

ARTE E SOCIEDADE NOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Fernando C. Gil *

RESUMO: *Objetiva-se, neste estudo, analisar contos de Machado de Assis nos quais a temática está vinculada à relação entre o artista e seu talento – ou a falta dele – em relação à arte. Em “Vênus! Divina Vênus!” (1893) e “Aurora sem dia” (1870–1873) a história é protagonizada por pseudo-artistas, pois tanto Ricardo, de “Vênus! Divina Vênus!”, quanto Luis Tinoco, de “Aurora sem dia”, demonstram desconhecer o ofício e não ter nenhum talento para a criação. Já “Habilidoso” (1885), se atém à questão da arte e do artista na contística machadiana. Em “O Machete” há a sobreposição de duas histórias: a do amor de Inácio Ramos pela arte e pelo violoncelo e a da dupla traição de sua mulher que o abandona por um tocador de machete. Por fim, em “O homem célebre” e “Cantiga de esponsais”, o centro do problema posto pela narrativa parece estar no impasse do artista entre “cultura popular” e “cultura erudita”.*

PALAVRAS-CHAVE: “Vênus Divina Vênus”, “Aurora sem dia”, “O machete”.

ABSTRACT: *The objective of this study is to analyze stories of Machado de Assis, which thematic is concerned about the relation between the artist and its talent - or the lack of it - related to the art. In “Vênus! Divina Vênus!” (1893) and “Aurora sem dia” (1870 - 1873) the history is carried out by pseudo-artists, therefore Ricardo, of “Vênus! Divina Vênus”, as Luis Tinoco, of “Aurora sem dia”, demonstrate to be unaware about this craft and they seem have no talent for the creation. However, “Habilidoso” (1885), is concerned to the art and the artist issued in the machadian tales. In “O Machete”, there is a overlapping of two histories: the love story of Inácio Ramos for the art and for the violoncello and the double betrayal of his wife who abandons him for a machete player. Finally, in “O homem célebre” and “Cantiga de esponsais” the center of the problem pointed out by the narrative seems to be the impasse of the artist between the “popular culture” and the “erudite culture”.*

Como não poderia deixar de ser, a obra do maior escritor brasileiro é aquela que, possivelmente, foi a mais profundamente mapeada pela crítica ao longo do tempo em seus mais variados ângulos, nos temas que abordou, nos procedimentos formais de que fez uso, nos diferentes gêneros de que se utilizou, na sua relação com o leitor, no papel desempenhado por ela na constituição do sistema literário brasileiro e na sua relação com a literatura ocidental etc. Apenas para ficar com o principal da crítica machadiana mais moderna, digamos dos anos 30 do século XX em diante, os trabalhos de Augusto Meyer, Lucia Miguel-Pereira, Antonio Candido, Helen Caldwell, Raimundo Faoro, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, John Gledson, Abel Baptista, entre outros – o trabalho de todos eles – dizia – , em perspectivas diversas e com objetivos diferentes muitas vezes, ilumina a cena literária

* Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 pelo CNPq, professor da Universidade Federal do Paraná , Brasil

brasileira de modo muito complexo. A ponto de se poder dizer, provavelmente com algum exagero da minha parte, que o acúmulo crítico centrado na obra de Machado nos fez compreender melhor a literatura brasileira do século XIX do que o esforço empreendido no conjunto do âmbito da crítica brasileira para o exame da totalidade de ficcionistas “menores” desse mesmo período. Isso sem nenhum demérito, pelo contrário, das pesquisas que se preocuparam com as obras de Macedo, Alencar, Antonio de Almeida, Taunay, Aluísio Azevedo etc. Notem, então, que peço permissão para dizer o óbvio, que seria mais ou menos o seguinte: somente a ficção de um grande autor como Machado nos permite compreender parte significativa da trajetória da nossa literatura e, num mesmo passo, vislumbrar as agruras com que a própria crítica teve que se haver ao longo do tempo para lidar com a astúcia sofisticada de sua obra.

Mas, no caso de minha intervenção aqui, a pretensão me parece ser modesta diante da complexidade do tema sugerido na obra de Machado de Assis: gostaria de discutir alguns aspectos a respeito das formas de representação da arte em sua obra, mais particularmente em seus contos. Em artigo recente sobre o mesmo tema, embora com uma abordagem algo diferente da que pretendo encaminhar aqui, Hélio de Seixas Guimarães com muita pertinência observa que, nos romances de Machado, “a reflexão sobre a arte e a condição do artista se faz menos em terceira pessoa, como tema e assunto, do que no embate dos narradores com os leitores”. Indo um pouco mais além, eu diria que nos romances ela se dá no âmbito da própria construção da linguagem, se quiserem, no caráter metaficcional que apresenta a sua escrita. É nos contos que Machado buscará discutir o problema, colocando-o como assunto central da narrativa, a partir da presença de personagens-artistas como protagonistas (GUIMARÃES, p. 142-43). Uma pergunta que de saída se pode deixar no ar, talvez sem intenção mesmo de encontrar uma resposta no momento, é por que Machado deu preferência ao conto como gênero narrativo para ficcionalização de tal assunto.

