

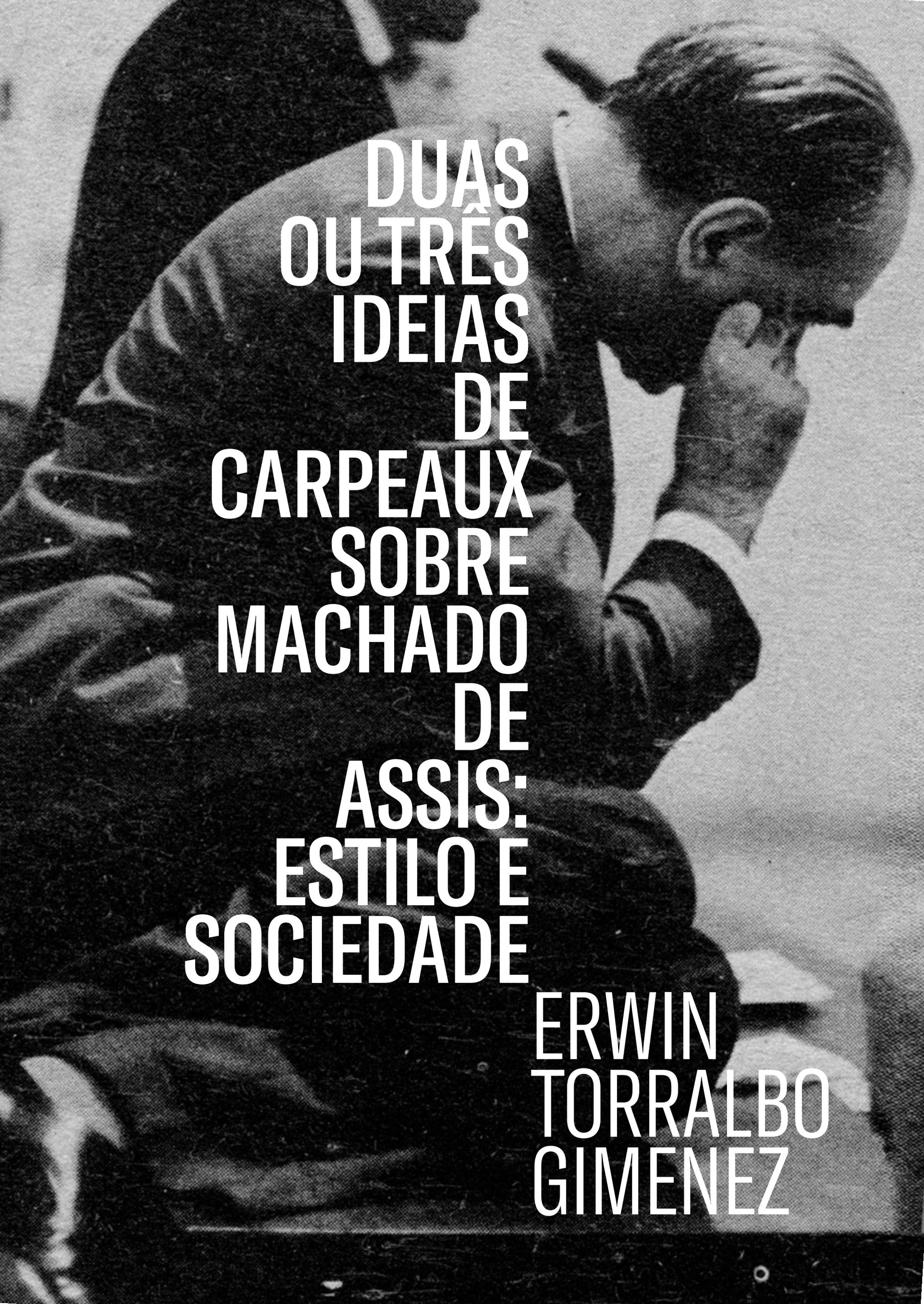
49

Duas ou três ideias de Carpeaux sobre Machado de Assis: estilo e sociedade

Erwin Torralbo Gimenez

Atento a algumas ideias de Carpeaux sobre o olhar machadiano no arco de três décadas, e pondo em relevo o primeiro e o último escrito desse conjunto – um artigo de 1943, inédito em livro e agora aqui reproduzido, e uma apresentação aos contos do autor, de 1972, quase desconhecida da crítica –, o ensaio procura compreender a visão do intérprete acerca dos nexos que sustentam a dialética entre estilo e sociedade. Ao fim, traz um esboço de análise da narrativa “Galeria póstuma” (de *Histórias sem data*), na qual Machado, segundo Carpeaux, se autoironiza e reflete o seu próprio processo de desmistificação.

Some of Carpeaux’s ideas concerning the Machadean perspective in a three-decade scope are presented, emphasizing the first and the last texts of the set – an article from 1943, not collected in book form, and a presentation of Machado’s short stories, dated from 1972, almost unknown to his critics. The article intends to comprehend the critic’s point of view concerning the links that compose the dialectics between style and society. In the end, it offers a brief analysis of the narrative “Galeria póstuma”, in which Machado, according to Carpeaux, resorts to self-deprecation and emulates his own process of demystification.



**DUAS
OU TRÊS
IDEIAS
DE
CARPEAUX
SOBRE
MACHADO
DE
ASSIS:
ESTILO E
SOCIEDADE**

**ERWIN
TORRALBO
GIMENEZ**

“O melhor drama está no espectador e não no palco.”

