

ROGÉRIO DE ALMEIDA

O imaginário trágico
de Machado de Assis

2ª edição



· FEUSP

O imaginário trágico
de Machado de Assis

Conselho Editorial:

Alberto Filipe Araújo, Universidade do Minho, Portugal

Alessandra Carbonero Lima, USP, Brasil

Ana Guedes Ferreira, Universidade do Porto, Portugal

Ana Mae Barbosa, USP, Brasil

Anderson Zalewski Vargas, UFRGS, Brasil

Antonio Joaquim Severino, USP, Brasil

Aquiles Yañez, Universidad del Maule, Chile

Belmiro Pereira, Universidade do Porto, Portugal

Breno Battistin Sebastiani, USP, Brasil

Carlos Bernardo Skliar, FLASCO Buenos Aires, Argentina

Cláudia Sperb, Atelier Caminho das Serpentes, Morro Reuter/RS, Brasil

Cristiane Negreiros Abbud Ayoub, UFABC, Brasil

Daniele Loro, Università degli Studi di Verona, Itália

Elaine Sartorelli, USP, Brasil

Danielle Perin Rocha Pitta, Associação Ylê Seti do Imaginário, Brasil

Edesmin Wilfrido P. Palacios, Un. Politecnica Salesiana, Ecuador

Gabriele Cornelli, Universidade de Brasília, Brasil

Gerardo Ramírez Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México

Jorge Larossa Bondía, Universidade de Barcelona, Espanha

Ikunori Sumida, Universidade de Kyoto, Japão

Ionel Buse, C. E. Mircea Eliade, Unicersidade de Craiova, Romênia

Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP, Brasil

Jean-Jacques Wunnenberger, Université Jean Moulin de Lyon 3, França

João de Jesus Paes Loureiro, UFPA, Belém, Brasil

João Francisco Duarte Junior, UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

Linda Napolitano, Università degli Studi di Verona, Itália

Luiz Jean Lauand, USP, Brasil

Marcos Antonio Lorieri, UNINOVE, Brasil

Marcos Ferreira-Santos, USP, Brasil

Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio, USP, Brasil

Marian Cao, Universidad Complutense de Madrid, España

Mario Miranda, USP, Brasil

Patrícia P. Morales, Universidad Pedagógica Nacional, Ecuador

Pilar Peres Camarero, Universidad Autónoma de Madrid, España

Rainer Guggenberger, UFRJ, Brasil

Regina Machado, USP, Brasil

Roberto Bolzani Júnior, USP, Brasil

Rogério de Almeida, USP, Brasil

Soraia Chung Saura, USP, Brasil

Walter Kohan, UERJ, Brasil

ROGÉRIO DE ALMEIDA

O imaginário trágico
de Machado de Assis

2ª edição

DOI: 10.11606/9786550130121

· FEUSP

SÃO PAULO, SP
2020

© 2020 by Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Coordenação editorial: Rogério de Almeida

Projeto Gráfico e Editoração: Marcos Beccari e Rogério de Almeida

Capa: Camila Teresa

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, por qualquer meio convencional ou eletrônico, desde que citada fonte e autoria. Proibido qualquer uso para fins comerciais.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

A447i Almeida, Rogério de. O imaginário trágico de Machado de Assis: elementos para uma pedagogia da escolha. 2. ed. / Rogério de Almeida. São Paulo: FEUSP, 2020.
200 p.

ISBN: 978-65-5013-012-1 (E-book)

DOI: 10.11606/9786550130121

1. Machado de Assis. 2. Crítica e interpretação. 3. Pedagogia da escolha.
4. Fundamentos da educação. I. Almeida, Rogério de. II. Título.

CDD 22^a ed. 869.9

Ficha elaborada por: José Aguinaldo da Silva CRB8a: 7532

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Faculdade de Educação

Diretor: Prof. Dr. Marcos Garcia Neira

Vice-Diretor: Prof. Dr. Vinicio de Macedo Santos

Avenida da Universidade, 308 - Cidade Universitária - 05508-040 – São Paulo – Brasil

E-mail: spdf@usp.br / <http://www4.fe.usp.br/>

GALATEA (Selo Editorial) / FE-USP

Aos meus três amores:
Victória, Laura e Mariana

A arte de viver consiste em tirar
o maior bem do maior mal.