O objetivo mais particular desta apresentação seria a de ao menos apontar a maneira variada com que a contística machadiana trata o problema, seja no âmbito temático, seja no âmbito formal, estrutural.

Proponho iniciar as minhas observações com o comentário a respeito de dois contos: *Vênus! Divina Vênus!* (1893) e *Aurora Sem Dia* (1870-1873). Em ambas as narrativas a história é protagonizada por pseudo-artistas, pois tanto Ricardo, de “*Vênus! Divina Vênus!*” quanto Luis Tinoco, de “*Aurora sem Dia*”, demonstram desconhecer o ofício e não ter nenhum talento para a criação. Todos os dois se pretendem poetas; na verdade, são versejadores de última categoria. Esta inabilidade geral para o ofício é informada ao leitor com todas as letras através da voz do narrador. Esta presença por assim dizer ostensiva do narrador comentando a situação de

seus personagens deve ser destacada por nós em razão do argumento que pretendo desenvolver mais adiante. Gostaria de ilustrar a maneira como o narrador de “Aurora sem Dia”, em terceira pessoa, nos apresenta a precariedade artística do personagem Luís Tinoco cujo tom todo ele é impregnado pela “pena da galhofa”. Referindo-se ao modo um tanto alucinado com que Luis Tinoco passa a poetar, o narrador comenta:

Tinoco entrou a escrever como quem se despedia da vida. Os jornais andavam cheios de produção suas, umas tristes, outras alegres, não daquela tristeza e daquela alegria que vem diretamente do coração, mas de uma tristeza que fazia sorrir, e de uma alegria que fazia bocejar. Luís Tinoco confessava singelamente ao mundo que fora invadido do ceticismo byroniano, que tragara até às fezes a taça do infortúnio, e que para ele a vida tinha escrita na porta a inscrição dantesca. A inscrição era citada com as próprias palavras do poeta, sem que aliás Luís Tinoco o tivesse lido. Ele respigava nas alheias produções uma coleção de alusões e nomes literários, com que fazia a despesa de sua erudição, e não lhe era preciso, por exemplo, ter lido Shakespeare para falar do *to be or not be*, do balcão de Julieta e das torturas de Otelo. (MACHADO, p. 223)

Um pouco mais adiante, numa passagem em que o Tinoco está lendo, durante um jantar em um restaurante, um poema seu para o Dr. Lemos, assíduo interlocutor literário do nosso poeta (e não menos irônico, ironia aliás que Tinoco não entende ou faz questão de não entender), o narrador observa:

À sobremesa, estando na sala apenas um cinco fregueses, desdobrou Luís Tinoco o fatal papel e leu as anunciadas estrofes, com uma melopéia afetada e perfeitamente ridícula. Os versos falavam de tudo, da morte e da vida, das flores e dos vermes, dos amores e dos ódios; havia mais de oito ciprestes, cerca de vinte lágrimas, e mais túmulos do que um verdadeiro cemitério. (MACHADO, p. 224)

Note-se: uma erudição de pacotilha, rebaixada e ornamental, se mistura a versos de qualidade muito duvidosa, declamados de modo não menos constrangedor (“numa melopéia afetada e perfeitamente ridícula”), tornando a figura do suposto artista e as situações em que se encontra algo constrangedor. Tudo isso, sublinhe-se novamente, apresentado pela voz narrativa em tom de zombaria, de sarcasmo direto em relação ao objeto representado, de modo a se poder dizer, desde já, que a visão sobre as ações narradas é definida, tanto num conto como no outro, pelo ponto de vista do narrador, sem mais. Voltarei à questão do narrador mais adiante.

Gostaria de levar um pouco mais adiante pelos menos mais dois aspectos presentes em “Aurora sem Dia” e “Vênus! Divina Vênus!”.