Machado de Assis, “A chinela turca”, 1875

“Sou um espírito ‘dialógico’, e o diálogo só é fértil quando entre posições dialeticamente opostas. A dialética é a minha obsessão, esforço-me em pensar sempre dialeticamente, e atribuo a isso muitos dos equívocos aos quais hoje me vejo exposto.”

Carpeaux, em carta a Antonio Candido, 1944

Otto Maria Carpeaux, vienense nascido em 1900, chegou ao Brasil no fim do decênio de 1930 tangido pelas calamidades do nazifascismo. Pensador da mais alta formação e do mais agudo olhar, ofereceu à nossa cultura, que adotou como sua, tanto o acervo múltiplo da inteligência europeia quanto uma visão das coisas nacionais. Examinou aqui vasto conjunto de autores e perspectivas estrangeiros como também refletiu muito sobre a arte e a política do país em face do mundo.

No exercício dessa dialética, relativa à literatura, são inúmeras as passagens em que o ensaísta busca imprimir conceitos novos em nossa crítica, quer na historiografia quer nas análises particulares. Em “Problemas de história literária brasileira”¹ (1959), por exemplo, propõe que se considerem as obras segundo três ciclos: obras cuja importância se liga primordialmente à alma do brasileiro; obras que se produzem entre nós à maneira da escola em voga; obras que atingem um grau de originalidade a ponto de contribuírem com a literatura universal, sendo documentos a respeito de nossa evolução ou páginas de valor estético. Nesta categoria, Carpeaux não hesita ao fixar um nome: Machado de Assis.

O estilo machadiano, assim, se forjaria ao exceder aquelas fronteiras de criação. Não se detém no retrato sentimental do nosso cotidiano ou da nossa

¹ CARPEAUX, Otto Maria. Ensaios reunidos, v. I. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

identidade de aura mítica, à procura da cor local que sempre nos retiraria da história. Tampouco se submete às convenções de período, estranhas ao talento individual, que servem, aliás, de motes para a sua sátira. Representa, em suma, o horizonte da matéria sob o corte de verticalidades que são presas dos próprios cálculos e devaneios, porém sem se esvaírem no trágico, graças à ironia do autor. Este se move sutil por diferentes tempos e espaços, firme na consciência de sua época e de seu país segundo o célebre instinto de nacionalidade – fórmula tão simples quanto difícil de arranjar.

Num trecho de rara síntese a respeito do romance, Carpeaux confere ao bruxo um “lugar totalmente à parte” na literatura brasileira e, para qualificá-lo, se vale de critérios duplos, pois os selos comuns nunca lhe concernem: “realista psicológico, humorista amargo, conhecedor incomparável dos homens e da vida”.² Note-se o aparente paradoxo dos termos, em verdade um expediente do crítico para sublinhar a sondagem complexa, capaz de entrosar os fluxos externo e interno, social e íntimo, acima das tendências, numa arte feita de galhofa e melancolia. Realismo e psicologia, humor e amargura se juntam no conhecimento sem igual que o escritor mostra ter dos seres e do mundo, esferas que já não se separam, antes se complementam.

Mas a admiração de Carpeaux por Machado já era antiga, remontava aos contatos iniciais com as nossas letras. A sua primeira nota acerca do cronista de “O velho senado” – texto que o impressionou fundamente – se encontra em “Aspectos sociais da história literária brasileira” (1943), artigo transcrito nesta edição de *Teresa*, na íntegra, dada a relevância como arqueologia das ideias. Embora sucinto, nele se verificam dois cursos de forte abrangência: um panorama das linhagens teóricas ao longo dos tempos, revistas as matrizes de significado e repuxados os conceitos até os nexos possíveis com o presente, tendo por norte a interpretação – espécie, aliás, de rascunho da luminosa Introdução à *História da literatura ocidental*, redigida a partir de 1944; uma hipótese fecunda em torno da posição ideológico-inventiva de alguns escritores nacionais, com proveito do quadro anterior. Exemplar, portanto, do esquema de Carpeaux, o artigo merece voltar à tona.

Para avaliar o bom emprego das vertentes críticas naquele momento, Carpeaux assinala a caducidade da base positivista que presidiu aos estudos literários, em fins do século XIX. Tal preceito se ergueu sobre

² Trata-se do verbete “Romance”, uma das colaborações de Carpeaux para o *Pequeno dicionário de literatura brasileira: biográfico, crítico e bibliográfico*, organizado por Massaud Moisés e José Paulo Paes (São Paulo: Cultrix, 1980, p. 369 – a primeira edição apareceu em 1967).

o primado dos fatores externos – a literatura é o reflexo da sociedade, dizia a sua bandeira – e estabeleceu a função explicativa. Ao excluir da arte os traços do espírito, restringe-se a pensá-la como inventário de objetos e, só por isso, julga explicá-la. Fugindo ao determinismo físico, as análises se embeberam outra vez da filosofia hegeliana, mas sem caírem na dissolução da matéria, antes atentas ao círculo de tensões que animam as obras. Com efeito, os vários métodos – o formalista, o idealista, o etnológico, o sociológico, etc. – ampliaram o raio de leitura, dialeticamente empenhados em compreender o fenômeno artístico: “A autonomia ameaçada do espírito é reconquistada, sem passagem para o reino parnasiano das ideias absolutas”.

