felícia, que reage com energia à sugestão de queimar o livro “com os pontos de costura que estava aprendendo”.

No entanto, se relermos com atenção a passagem que transcrevemos alguns parágrafos acima, perceberemos que ela é um tanto enigmática: qual o sentido — se não se trata de pura afetação de verossimilhança — de apresentar uma fotografia imperfeita de Elisiário, com uma expressão a ser “retocada” pelo narrador? Talvez

¹⁴ MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. Op. cit., v 1, p. 512, 810, 944 e 989. O trecho relativo a Aires (em *Esau e Jacó*) merece ser transcrito, quando menos por lembrar não só as errâncias de Elisiário como as dos meninos dos outros contos: “Metia-se por bairros excêntricos, trepava aos morros, ia às igrejas velhas, às ruas novas, à Copacabana e à Tijuca. O mar ali, aqui o mato e a vista acordavam nele uma infinidade de ecos, que pareciam as próprias vozes antigas”.

para que ele se aposse indiretamente da agudeza psicológica que recusa ao outro?... Ou, quem sabe, pelo contrário, para entrevermos um certo *engano* seu, e nesse caso teríamos que conceder ao *riso sem riso* de Elisiário o estatuto da *ironia machadiana*. Quando, no dia seguinte ao seu extravio noturno e marítimo, o personagem narra o fim dessa pequena aventura, nada nos assegura que sua narrativa seja verdadeira. O próprio Tosta cogita se não teria sido “presentido” por ele enquanto o seguia. Quem esconde as cartas nesse jogo? Quando Tosta responde com palavras pretensamente neutras (“dormi como um justo”) à pergunta de Elisiário sobre como passou a noite, não percebe sua própria contradição, que no entanto talvez não escape ao outro, mais sintético ainda em sua réplica: “*Justus, justa, justum*” Afinal, como diz o próprio narrador, “era feiticeiro o diabo do homem”..

Mas é claro que no fundo aquelas alternativas são indecidíveis. No fim das contas, a lição mais importante de Elisiário é a própria incompletude, e tanto esta quanto a *atitude cogitativa* que o narrador assume se tornam verdadeiros princípios de composição artística. É assim que a narrativa da “formação” de Tosta (e, afinal, do próprio Elisiário) pode assimilar, tão exemplar quanto singularmente, o fragmentário a uma visão de totalidade, a reticência ao remate do texto, a linha de fuga ao acabamento do quadro. Algo que, no limite, lança uma visão mais dialética sobre aquele “conflito literário”, deixando entrever, ao invés de uma simples recusa, uma desmistificação do *topos* romântico do “mistério”, que agora diz respeito aos abismos do próprio homem em sua relação com um mundo desencantado.

5. Remate e fuga As “lições” machadianas são, de fato, auto-exemplares. O cultivo da potência imagética, “presentificadora”, da linguagem; a articulação da objetividade analítica a uma espécie de acuidade sensorial, constituindo algo como uma “abertura fenomenológica” e um *vitalismo* nem sempre sublinhados na práxis literária machadiana; a autoconsciência e a propensão digressiva ou “erradia” da diegese narrativa, em situações que ora conjugam, ora alternam a evasão e a fuga da realidade; as estratégias de ocultamento e despistamento — todos estes são aspectos que ao mesmo tempo que ganham uma espécie de configuração simbólica e, digamos, “arquetípica” nesses “contos de formação”, são neles amplamente exercitados.

Há momentos, porém, em que esse exercício se conjuga não a aprendizados conflituosos, mas à atividade de um mestre consumado. Aí, ele se torna um verdadeiro exer-

cício de virtuosismo, algo do que o percurso que somos convidados a realizar pelo cérebro “cheio de cousas novas e velhas” do cônego Matias¹⁵ — onde Sílvio e Sílvia, o adjetivo e o substantivo, tentam se encontrar para que o protagonista dê continuidade ao sermão que redige — é talvez o melhor exemplo. Sem esquecer que enquanto somos levados até o “desvão imenso do espírito” do cônego, ele mesmo põe de lado o sermão e deixa os olhos “ir fartarem-se de verdura e fresquidão”; só então é que Sílvio e Sílvia se encontram, “regressam palpitando da inconsciência para a consciência” e Matias deita a pena ao papel, “cheia de comoção e respeito”, para completar o substantivo com o adjetivo. Sem se condicionarem mutuamente, mas também sem se dissociarem em sua liberdade, a vida íntima e a exterior novamente deixaram de se opor aqui, e é na plenitude de um gesto escritural que elas celebram essa reconciliação.

Tudo isso, ou pelo menos algo disso tudo, destoa um pouco de alguns lugares-comuns que ainda hoje delineiam parcialmente a silhueta machadiana. Por exemplo, a visão de um escritor hostil à vida e aos homens, visão que, embora de origem não menos *literária* — o casmurro, a idéia fixa, as rabugens de pessimismo —, Lúcia Miguel Pereira fixou numa espécie de arquétipo *biográfico*:¹⁶ o pequeno José Maria indo para a cidade num barco, alheio à natureza, os olhos enfiados num livro... Mas aqui nós mesmos nos arriscamos a fugir ao nosso compromisso teórico. Melhor seria, simplesmente, nos perguntarmos por que parte da crítica e, sobretudo, o cânone didático insistem em repetir as lições de um velho alfinete conformista e de um certo “professor de melancolia” numa obra de sentidos tão errantes...

E quanto ao baile? E quanto à mão que costura como quem baila?

Ravel Giordano Paz é professor da Universidade Estadual de Goiás e doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

15 Cf. “O cônego ou a metafísica do estilo” (*Várias histórias*).

16 Cf. PEREIRA, Lúcia Miguel. Op. cit, p. 45-6. Embora em diferentes chaves, o clichê do pessimismo ou do ressentimento machadiano é reiterado por vários autores. Cf., p. ex., MATOS, Mario. *Machado de Assis: o homem e a obra*; os personagens explicam o autor. São Paulo: Nacional, 1939, p. 118; COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, p. 50-1; e, mais recentemente, GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo — uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 17.