Um desses aspectos refere-se à função que a literatura desempenha para os personagens e para essas narrativas de um modo geral. Em “Vênus! Divina Vênus!”, o título já traz em si algo de sugestivo em relação a esse ponto, com suas esparramadas exclamações evocativas à entidade amorosa. Desde o título, portanto, tem-se uma referência zombeteira a que afinal vai estar a cargo a literatura e mais particularmente a poesia. Esta tem a sua gênese criadora a partir das inspirações amorosas desfibradas do mancebo Ricardo, no mesmo passo em que não deixa de ser estratégia de aproximação e de conquista das pretendidas donzelas. Entretanto, os versos são pífios, e os amores não se efetivam. E vejam que é novamente a voz debochada do narrador que nos dá o enquadramento da cena narrativa:

Amor cura amor. Não faltavam mulheres que tomassem a si essa obra de misericórdia. Uma Fausta, uma Dorotéia, uma Rosina, ainda outras, vieram sucessivamente adejar as asas nos sonhos do poeta. Todas tiveram a mesma madrinha:

- Vênus! Divina Vênus!

Choviam versos; as rimas buscavam rimas, cansadas de serem as mesmas; a poesia fortalecia a coração do moço. Nem todas as mulheres tiveram notícia do amor do poeta; mas bastava que existissem, que fossem belas, ou quase, para fasciná-lo e inspirá-lo. (MACHADO, p. 1089)

Já para Luís Tinoco, o protagonista de “Aurora sem Dia”, a poesia se apresenta como vontade de brilho, de prestígio, de glória e de distinção social. Nem amor nem conquista: o móvel da criação para Tinoco é o desejo de se ver estampado em jornais e em livro, ou seja, “a contemplação de si”, como diz o narrador, pelos olhos dos outros. Luís Tinoco sugere ser a incorporação prática da Teoria do Medalhão. O conto “Teoria do Medalhão” traz o receituário do brilho fácil e convincente a partir do caráter insubstancial, esvaziado do discurso – e por extensão da própria a ação humana – presente nos espaços públicos. E no caso de Tinoco, ele vai da poesia à política para pôr em prática a sua “convicção de que estava fadado para grandes destinos”.

Assim, à primeira leitura, no nível da história, a motivação para a criação nas duas narrativas – cujo caráter diletante, precário é ridicularizado pelos narradores – aparenta ser distinta. Porém, há um ponto comum entre os personagens para o qual os narradores chamam a atenção como forma de caracterização social dos personagens, mas que parece não ter maior força para constituição da trama logo a seguir. É este é um outro aspecto que queria salientar e que diz respeito à baixa extração social não só dos pseudo-artistas como Tinoco, Ricardo, João Maria, este personagem do conto “Habilidoso”, mas também dos personagens propriamente artistas como Inácio, do conto “O Machete”, Romão Pires, de “Cantiga de

Esponsais”, e o Pestana, de “Um Homem Célebre”. Todos eles, ainda que de forma variada, vivem numa espécie de limbo social, nas bordas sociais: são pequenos funcionários pobres ou indivíduos que sobrevivem a duras penas com o seu ofício artístico, dando aulas de música, por exemplo. Esta condição social precária e instável é importante para compreender o papel que a arte e particularmente a poesia tem para personagens como Tinoco e Ricardo. Muito menos que ofício, e a despeito de toda a rumentariedade desses nossos verzejadores, a utilização da poesia também pode se fazer meio de ascensão social por parte dos protagonistas: a poesia é o pretexto utilizado por Ricardo para se aproximar de mulheres com condições sociais superiores a sua e, com isso, fisgar um casamento proveitoso, assim como para Luís Tinoco a poesia se torna uma ante-sala para a política e para a sua eleição a deputado provincial. O tema da poesia como possibilidade de ascensão social emerge na surdina nestas narrativas, mas está ali. A sua evidência se faz mais visível ao final, quando as intenções artísticas ou político-artísticas fazem água. Tinoco é ridicularizado em plena assembléia pelo seu passado de poeta medíocre, o que faz desistir de sua carreira, enquanto Ricardo encontra o seu consolo ao se casar com sua prima Felismina, a qual fora objeto de total desprezo pelo ex-poeta, a começar pelo nome.