Importa frisar, nesse ponto, que os fatores externos se gradam em fatores sociais, implicando, logo, encarar as relações entre literatura e sociedade por uma lente mais fina. O estilo já não espelha, como superfície simples, as mudanças da história; germina na consciência do autor e, tornado expressão, intenta atingir a consciência do leitor, partícipe da mesma empiria. O resultado é a quebra do antigo juízo de realidade inteiriça, conteúdo a ser gravado na forma, pois emergem os lados móveis do processo: “A realidade social entra nas obras literárias duma maneira muito mais poderosa: a situação social – digamos ‘real’ – do escritor prescreve-lhe atitudes determinadas em face da sua realidade social, que aparece literariamente como ‘público’: produzindo, deste modo, em autores diferentes ‘realidades’ diferentes, decompondo a realidade geral, que é um fantasma, em planos bem distintos”. Em lugar de mundo, o objeto se parte em muitos ângulos, e opera-se na linguagem um desvio de uso para exprimir a visão de um sujeito, testemunha do mundo e criador de seu mundo.³

Contra o erro de generalização, o ensaísta lembra ainda o ensinamento estético de Croce, porque teme o risco de se diluírem os valores poéticos em meio às especulações acerca de escola ou recorte da realidade, sem o zelo devido às categorias formais, legítimas apenas na expressão. Os métodos de análise, por conseguinte, precisam aplicar-se no exame de estilos pessoais, sempre certos de estes se terem forjado com a intuição de um observador social de alto engenho. O trabalho estético

³ Na Introdução à *História da literatura ocidental*, ao considerar os ganhos e os limites dos diversos métodos críticos, Carpeaux se detém nas potencialidades da análise estilística: “Como instrumento exato para o estudo das relações entre a ideologia e a expressão literária ofereceu-se a análise estilística, entendendo-se por ‘estilo’ não já a correção gramatical nem o enfeite retórico, e sim a expressão total da personalidade pela linguagem, a revelação até às vezes involuntária das intenções secretas do autor pelo vocabulário, a sintaxe e o metro.” (*O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1959, p. 40)

se cumpre, em termos sociais, conforme o escritor fere o seu alvo, isto é, provoca o público a reagir diante do tempo; é uma estratégia de cunho histórico que somente se consoma através da experiência irônica da forma, no sentido de desdobrar o alcance do olhar sobre as coisas:

A realidade social do indivíduo literário é determinada pela sua atitude em face do público. A atividade literária é uma espécie de estratégia em face de reações alheias. Essa estratégia aparece no sentido mais íntimo das obras do indivíduo, reconhecível esse sentido no estilo; enquanto o resto – assunto, composição, tendência – depende, em parte, de fatores exteriores. Deste modo, a investigação da atitude social do autor é, ao mesmo tempo, um processo de investigação estilística.

E em mais uma guinada crítica, Carpeaux ressalta que não se investiga com justo peso a perspectiva social do escritor se consideramos de imediato a sua posição; faz-se necessário pesquisar a origem do artista, a fim de saber qual foi a sua conduta frente à sociedade. Isto seguramente influenciou no seu modo de ver o espaço e de ver-se dentro dele; influenciou, sem dúvida, no manejo da representação e nos efeitos que pretendeu causar no público. Parece estar, desde então, firmado o princípio socioestilístico como viés de leitura.⁴

O último teórico a surgir no largo painel do artigo é Weber, a quem se toma de empréstimo uma escala de “tipos ideais”, a serem identificados na literatura brasileira, de modo a testar a validade da hipótese sociológica. São quatro: o latifundiário pastoril, o latifundiário sedentário, o representante da pequena aristocracia rural e o pequeno-burguês urbano – cujos correspondentes, entre nós, respectivamente seriam: José de Alencar, Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha e Lima Barreto. Aponta-se, ainda, a presença indecisa do proletariado. A despeito de levar aqui mais adiante essa conjectura, interessa anotar o elemento comum aos vários tipos: filhos de classes estáveis ou pouco abaladas, guardariam em seus escritos o resíduo da paternidade, portadores mais ou menos anacrônicos da ordem. Exceção

4 Alfredo Bosi, o mais notável discípulo de Carpeaux, assim aprecia o método do mestre: “Na esteira dos culturalistas, que vai de Dilthey a Auerbach, de Huizinga a Spitzer, ele reconhece ao mesmo tempo a força modeladora dos estilos de época (neles incluindo a dinâmica das classes sociais) e a relevância das escolhas individuais, quer na composição, quer nos procedimentos expressivos. História, sociologia, psicanálise, estilística, nada lhe é estranho se favorece a compreensão da obra. Mas, na esteira de Croce, postula que, em última instância, toda grande obra literária ou musical é um evento *sui generis*, a rigor imprevisível. Querer defini-la ou enquadrá-la dentro de um conceito fechado é tentar a quadratura do círculo”; e adiante, conclui: “Assim, no bojo do método socioestilístico reconhecemos a importância da contradição e da pseudomorfose, e não apenas a reprodução” (“Relendo Carpeaux”. In: *Três leituras*. São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 72-73).

curiosa se constituiria com o operário, inexistente no Brasil do século XIX, mas próximo à figura do pobre que, rompendo o cerco das assimetrias, ascendia à elite.⁵ Este, o caso de Machado de Assis (*twice born*, segundo o próprio Carpeaux em outro ensaio), que ao visualizar o tecido social de ponta a ponta, põe-se de alguma maneira fora da realidade para desmistificá-la; não lhe embota o olhar a nostalgia do berço, nem o atordoa o rancor da derrota. Tão individual o seu itinerário, e tão sóbria a verve analítica, que Machado – o homem subterrâneo, diria bem Augusto Meyer – se converte no exímio ironista, “desvendando o segredo dos outros”, afinal todos, fortes ou fracos, astutos ou ingênuos, se enredam na mesma atmosfera de engano e autoengano. Muito além de registrar a nossa evolução, ele nos fez elenco de um teatro moderno, onde farsa e tragédia trocam as máscaras.