MACHADO DE ASSIS

SUMÁRIO

Agradecimentos	10
Prefácio por Hélio de Seixas Guimarães	11
Introdução	18
1. Filosofia, Pensamento Trágico e Imaginário	28
A Filosofia de Machado de Assis	29
Pensamento Trágico	40
O Imaginário Machadiano	58
2. As Ocorrências Singulares	69
O trágico como interpretação do que não é interpretável	69
O trágico como manifestação do singular, do real e do acaso	70
Um deus e um diabo ao mesmo tempo	71
Como explicar uma ocorrência inexplicável?	74
Toda interpretação revela o próprio processo de interpretar	75
Natural, convencional	77
A insignificância do real	79
Os sentimentos da ocasião	80
O acaso é o que acontece	83

3. O delírio (anti)filosófico de Brás Cubas	86
O salto imaginativo	87
Mãe e inimiga	88
Razão e sandice ou o imaginário de uma antifilosofia	92
A Pandora machadiana	95
O imaginário trágico	98
4. O que está diante do espelho?	102
Alma interior, alma exterior	104
Uma questão de identidade	109
5. Esboço de uma ética da ocasião: a (não) aprovação do real	114
Os casos de denegação do real	115
A aprovação do real	125
Ainda a ética: dois casos morais de Memórias Póstumas	130
6. Causa e acaso: quando os segredos se revelam	136
A moral inventa o homem melhor	136
Indiferenciação de valor	138
Pura sensação estética	139
Os graus do sadismo	141
Troca das teclas da sensibilidade	147
7. Elementos para uma pedagogia da escolha	152
Aprender a desaprender	158
A escolha da aprovação	171
Apêndice: Antonio Candido, leitor de Machado de Assis	177
Referências Bibliográficas	194

agradecimentos

Este livro é resultado de pesquisa que se iniciou em 2007, quando formulei a primeira versão de um projeto dedicado a estudar o pensamento trágico na obra de Machado. Na ocasião, Hélio de Seixas Guimarães leu o projeto e fez primorosas sugestões bibliográficas. Em 2009, refiz o projeto e o apresentei à FAPESP, que o fomentou na modalidade Auxílio Regular à Pesquisa (2010-2012). Sua primeira edição foi lançada em 2015 pela Editora Képos e, apesar das dificuldades de distribuição, teve boa acolhida. Após 5 anos, o livro renasce em 2ª edição, que incorpora como apêndice o estudo *Antonio Candido, Leitor de Machado de Assis*, publicado originalmente como artigo em julho de 2019 na Revista da USP Via Atlântica, com o título *Esquema de Antonio Candido ou Espelhamento Hermenêutico nos Modos de Ler Machado de Assis*. Agradeço nomeadamente ao Hélio Guimarães, pelo incentivo inicial, pela leitura crítica e pelo prefácio. Agradeço aos amigos Louis Oliveira e Cesar Zamberlan, pelas numerosas conversas e contribuições ao longo da escrita deste livro. Agradeço também o apoio institucional da FAPESP e da FEUSP. Agradeço ainda, pela publicação, às Revistas Línguas & Letras (2009), Machado de Assis em Linha (2010 e 2015), Educação e Pesquisa (2013), Temas em Educação (2013), Diálogos Interdisciplinares (2013) e Via Atlântica (2019). Também pela publicação em seus livros, agradeço ao Marcos Ferreira Santos e à Eunice Simões Lins Gomes (*Educação e Religiosidade: imaginários da diferença*, 2010) e Sueli Itman Monteiro (*Culturas contemporâneas, imaginário e educação*, 2010). Para finalizar, agradeço a todos os alunos da disciplina de pós-graduação, *O Imaginário Trágico de Machado de Assis*, pela leitura dos textos, pelos comentários de aula e principalmente pelos momentos de convivência, nos quais aprendemos, com o humor machadiano, a rir tragicamente da comédia da vida.

Prefácio

Uma leitura radical de Machado de Assis

Hélio de Seixas Guimarães

No primeiro livro dedicado a Machado de Assis depois de sua morte, *Machado de Assis – algumas notas sobre o humour*, Alcides Maya associava a singularidade do escritor no panorama brasileiro à sua visão tragicômica do mundo. Era o primeiro mergulho em busca do sentido do humor machadiano em suas implicações textuais, filosóficas e existenciais. Para Maya, o capítulo “O delírio”, das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sintetizava a visão humorística de Machado de Assis, a sua posição filosófica e o alto nível da sua escrita, tudo marcado por um profundo pessimismo no qual não restaria qualquer traço de crença, esperança ou fé.

A obra de Machado de Assis levava, segundo aquela leitura inaugural, à constatação do absurdo da existência; nela, personagens apareciam desresponsabilizados diante do mal inevitável e irremediável, encarado ora como fatalidade ora como resultado da organização caótica do mundo. Assim, a obra induziria o leitor mais à indulgência e à compreensão do que à revolta. Entretanto, no percurso do seu estudo de 1912, Alcides Maya parece dar-se conta do sem-fundo e do sem-fim da sua interpretação e, ao aproximar-se do abismo e da sensação de vertigem que vem dessa proximidade, o crítico recua e bate em retirada, concluindo o livro com uma visão edulcorada do escritor e da sua obra.