Quando eu disse mais acima que em “Vênus! Divina Vênus!” e “Aurora sem Dia” o ponto de vista das ações narradas e também dos personagens era definido pela voz do narrador, queria dizer que nestas narrativas estamos distantes dos procedimentos técnicos de composição que marcaram o reconhecimento de Machado de Assis como grande ficcionista pela crítica. Aquele narrador envenenado, sutil e provocador até o último fio de cabelo do leitor; aquela prosa opaca, desconcertante, ambígua e sinuosa – tudo isso está ausente nestes dois contos. O humor em “Vênus! Divina Vênus!” e em “Aurora sem Dia” é convencional e algo caricatural e o seu objetivo é sobretudo moral. Chamo caricatural porque os aspectos caracterizadores dos personagens são operados, inicialmente, num único sentido: o de narrar tanto o ridículo e o patético dos personagens com pretensões literárias mas despreparados para o ofício quanto as situações narrativas implicadas nessa condição. Nesses contos, têm-se claramente dois momentos: o da máscara – para usar a expressão de Alfredo Bosi – pintada pelo exagero do narrador, e o da revelação ou o da remissão dos personagens, que é o final da narrativa, no momento em que eles já estão conscientes de sua inaptidão para as lides literárias; e ao final ambos, Ricardo e Luís Tinoco, se revelam como dedicados pais de família. Assim, o caráter moral do conto configura-se como um arco que se inicia com o desenho de traço humorístico que cria e ao mesmo tempo aponta a “falsidade”, a “impostura” da posição dos personagens como pseudo-artistas até chegar ao ponto em que estes batem em retirada do campo literário e conseguem recuperar a sua integridade, a

sua “inteireza de caráter” através, não para menos, da vida rural e/ou familiar, espécie de *locus amoenus*, de paisagem ideal para a reabilitação, para a conversão dos personagens. Parece que nessas duas narrativas estamos no centro daquilo que Alfredo Bosi localizou em Machado como sendo seu “gosto sapiencial” pela fábula que “traz, na coda ou nas entrelinhas, uma lição a tirar” (BOSI, P. 79).

O conto “Habilidoso” (1885) sugere estar numa espécie de ponto intermediário quanto à questão da representação da arte e do artista na contística machadiana, pois parece ter pontos de continuidade e ao mesmo tempo de ruptura em relação aos modelos narrativos acima mencionados. Vejamos antes os pontos de contato

Sob o aspecto social, o protagonista João Maria é um comerciante de trastes velhos. Mudado às pressas por intimação de seu antigo proprietário para o beco onde mora e comercializa os seus objetos inúteis, todo o seu mundo, que inclui ainda mulher e filho, é apresentado sob o signo da precariedade, da necessidade material, de uma quase-pobreza. A inserção artística, se assim posso dizer, é muito semelhante à dos nossos versejadores referidos antes: trata-se de um indivíduo que se quer pintor, artista plástico, mas, como diz narrador, “ele aborrecia a técnica, era avesso à aprendizagem e ao rudimento das cousas” (MACHADO, p. 1051), ou seja, desprovido de qualquer talento ou de recurso para qualquer empreitada artística; e a arte, para ele, é sobretudo uma forma de saborear a admiração alheia: na série de Virgem Maria que pintava, “mirava” – diz o narrador – “o aplauso do público, antes do que as bênçãos do céu” (MACHADO, 1051). Por outro lado, ao contrário de “Vênus! Divina Vênus!” e “Aurora sem Dia”, em “Habilidoso” o impasse no plano da criação artística, agora deslocada da literatura para a pintura, persiste até o final. Do ponto de vista da composição, permanece o ponto de vista de um narrador cujo acento recai na apresentação acintosamente zombeteira e debochada em relação às falsas pretensões do personagem.

Já a virada neste conto, o que chamei de ruptura em relação às narrativas anteriores, situa-se na supressão do caráter fabular, no sentido de uma verdade moral, de uma lição que a narrativa apresenta. Desfaz-se a perspectiva do narrador que dá uma solução de tipo *deus ex machina*, de natureza um tanto artificial. Em vez disso, o conto se resolve dentro da lógica dramática anunciada desde o início. No caso, como uma “espécie de mundo insulado”, para usar a expressão do próprio narrador, que vai dando forma à relação de João Maria com a sua arte. Mais especificamente, como no caso de Luis Tinoco, para João Maria bastava-lhe “a contemplação de si mesmo” através do olhar dos outros. (Note-se que sob este aspecto estamos no âmbito da continuidade dos problemas suscitados pela contística machadiana.) Hélio Guimarães, no ensaio anteriormente mencionado, “Pobres-diabos num Beco”, observou com precisão a questão ao dizer que

a reversão das expectativas de glória divide “Habilidoso” em dois momentos bem nítidos. O primeiro, marcado pelo esforço de reconhecimento, pela ampliação do raio de ação do artista [Isso, no instante em que o nosso artista põe seu quadro da Virgem à exposição para venda, numa casa de espelho e gravuras, na rua do Ouvidor, onde ainda tenta, em vão, descobrir o que se passa no coração e na mente dos possíveis “admiradores” de sua arte.]; o segundo em que, por força das circunstâncias, ele passa a recolher a linha das expectativas, que lhe traz não mais que um punhado de carapicus. [Aí já ao final do conto, quando ele se vê sendo observado por três ou quatro meninos do beco, enquanto pinta.] Todo o conto se constrói em torno de gradações, que apontam para movimentos de retração e míngua. (GUIMARÃES, p. 157)