Em 1947, Carpeaux comenta o esforço de Gilberto Freyre ao levantar, ademais dos relatos de viajantes, as imagens do país presentes na ficção de estrangeiros, no intuito de mirar o nosso aparelho social sob vistas alheias. Porém, o material quase nada trouxe à luz. Ou se fantasiava com o novo Eldorado, paraíso de ouro do bom selvagem, ou se pintava o inferno tropical, horror do civilizado – nenhum ajuste razoável entre verdade e arte, aliás ambas só se conjugam em plano de síntese quando não se apela à ideologia. Por isso, o intelectual austríaco, naturalizado brasileiro, dispensa os exotismos para, uma vez mais, encontrar o equilíbrio na pena de Machado de Assis, cuja obra despista extremos e concerta opostos, sem idealizar nem deteriorar os contornos verídicos: “Ele não acreditava na bondade do *homo brasiliensis*; mas em compensação revelou – e eis o aspecto universal da sua psicologia – que todas as criaturas humanas são assim mesmo. Livre de qualquer preconceito ideológico, o grande cético humanizou a visão do Brasil. Reconciliou a arte e a realidade”.⁶

5 Roberto Schwarz, numa breve biografia destinada ao público estrangeiro, salienta o aspecto intermediário que a família do autor possuía nos quadros do patriarcalismo: “Assim, o pai de Machado de Assis é operário pintor, mas qualquer assimilação ao proletário europeu seria um engano. Sua posição social define-se um pouco pelo mercado de trabalho, e muito pela ligação a uma família de proprietários, de que é dependente. Os homens nesta posição eram numerosos, e chamavam-se ‘agregados’”; e mais à frente, sugere o paralelo entre o seu deslocamento na esfera econômica e a virada do seu ponto de vista na ficção: “Depois de encarar a sociedade brasileira pelo ângulo do dependente pobre, que brilha pelo discernimento com que sabe manifestar o seu apreço pela ordem, desdobrando talento a fim de ser reconhecido e cooptado pela elite dirigente, o escritor iria encarar a mesma sociedade pelo ângulo de quem está instalado. Chegava a hora de relativizar o que já havia obtido. Em lugar da visão positiva, a visão desabusada, cujo propósito não é de criticar, mas de conferir o brilho e a tranquilidade da inteligência sem peias: a compreensão da mecânica social é como que uma consolação para a falta de sentido desta e para os seus horrores” (“Duas notas sobre Machado de Assis”. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 173-178).

6 CARPEAUX, Otto Maria. “Reflexos do Brasil”. In: *Sobre letras e artes*. Organização de Alfredo Bosi. São Paulo: Nova Alexandria, 1992, p. 53. Originalmente, o artigo foi publicado em 14/09/1947 no suplemento “Letras e Artes”, do jornal *A Manhã*.

De fato, Carpeaux costuma partilhar do senso machadiano a fim de melhor discernir os impasses que a toda hora despontam nos terrenos da cultura. Em “Autenticidade do romance brasileiro” (1958), estudo inestimável da prosa ficcional, medita nas inflexões da narrativa universal e particular, percebendo como esta, inicialmente, arremedou os moldes daquela com ligeiros toques locais, nas fases romântica e naturalista, até aparecer um vértice: “o ‘*missing link*’ entre essas duas fases é o romance de introspecção psicológica, de Machado de Assis”. E logo cita Santo Agostinho: “*In interiori homine habitat veritas*”, com o acréscimo: “E fora do homem existe a ‘*realitas*’. O equilíbrio entre a ‘*veritas*’ e a ‘*realitas*’ é o problema do romance brasileiro”. Fugidios os matizes de uma e de outra, o que se observa é que, modernamente, ambas se expressam em uma crise moral, encarnada por uma subjetividade que não supera a cisão entre interior e exterior, essência e existência, primeira e segunda naturezas. Em vez de demarcar essas virtualidades do drama, utilizando recursos científicos, Carpeaux reclama o exercício da análise literária – e indaga: “Qual é a realidade que o moderno romance brasileiro apresenta?”. Neste passo, rememora o caráter meio moderno, meio histórico do realismo francês no século XIX, no qual se retratou o domínio burguês sobre as ruínas da aristocracia – uma sociedade em decomposição; por seu turno, o declínio da burguesia na modernidade não se encerrou, portanto aquele mundo ainda cativa os leitores. Tal paralelo serve ao propósito de distinguir, na literatura brasileira, uma circunstância semelhante: o romance de 1930 (quer materialista, quer espiritualista) também representa um período de semi-historicidade, um choque sem termo de forças conservadoras e renovadoras, nó que não se desatou até hoje, daí o interesse que desperta no público, inclusive o externo: “O romance brasileiro moderno não é, como parecem acreditar os leitores estrangeiros, o de um mundo novo em eclosão, mas o de um mundo velho em decomposição”. Assim, atende ao fundamento de Lukács – a epopeia de um mundo sem Deus: “Essa definição faz transparecer o problema moral dentro do problema social (ou vice-versa). Por isso, o romance brasileiro moderno já se elevou, em raros momentos, como em *Angústia*, à altura da tragédia”.⁷ O segundo nome de síntese seria, ao lado de Machado de Assis, Graciliano Ramos.

Se a princípio Carpeaux descobriu no inventor de Brás Cubas um estilo avesso à linearidade e afeito a dissecar as almas, graças à travessia social que ele cumpriu apesar dos percalços, agora o crítico estende o

7 Idem. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, pp. 222-224.

raciocínio ao contexto posterior da história nacional – o deslizamento de poder do mundo imóvel ao urbano –, enxergando no estilo de Graciliano Ramos os sinais transfigurados de sua decadência social. Entenda-se a troca de posições: Machado, pobre que no Brasil escravocrata chega a instalar-se bem, ganha uma visão de conjunto da teia para desfiá-la com a cunha do humor; Graciliano, descendente do velho estamento rural que se esfacela, também adquire, com a queda, um olhar enviesado, posto na zona de fronteira entre os miseráveis e os possuidores, nas bordas do trágico. Um se instrui problemático subindo, o outro descendo; e os dois retiram dessa transição empírica uma consciência que se vai traduzir em forma literária, de acordo com a tonalidade de cada qual.

Carpeaux já examinara, em 1942, o estilo do autor no admirável “Visão de Graciliano Ramos”: a mestria do romancista residiria na veia exigente ao escolher o que permanece e o que se risca na folha; haveria nele uma radicalidade lírica, em busca do essencial, e ao mesmo tempo a estranheza a lhe travar a música do mundo. Eliminar é o seu verbo, o que equivaleria estilisticamente à sua vontade de expurgo da história e de criação artística. Esse núcleo patético adviria, assim, da experiência de fracasso aliada à angústia da revolta, de tal maneira que a introspecção deriva da mais séria faculdade de objetivar as mazelas. Dimensão trágica que se reflete no sujeito e no outro, e sem transcender à matéria acaba por se crispar nas palavras.

Para sugerir o contraditório da arte, o leitor dialético é obrigado a soldar categorias. Se Machado é o humorista amargo, na cadência de risos e lágrimas, e recai no ceticismo sem perder a volúpia de perscrutar as coisas íntimas; Graciliano é o lírico estranho, timbre vazado de expansão e limite, resistindo às sombras no reverso da memória. Várias passagens sacadas das duas obras poderiam ser lidas em chave de contraste, não para aludir a diálogos latentes, mas com o desígnio de reconhecer a singularidade dos estilos. Penso em dois exemplos, por enquanto apenas evocados: as encruzilhadas de alegoria e catarse nos delírios de Brás Cubas e Luís da Silva; as nuances de abafamento e pungência nas mortes do cão Quincas Borba e da cachorrinha Baleia.

*

Fazendo um salto nas tantas notas de Carpeaux sobre Machado, verdadeira espiral em que se vão acumulando ideias durante os trinta anos de leitura contínua, chegamos à longa apresentação que ele redigiu para uma antologia de contos machadianos, em 1972. Um dos eixos que sustentam essa espiral

é o humor, primeiro visto no tirocínio ao “desvendar o segredo dos outros”, em virtude da mobilidade social convertida em mobilidade analítica, e ao fim na intemporalidade relativa que de ordinário se penetra mesmo cavando situações e personagens banais: “Depois de ter explorado os abismos de ‘mim próprio’, Machado voltou à superfície, com a capacidade de ver, como mediante raios X, os abismos dentro dos outros, só achou a diferença de que essas profundezas nem sempre são muito profundas. O reconhecimento desse fato é a base do humorismo machadiano”.⁸ Quem já emergiu de si próprio e pesquisa os arcanos em redor é o estilista, afastado na aparência, mas rente às paixões alheias, pois decerto apanha nelas uns restos do que viveu ou sentiu. É esse narrador quem sabe não haver régua exata para medir o raso e o fundo, senão o sujeito enquanto experiencia o *pathos*, enrodilhado em si mesmo; o relativo segue, então, os caprichos da inconstância, a qual só passa a assunto do humor pelo prisma remoto, no tempo ou na alteridade. Muitas são as máximas na obra que servem de resumo a tal equação, pensemos a sequência de um par em seus torneios de enunciado. O tom aforístico da terceira pessoa em Iaiá Garcia – “o tempo, esse químico invisível, que dissolve, compõe, extrai e transforma todas as substâncias morais” – depois se afina pelo acento oblíquo de Barros, no conto “Eterno!”: “Confio do Tempo, que é um insigne alquimista. Dá-se-lhe um punhado de lodo, ele o restitui em diamantes; quando menos em cascalho”.⁹ O esmero retórico não se presta simplesmente a causar graça, mas instiga o leitor a ponderar a tenuidade entre o sério e o ridículo.