Se, como eu disse mais acima, o tom de blague se mantém diante das falsas ilusões, “o movimento de retração e míngua” do horizonte artístico de João Maria, por sua vez, vai deslocando o tom da narrativa que oscila entre o melancólico e o patético, encontrando na cena final do conto o ponto de fuga de todos estes aspectos, que é a seguinte:

Ele, o eterno João Maria, não volta o rosto para os pequenos, finge que os não vê, mas sente-os ali, percebe e saboreia a admiração. Uma ou outra palavra que lhe chega aos ouvidos, faz-lhe bem, muito bem. Não larga a palheta. Quando não passeia o pincel na tela, pára, recua a cabeça, dá um jeito à esquerda, outro à direita, fixa a vista com mistério, diante dos meninos embasbacados; depois, unta a ponta do pincel na tinta, retifica uma feição ou aviva o colorido. Não lhe lembra a panela no fogo, nem o filho que lá vai doente com a mãe. Todo ele está ali. Não tendo mais que avivar nem que retificar, aviva e retifica outra vez, amontoa as tintas, decompõe e recompõe, encurva mais este ombro, estica os raios àquela estrela. Interrompe-se para recuar, fita o quadro, cabeça à direita, cabeça à esquerda, multiplica as visagens, prolonga-as, e a platéia vai ficando a mais e mais pasmada. Que este é o último e derradeiro horizonte de suas ambições: um beco e quatro meninos. (MACHADO, p. 1054)

Pode-se perceber, nesta passagem, que a atenção do narrador está concentrada no relato das ações do personagem, ou seja, nos trejeitos de artista que o “artista” faz para sobremaneira chamar a atenção da miúda e rarefeita platéia embasbacada. O ponto de vista que o leitor tem do personagem é emanado da própria apresentação da cena, e não de fora pra dentro, a partir da perspectiva do narrador, como temos ainda em muitas passagens neste conto e como se encontra predominantemente em “Vênus! Divina Vênus!” e em “Aurora sem Dia”. Esta perspectiva mais distanciada da matéria narrada, permitindo que ela crie uma espécie de ponto de vista por assim dizer autônomo, não deixa de encontrar, entretanto, o seu ponto

de atrito (de contradição?) na própria voz do narrador, nas suas poucas intervenções do trecho acima. Marcadamente, a interferência ocorre no início do penúltimo parágrafo no aposto qualificado – “o eterno João Maria” – e na frase explicativa final, sintaticamente cortada pelo ponto – “Que este é o último e derradeiro horizonte de suas ambições: um beco e quatro meninos”. A irônica intromissão do narrador “eternizando” o paupérrimo artista faz contraste, áspero, com o seu comentário final, algo seco, algo sério, algo impactante – a ponto de solicitar autonomia de construção em relação à parte anterior – a respeito da dimensão última possível a que pode aspirar a ambição de um artista como João Maria: um beco e quatro meninos. Entre os registros contrastantes do narrador, interpõe-se, não nos esqueçamos, o tecido narrativo confeccionado gestualmente pelas poses do nosso artista que se quer admirado. Este se move entre o patético e o ridículo. Em suma, com isso quero chamar a atenção para o grau de tensão que vai dando forma à contística machadiana, entre outros motivos, devido à alternância de perspectivas e de dicções narrativas que passam a atuar em face da matéria ficcional.

O conto “Habilidoso”, assim, se situa num patamar diferente dos contos anteriores na medida em que mantém o núcleo dramático inscrito no campo dos problemas artísticos e, ao proceder assim, tensiona os fatores de sua constituição no plano narrativo. De outro lado, entretanto, ele se afasta de outro grupo de contos de Machado, que abrange “O Machete”, “Cantiga de Esponsais” e “Um Homem Célebre”, sobre os quais gostaria de fazer algumas observações a partir de agora.