Os volumes de contos trazem nos títulos o signo do acaso: “papéis avulsos”, “várias histórias”, “páginas recolhidas” resultam em evasivas, selos vagos que poderiam nomear qualquer coletânea de relatos. No entanto, o artifício do bruxo parece estar no arranjo de dobras, engastando ruídos e avessos sob o pano liso das palavras. Dos títulos, Carpeaux insiste na ironia de *Histórias sem data*. Na primeira faceta, há a sugestão de universalidade nos entrecos, soltos no tempo, mas a matéria narrada mostra o contrário, pois as intrigas exibem época e lugar. Ocorre que a visada sobre eles já se arrancou das linhas de contexto e os focaliza a partir de outro clima: “Um cheiro de câmara ardente, de velório, de cemitério, acontecimentos ‘sem data’ que colocam na perspectiva certa a movimentação dos tempos idos

8 Idem. “Apresentação”. In: *Machado para a juventude*, V. IV e V. Rio de Janeiro: LIA Editor S.A., 1972, p. 28.

9 Sobre o jogo de simetrias que se armam entre os planos narrativos, operando na escrita machadiana um fluxo singular de “traduções”, especialmente sugeridas na expressão “vulgaridades sublimes” (de “A cartomante”), veja-se o excelente ensaio de Alcides Villaça, “Machado de Assis, tradutor de si mesmo” (*Revista Novos Estudos CEBRAP*, n. 51, 1998).

da mocidade”.¹⁰ Vale lembrar a advertência do autor, no pórtico do livro: “O meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de coisas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado”. Na *História da literatura ocidental*, já se grifara o olhar machadiano que só capta a vida *sub specie mortis*: “a sua verdadeira poesia está antes na atmosfera, meio irônica, meio fúnebre, que envolve os berços e os leitos de morte dos seus personagens”, e no arremate: “*Histórias sem data* chama-se um volume de contos seus, e ‘sem data’ é a sua obra inteira”.¹¹ Ceticismo e malícia se combinam para fabricar o requinte da frase, o rigor clássico que deve inspirar sobriedade e polidez, contudo destilam em surdina o ácido corruptor da mesma trama. O estilo do pobre subido de classe, imitador dos hábitos e veleidades, não recolhe no âmago os vícios do status e revira assim a inteligência em técnica de desengano.¹² Espectador de olhos mais atentos na plateia do que no palco, deseja ver a cena refletida na comoção do auditório, para depois sumir “como quem se retira tarde do espetáculo”; e aos espectadores dessa estética em abismo (nós, os leitores), restará o silêncio dos cemitérios, e todos eles se parecem, como “o desdém dos finados”.

Aprendiz de morto e mestre de vivos, Joaquim Fidélis, figura medularmente machadiana, está no centro de uma das histórias sem data, “Galeria póstuma”, em que, segundo Carpeaux, o contista se autoironiza ao emprestar à personagem-xará o “seu próprio processo de desmistificação”. Viúvo, rico e obsequiador, o ex-parlamentar abandonou a política após o marquês de Olinda dissolver a câmara em 1863 e não lhe caber, na eleição seguinte, uma nova cadeira; abdicou da legenda e até da opinião: “Foi um profundo cético, e nada mais”.¹³ O ócio era remediado com a leitura intensa

¹⁰ CARPEAUX, Otto Maria. “Apresentação”. Op. cit., p. 28.

¹¹ Idem. Op. cit., pp. 2144-2145.

¹² Leia-se a fina nota de Antonio Candido a respeito dessa “técnica de espectador”: “A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície” (“Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 27).

¹³ É curioso recobrar os escritos do jovem Machado, então cronista do periódico *O futuro*, acerca da dissolução da câmara pelo marquês de Olinda: “A situação a que pôs termo o decreto do corrente marca, na história do império, um dos mais graves e embaraçosos momentos”. Adiante, ensaia um rasgo menos austero para referir o episódio: “Os ingleses têm, entre outras manias, a mania de grandes e singulares apostas. Não menos ingleses foram muitos dos nossos políticos que, confiado cada qual na sua impressão ou na sua esperança, lançaram-se à aventura e ao azar da fortuna. Qual, apostava cem bilhetes da loteria afirmando a conservação da câmara temporária; qual, punha a sua fortuna em jogo, se alguém a quisesse aceitar, afirmando a conservação do gabinete; e neste movimento escoaram-se os dias que mediaram entre a abertura do parlamento e a dissolução da câmara.”; como fecho, evoca a fábula de Esopo, “O corvo e a raposa”, dando mostra de seu viés humorístico em germe: “Os mais espertos, dos tais que vivem... *aux dépens de celui qui l’écoute*, afirmavam, uns a solução,

e as visitas de uns poucos íntimos para o voltarete, o *whist* e o colóquio ameno. Discreto e generoso, excedia-se em amabilidades e favores, arrebatava a estima de todos; por certo, lustrava a sua vaidade amparando junto de si alguns beneficiários e, com isso, esquecia o ostracismo da vida pública. Essa contraface, mordaz, somente se revela quando, à maneira de uma prega no enredo, se sabe que Joaquim Fidélis tinha por divertimento cultivar um diário de impressões e nele dava vazão à sua causticidade. De súbito, morre em 1879; vários amigos lastimam a perda, em especial Benjamin, o sobrinho órfão que com ele morava e se consternou ao achar o defunto de olhos abertos e com “um leve arregação irônico ao canto esquerdo da boca”, fisionomia incompatível, logo desfeita pelas mãos do herdeiro pesaroso. O índice de uma duplicidade se insinua no esgar do cadáver, embora Benjamim teime em negá-la: “A morte recebeu assim a expressão trágica; mas a originalidade da máscara perdeu-se”.