Se no final da história de “Habilidoso” há como que uma adequação entre o “horizonte de ambições” do artista-pintor e a sua realidade de produção e recepção concreta (GUIMARÃES, p. 162), nestes contos o que se figura é o embate, é o conflito irresolvido na eterna peteca “entre a ambição e a vocação”, como diz o narrador de “Um Homem Célebre”. Ou aproveitando a deixa de outro narrador destes contos, o de “Cantigas de Esponsais”, que diz parecer haver “duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens” (MACHADO, p. 387) – aproveitando essa deixa, podemos dizer que os três protagonistas destas narrativas representam, de formas diversas, este segundo tipo de vocação artística. Estamos aí diante de três contundentes fracassos – para o ponto de vista dos próprios personagens, diga-se de passagem. Como já frisamos mais acima também, Inácio Ramos (“Machete”), Romão Pires (“Cantiga de Esponsais”) e Pestana (“Um Homem Célebre”) têm consciência e certo tipo de engenho artístico, o que não possuíam os personagens dos contos anteriores.

Em “O Machete” (1878) talvez se possa dizer que temos duas histórias sobrepostas, em que uma vai sendo contada por atrás da outra, subterraneamente. Num primeiro plano e de modo manifesto, o relato ficcional nos narra a história de Inácio Ramos com a música: sua atração pela música desde pequeno, influenciado pelo pai quando este, ainda vivo, era um pobre músico da capela imperial; seu começo como rabequista e, logo a seguir, seu gosto musical pelo violoncelo, instrumento para quem guardava “as melhores das suas aspirações íntimas, os sentimentos mais puros, a imaginação, o fervor, o entusiasmo” (MACHADO, p. 857). O narrador nos informa também que a audiência dos “concertos” executados por Inácio em sua própria casa se resume a sua mãe, e que, após a morte desta, Inácio casa com Carlotinha, filha de um pequeno comerciante, com quem tem um filho. Carlota vem a substituir a sua mãe nas audiências, embora a esposa de Inácio – diz o narrador – “não experimentava decerto as sensações que o violoncelo produzia no marido” (MACHADO, p. 859).

Ainda neste primeiro plano da história, Inácio Ramos trava contato com dois estudantes de direito que, de férias no Rio, casualmente passavam à frente da sua casa num dia em que estava tocando. Amaral, o mais entusiasmado pelo talento do nosso violoncelista, tem a iniciativa de entrar à casa, juntamente com Barbosa, seu colega e amigo. Os estudantes começam a freqüentar os saraus musicais, em que Amaral faz saber que Barbosa toca machete, que é um pequeno instrumento de origem portuguesa, próximo ao cavaquinho. A partir daí, Inácio e Barbosa se revezam nas apresentações, mas é o tocador de machete que irradia a atração da vizinha e também de Carlotinha...

Já o que me referi como sendo a-história-que-é-contada-num-segundo-plano, o que chamo de história latente, ela apenas se faz ver por inteira, no nível das ações narradas, ao final do conto. Nesse momento, Amaral, voltando à casa do músico no período de férias seguinte, percebe o algo transtornado. Inácio inicia a tocar uma peça, porém a interrompe, e ambos travam a seguinte conversa:

- É bonito, não?

- Sublime! Respondeu o outro.

- Não; o machete é melhor.

E deixou o violoncelo, e correu a abraçar o filho.

- Sim, meu filho, exclamava ele, há de aprender o machete; machete é muito melhor.

- Mas que há? articulou o estudante.

- Oh! Nada, disse Inácio, ela foi embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; machete é melhor. A alma do marido chorava mas os olhos estavam secos. Uma hora depois enlouqueceu. (MACHADO, p. 865)

Através da cena final revela-se o caso de infidelidade conjugal, muito ao gosto de Machado. Mas também muito curiosamente a percepção da traição por Inácio mantém uma certa continuidade em relação ao modo escamoteado, sinuoso, alusivo e de insinuação maliciosa com que o narrador vai contando a história que vai emergindo em segundo plano. Sob este aspecto observe-se que Inácio refere-se ao fato de ela ter se ido “com o machete” e de que também “machete é melhor” do que violoncelo... Podemos dizer que a história latente – a história de uma traição conjugal – se constrói por uma espécie de convivência envenenada e maliciosa por parte do narrador que, cinicamente escrupuloso, só faz saber dos acontecimentos plenamente ao leitor ao final da história. Digo cinicamente escrupuloso porque o caráter dissimulado das afirmações do narrador é prenhe de ambigüidades em passagens como estas:

Foi um sucesso [a apresentação de Barbosa com o machete]; - um sucesso de outro gênero, mas perigoso, mas perigoso, porque, tão depressa Barbosa ouviu os cumprimentos de Carlotinha e Inácio, começou a segunda execução, e iria a terceira, se Amaral não interviesse(...)

Carlotinha foi a denunciadora [para a vizinhança do talento de Barbosa como tocador de machete]; e não cessava de o elogiar em toda a parte. (MACHADO, p. 861).

Ou ainda nestes trechos:

O machete foi o herói da noite. Carlota repetia às pessoas que a cercavam:

- Não lhes dizia eu? é um portento. (MACHADO, p. 862)

Carlotinha propôs que os serões fossem três; mas Inácio nada concedeu além dos dois. Aquelas noites eram passadas somente em família; e o machete acabava muita vez o que o violoncelo começava. Era uma condescendência para com a dona da casa e o artista! – o artista do machete. (MACHADO, p. 862)

Talvez não fosse de todo errado dizer que, neste conto, o fracasso artístico e a ruína doméstica se definem e se estabelecem reciprocamente. Quero dizer com isso o seguinte: a narrativa vai, aos poucos, armando – no plano do que intitulei de história manifesta – uma espécie de disputa surda, silenciosa, entre a popularidade e o reconhecimento do machete e a austeridade e a “erudição” do violoncelo, entre o “popular” e o “erudito”, que culmina e se resolve pela opção de Carlota pelo primeiro, pela “infinita graça” do popular – isto é, a revelação do que até então era latente. No mesmo passo, ao se explicitar o que até então se escamoteava, se escondia

– a história doméstica de traição –, o artista desagrega, enlouquece. E o leitor sai do texto a se perguntar: foi o músico que enlouqueceu, ao ver a sua condição de artista traída, levando de vez o marido? Ou, ao contrário, seria este, o marido, que se vendo traído, leva à queda o próprio artista? Ambigüidades machadianas, cujo percurso o leitor precisa (re)construir, mas cuja resposta em si é inútil já que tudo se desmorona de uma só vez e de modo definitivo.

Em dois contos dos mais famosos e talvez dos mais brilhantes, “O Homem Célebre” e “Cantiga de Esponsais”, no centro do problema posto pela narrativa também parece estar a questão do impasse do artista entre “cultura popular” e “cultura erudita”, entre realidade e ideal artístico.

Desde o título “O Homem Célebre” (1888-1896) revela a sua ironia que vai até a última linha. A celebridade estampada desde aí traduz um reconhecimento que aborrece Pestana, o protagonista, o vexa, o entendia e como que o vai corroendo e o liquidando pouco a pouco na sua condição de artista: trata-se da fama de criador de polcas popularíssimas, tocadas em todos os salões, assobiadas e cantaroladas por todos nas esquinas de qualquer rua do Rio de Janeiro. Polcas essas que não somente caem no gosto do povo, mas que também são parte do sustento de Pestana – além das aulas de piano que ministra – e as quais deviam ser, já desde os seus títulos, segundo seu editor, destinadas à popularidade; daí elas se chamarem “Candongas não fazem festa” ou “Não bula comigo, nhonhô” e por aí afora. O mundo buliçoso de sons criados por Pestana, e a que todos se sentem contagiados com alegria e vivacidade, apenas amarga e envenena o universo do seu próprio criador, que quanto mais é reconhecido como criador da criatura, mais despreza a essa e a si mesmo.

Pestana produz polcas como quem respira, com naturalidade e por vocação, fadadas ao gosto fácil do público. Entretanto, a sua aspiração suprema seria sentir-se inspirado pelas musas para “compor alguma coisa ao sabor clássico”, mas a cada tentativa uma falha, a cada persistência uma ilusão criada e desfeita minutos ou horas depois. Como bem observou José Miguel Wisnik numa análise minuciosa do conto, Pestana almeja não o sucesso que a polca pode proporcionar, mas a imortalidade, a glória, que somente seria alcançada através da criação de música séria, uma sonata, um réquiem ou algo que o valha (WISNIK, p. 17-18).

Talvez o mais verdadeiramente artista dessa galeria de criadores e de pseudocriadores machadianos acaba por recorrer, como último recurso, ao casamento na tentativa de driblar a sua esterilidade musical. Para Pestana “o celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo; artisticamente considerava-se um arruador de horas mortas; tinha as polcas por aventuras de petimetres. Agora, sim, que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas” (MACHADO,

p. 502). Tudo em vão, inclusive a sua intenção, dissimulada ao que parece para si mesmo, mas não menos macabro, de se casar com uma esposa doente, tísica, que irá morrer pouco tempo depois e para quem tenta produzir, durante mais de um ano, um réquiem. Nem família de obra séria nem música litúrgica. Apenas mais polcas, depois de dois anos sem produzi-las, que traziam “a mesma nota genial”.