Dias mais tarde, os cinco amigos mais próximos e Benjamim inspecionam os pertences do morto à procura de lembranças; em meio a papéis triviais, deparam com cadernos manuscritos, “espécie de memórias secretas, confidências do homem a si mesmo”. Ler essas páginas seria um modo de prolongar a existência do companheiro. De início, surpreendem esboços filosóficos, anedotas cotidianas, casos amorosos, um repositório de sucessos e apontamentos que o grupo elogia e insta por levar ao prelo. Chamados a suas tarefas, os cinco convivas se despedem, prometendo retomar os cadernos muito em breve; Benjamim persiste lendo sozinho, divisa então o talento supremo do tio, que era o de traçar retratos. Fosse ao tratar de suas amantes fosse ao tratar de medalhões, preservava-se isento e sagaz: “Eram curtos e substanciais, às vezes três ou quatro rasgos firmes, com tal fidelidade e perfeição, que a figura parecia fotografada”. De chofre, Benjamim esbarra no perfil de um dos cinco amigos, e de igual modo o punho é rijo, mas agora causa desconforto a carga de franqueza que ali transpira. Desfilam moralmente nus, um a um, os demais adutores, dissecados pelo bisturi do analista, quando este, também despido das

outros o adiamento, outros a queda dos ministros, isto com um ar de iniciados nos segredos de cima, que faria rir ao mais grave e sisudo deste mundo” (*Crônicas* – v. I. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1959, pp. 372-373. Texto publicado originalmente em 15/05/1863). Mais tarde, o tom já dispensa qualquer farpa gratuita, refinado o humor em sua dimensão cética, e assim o homem maduro recorda mais um fantasma da política: “Olinda aparecia-me envolvido na aurora remota do reinado, e na mais recente aurora liberal ou ‘situação nascente’, mote de um dos chefes da liga, penso que Zacarias, que os conservadores glosaram por todos os feitos, na tribuna e na imprensa. Mas não deslizemos a reminiscências de outra ordem; fiquemos na surdez de Olinda, que competia com Beethoven nesta qualidade, menos musical que política” (“O velho senado”. In: *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1959, p. 161).

formalidades sociais, tem vez de deitar escárnio sobre os seus obrigados. O gozo de Joaquim Fidélis, para driblar o tédio, se guardava na análise crua dos caracteres. Difícil conciliar sem susto os gestos de recato e elegância do homem e as tintas ferinas do retratista: “– Estou lendo um coração, livro inédito. Conhecia a edição pública, revista e expurgada. Este é o texto primitivo e interior, a lição exata e autêntica. Mas quem imaginaria nunca... Ora o tio Joaquim!”. O leitor apanha, num único golpe, tanto o desenho dos modelos como o feitio do desenhista – este, sujeito afinal descoberto em suas palavras e ânimo genuínos, vale dizer, aquém ou além do disfarce comum, pode traduzir a visão em estilo. O aspecto cordial do nome – Fidélis, o digno de fé, leal e afável – se evapora em razão do rosto oculto, contraído de acidez; tal ambiguidade se projeta também na estrutura do conto, composto de dois registros narrativos: a voz na terceira pessoa, distante, e os fragmentos do diário, tão pessoais, reproduzidos a fim de suscitar justo o contraponto. Em termos estéticos, afirma-se a noção de ganhar, na arte, maior relevo o ângulo forjado do que o objeto que ele apreende, pois a esse movimento se deve a marca de autoria.¹⁴ Não careceu o humor de Machado, aliás, sequer do autorretrato, o que surge no engenho de “Galeria póstuma”, cuja estratégia parece encadear espelhos nos diversos níveis da construção, ironizando inclusive o vezo de desmistificar, num realismo oblíquo, os seres à sua volta.

“Benjamim, estupefato, deu enfim consigo mesmo.” Vejamos o peso desse dar consigo mesmo. Não apenas o sobrinho defronta, na coleção de perfis, a sua fotografia, mas sofre um abrupto arremesso para dentro de si próprio. É um assalto das letras, grafadas pelo tio no sigilo, sobre o rapaz afetuoso, bom e crédulo em seus arroubos de bacharel que das leis percebia só a casca. Joaquim Fidélis lhe votava uma grande ternura, que sabia ser recíproca, nem por isso esbate o traço ao ver no jovem a fatuidade de um tolo. Involuntariamente, impõe-lhe um reflexo tão direto quanto inescapável, inclinando-o à autorreflexividade:

Quis reler, e não pôde; essas poucas linhas davam-lhe a sensação de um espelho. Levantou-se, foi à janela, mirou a chácara e tornou dentro para

¹⁴ Augusto Meyer muitas vezes enfatizou a presença do autor, mal encoberto atrás de personagens-máscara após a viravolta de 1880, momento em que o desencanto de Machado passou a tingir de mordacidade os seus escritos: “Não creio tenha sido um criador de personagens no sentido da ficção realista; era um autorretratista capaz de pintar muito bem certos retratos, quando necessário, mas nem por isso menos introvertido. Era ele mesmo a matéria, o estofó, o corpo da sua obra. Parecendo esquecer-se de si mesmo para dar uma ilusão de relevo às personagens inventadas, logo recaía em si, num recobro espontâneo, e encerrava-se na câmara escura a fim de mirar os negativos à luz de uma implacável lucidez” (“Trecho de um posfácio a uma tradução inglesa de Brás Cubas”. In: *Preto & Branco*. São Paulo: INL, 1956, p. 28).

contemplar outra vez as suas feições. Contemplou-as; eram poucas, falhas, mas não pareciam caluniosas. Se ali estivesse um público, é provável que a mortificação do rapaz fosse menor, porque a necessidade de dissipar a impressão moral dos outros dar-lhe-ia a força necessária para reagir contra o escrito; mas a sós, consigo, teve de suportá-lo sem contraste.