Pestana morre sem produzir obra erudita; mas consegue fazer a única pilhéria em toda a sua vida, quando o editor, pouco antes de morrer, vem a sua casa para pedir uma polca por ocasião da subida dos conservadores ao poder. Ao que respondi Pestana que fará duas: “A outra servirá para quando subirem os liberais” (MACHADO, p. 504).

Comparativamente a Pestana, a ambição de Mestre Romão do conto “Cantiga de Esponsais” (1883-1884) é bem mais modesta, embora o objetivo final possa ser o mesmo: o de conseguir terminar uma cantiga de esponsais, iniciada quando jovem recém-casado, para que “deixasse um pouco de alma na terra”. Novamente o desejo de imortalidade, de glória. Se para Pestana a polca significa, a um só tempo, fama e desgostoso, para Mestre Romão reger composições do outros como fazia profissionalmente era, num só passo, transmutação de si e revelação de sua impotência criativa. Tudo numa sucessão e num único ser, como se pode notar neste trecho:

Quem não conhecia mestre Romão, com seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; e o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro. (...)

Acabou a festa; é como se acabasse um clarão intenso, e deixasse o rosto apenas alumiado da luz ordinária. (MACHADO, p 387)

Ao fim e ao cabo, tal qual Pestana, mestre Romão não consegue produzir a sua obra séria, erudita. Se aquele ainda faz sua única e última pilhéria no dia em que morre, este, no derradeiro sentimento de desconsolo antes de morrer, escuta sua jovem vizinha, embebida no olhar do marido e recém-casada, cantarolar a frase musical que perseguia durante anos sem nunca encontrá-la.

Assim, fecha-se o ciclo desses dois personagens numa espécie de dupla esterilidade: familiar, na medida em que não deixaram família nem filhos¹, e musical-criativa, na medida em que não conseguem criar algo próximo dos seus ideais. Sublinhe-se este ponto, dos seus ideais – deles personagens.

¹ Não que a existência de filhos pudesse trazer alguma alternativa para os personagens, já que – lembremos – na ficção machadiana a presença de filhos é o índice, quando não a causa, do próprio fracasso, como se viu em “O Machete” e, por outros motivos, em *Dom Casmurro*, para citar dois exemplos.

Para encaminhar o fecho desta intervenção, que já vai longe, caberia ao leitor uma última pergunta sobre essas duas narrativas, que são o ponto alto da ficção de machado sobre o tema: a quem vem esta espécie de auto-imolação dos personagens-artistas? O narrador machadiano compactua com ela? Posto o problema de outra maneira: o ponto de vista do narrador, e ficcional como um todo, também compartilha da noção da idealidade de uma instância artista, de uma transcendência da arte e do lugar do artista, sobretudo se pensarmos na oposição entre reconhecimento/criação popular e glória/criação erudita¹³? Numa prosa tão anti-idealizante até mesmo nos momentos mais convencionais, como a de Machado de Assis, é bastante difícil sustentar esta perspectiva. Mas numa resposta menos genérica do que esta e mais próxima dos textos, aventamos ao menos a hipótese de que o narrador considera com muito mais simpatia, desprendimento e interesse do que os próprios personagens este veio popular que percorre a condição dos dois músicos, os dois pelo reconhecimento popular e o outro também pela criação propriamente. Figuras estas que, entretanto, preferem antes ser o centésimo em Roma do que o primeiro lugar da aldeia, para aproveitarmos a ironia de um dos narradores, diga-se, em relação aos intuitos de glória do personagem. A simpatia do narrador se expressa, por exemplo, no modo como ele reconhece o caráter epifânico que mestre Romão tem com a música, aí sem ironia, ou quando reconhece a “nota genial” das polcas de Pestana em que “vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene” (MACHADO, p. 499). Talvez aqui esteja um dos raros momentos, na alta literatura do autor de *Dom Casmurro*, em que o narrador machadiano se solidariza ou acolhe, por assim dizer, aquilo que os personagens são, sem deixar que a ironia, claro, corra outra ponta, na presunção da glória buscada e no lugar idealizado da arte.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. Machado de Assis: obra completa. (Org. Afrânio Coutinho). Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1997.
- BOSI, Alfredo. A Máscara e a Fenda. In Machado de Assis: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2000.
- GLEDSON, John. O Machete e o Violoncelo: uma introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis. In Por um novo Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GUIMARÃES, Hélio Seixas. Pobres-Diabos num Beco. In Teresa, nº 6/7; São Paulo, 2006. p. 143-42.
- WISNIK, José Miguel. Machado-maxixe. In Sem receita. São Paulo: Publifolha, 2004.