O rapaz tenta recusar, a princípio, a silhueta que lhe atribui o olhar do outro, em momento de sinceridade; mas é forçado a conceder que está ali inteiro, patente em sua índole de néscio. Não se pode agarrar ao jogo automático das convenções, simulando uma defesa perante a audiência, porque esta inexistente e, solitário, não há meio de fugir a si mesmo, ou pior, à imagem que os olhos de rapina do outro lhe oferecem. O aprendizado é complexo, implica declinar da leviandade de uma alienação (o senso comum, o acatamento mútuo) e assimilar o desconcerto de uma gravidade (a consciência alerta, a medida subjetiva). O pupilo evoca, como último recurso, a lembrança do tio, aquela figura “cândida e simpática”; todavia, não consegue afastar do espírito o morto de olhos abertos e boca torcida, isto é, a face cáustica do zombeteiro: “Já não era o homem, era o autor do manuscrito”. Quando os amigos regressam inquietos por continuar a leitura, o jovem se porta frio e reticente, ainda rodeado pelo espectro do falecido, e os cinco partem contrafeitos, saudosos do velho anfitrião, sem nunca supor como lhe apareciam de fato. Benjamim aprende a ver-se pelo olhar do outro, como num espelho, e também a ver o outro com olhar autêntico. Para o leitor de Machado de Assis, tal sensação deve ressoar íntima: imaginamos acompanhar atilados o narrador, cúmplices de seu método agudo; mas de repente pisamos em armadilha, somos o objeto da análise e, buscando em redor o nosso guia, ele já se esvaneceu no ar. Se há ganho nessa empresa, um consolo na desolação, é o sentimento do contrário que conquistamos, expressão de Pirandello, teórico do humor, para diferenciá-lo da simples comicidade, advertimento do contrário. E a analogia crítica do literato italiano recorre mais uma vez ao espelho: “A reflexão é, sim, como um espelho, mas de água gelada, em que a chama do sentimento não se mira somente, mas mergulha e se apaga, o chiado da água é o riso que o humorista suscita; o vapor que dela exala é a fantasia muitas vezes um pouco fumacenta da obra humorística”.¹⁵

¹⁵ PIRANDELLO, Luigi. “O humorismo”. In: GUINSBURG, J. (org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 152.

Atente-se no teor ambíguo que assim se infere do título “Galeria póstuma”. Primeiro, designa a série de quadros em exposição, os retratos apenas divulgados após a morte do artista. Segundo, com o deslocamento dos vocábulos, espécie de metáfora alternativa, galeria poderia indicar o patamar superior na arquitetura dos teatros, posto de onde se espreita o palco e a plateia, quer dizer, as ações em cena e as reações nas fileiras; acrescido do termo póstuma, nessa esfera, o título criaria um corte de vigília, característico do narrador machadiano. Uma terceira hipótese: o corredor de subsolo, cavado nos recessos do discurso, formando um circuito de espelhamentos – do autor para Joaquim Fidélis; deste para Benjamim; de Benjamim para o leitor –, cujas pontas comunicam Machado e seu receptor, os dois observadores literários.

Em mais uma artimanha dialética, Carpeaux lança mão de um paradoxo a fim de realçar a ambivalência do escritor: haveria em Machado um “materialismo existencialista”. O mais concreto da realidade, o mundo social e seus embates, é visto pelos óculos de um cético que, ironicamente, atinge o cerne universal do egoísmo. Admirador do *Eclesiastes* e dos moralistas franceses, Machado nada de novo enxerga debaixo do sol e repetiria com La Rochefoucauld: “Cada um tem seu ponto de vista, de onde quer ser visto; temos razão, muitas vezes, de não quereremos ser iluminados de muito perto e não há homem que queira ser visto exatamente como é”.¹⁶ Como Joaquim Fidélis, colheu os frutos do prestígio na vida prática e desafogou a astúcia na escrita, invadindo os segredos, mas diferente de sua personagem, publicou as histórias e os caracteres, talvez para espicaçar a gente grave e a gente frívola. O certo é que se fez um explorador de consciências, o mais espirituoso deles, conforme diz Graciliano Ramos, leitor cismado: “Em geral não gostamos de que nos explorem a consciência – e, ainda quando sabemos que a exploração é bem feita, necessitamos algum esforço para nos habituarmos a ela”.¹⁷

ERWIN TORRALBO GIMENEZ é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

¹⁶ LA ROCHEFOUCAULD. *Máximas e reflexões*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 107.

¹⁷ RAMOS, Graciliano. “Os amigos de Machado de Assis”. In: *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1970, p. 126.

Ao Carpeaux, com a
admiração e a amizade de
Lucia Luquetti
Rio, janeiro 1950

HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA
VOLUME XII

PROSA DE FICÇÃO
(De 1870 a 1920)

otto Maria Carpeaux, em
velha ed. de
Raymundo
24.09.74

MACHADO DE ASSIS:
A PIRÂMIDE E O TRAPÉZIO

Do caríssimo Carpeaux,
que gostou desse livro antes
de lê-lo, afetosamente,

Rui

MACHADO DE ASSIS
E A
POLÍTICA
e outros estudos

POLÍTICA

Para o amigo
Otto Maria Carpeaux,
lembrança muito
fiel do seu

Ruyes Brey)

Rio, 1958

A Otto Maria Carpeaux,
com a velha amizade e
invariável admiração do
Astrophil Breyes

Rio 23-6-57

MACHADO DE ASSIS

Ho Carpeaux

com o abraço cordichissimo e Santo

do Roberto

22.8.77

ADO D