Cinco anos depois da incursão de Maya pelas profundezas machadianas, Alfredo Pujol publicou suas célebres conferências, nas quais apresentava um antídoto para a dimensão inquietante e a carga de negativismo que Alcides Maya começara a apontar na obra machadiana:

A sua alma delicada e sensível destila uma intensa piedade, que ele reserva para os tristes, para os bons, para os vencidos; a miséria humana encontra no seu cepticismo sem maldade, repassado de timidez e de receio, a indulgência que consola e que põe um tênue raio de esperança no fundo de todas as agonias.¹

Assim, nesses dois primeiros estudos de fôlego dedicados à obra de Machado de Assis logo após sua morte, criava-se uma dinâmica e delineava-se um problema. O problema pressentido era o do aspecto trágico da obra de Machado de Assis. A dinâmica tinha a ver com as tentativas de mergulho no texto e no universo machadianos em busca de explicações, tentativas invariavelmente acompanhadas da intuição de que talvez não houvesse fundo nem explicação, resultando num recuo do crítico à superfície do texto e na resignação a afirmar platitudes sobre a obra, como fez Alfredo Pujol.

Não é de hoje, portanto, que a crítica lida com a questão do trágico na obra de Machado de Assis. Entretanto, nenhum trabalho me parece ter enfrentado tão decidida e frontalmente a dimensão trágica em Machado como faz Rogério de Almeida neste livro. Embora entroncado numa tradição já antiga de leituras, que tem grandes momentos nos ensaios de Augusto Meyer, publicados a partir dos anos de 1930 e reunidos em *Machado de Assis (1935-1958)*,² e mais recentemente no estudo de Ronaldo de Melo e Souza, *O romance tragicômico de Machado de Assis*,³ o que se propõe aqui é uma leitura original e radical da obra.

A partir da hipótese de que há um imaginário trágico a atravessar os escritos do autor, e munido de proposições do antropólogo Gilbert Durand, do filósofo Clément Rosset e de parte expressiva da crítica machadiana, Rogério de Almeida analisa e interpreta um conjunto significativo de escritos de Machado. Com essas análises, compõe um universo ficcional e uma figura autoral marcadas pelo trágico, que encaram o real como algo sem significado, a existência como carente

1 PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 99.

2 MEYER, Augusto. *Machado de Assis, 1935-1958*. Apresentação Alberto da Costa e Silva. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.

3 SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

de sentido, a natureza como indiferente, e a sociedade como incapaz de alterar o acaso da existência.

Rogério de Almeida associa o trágico em Machado a Montaigne, Pascal, Maquiavel e Schopenhauer, fazendo emergir um escritor que constata os fatos e comportamentos sem emitir juízo, encarando o homem pelo que ele é, e não pelo que teria sido ou poderia ser. Sai de cena o escritor pessimista, cético, niilista; entra em cena o escritor trágico, que “não tem princípios, não se ancora em nenhuma moral, não pressupõe salvação, grandeza ou sentido para a existência” (p. 36).

Para o Machado que ressalta destas páginas, não há leis naturais, apenas formulações estabelecidas pela razão. Por isso mesmo elas são precárias, instáveis, falíveis, na medida em que a razão não é capaz de apreender a realidade. É dessa incapacidade fundamental, aliás, que surgiria, segundo Clément Rosset, a necessidade generalizada no pensamento ocidental de pressupor a insuficiência da realidade, e de inventar sistemas que expliquem suas origens ou a transcendam, seja por meio da ontologia, da metafísica ou da invenção de utopias.

Na contramão de tudo isso, o Machado de Rogério de Almeida constrói uma obra que produz uma relativização incessante dos fatos, indicando que não há nada assaz fixo a sustentar a realidade, a não ser a imaginação dos interessados em atribuir significação à realidade, um modo de aplacar a angústia causada pela falta de sentido da vida.

Daí, na visão de Rogério, a exasperação que a obra vem produzindo há mais de século nos seus leitores, alguns mais interessados em projetar sobre ela seus próprios valores e pressupostos, do que em encarar o aspecto vertiginoso que a obra convida a experimentar. Não por acaso as constantes tentativas de acomodação da obra às mais diversas referências literárias e filosóficas, que variam ao longo do tempo e ao sabor das preferências e inclinações do crítico, num processo que o autor deste estudo define como “espelhamento hermenêutico”.

De fato, na história das leituras da obra machadiana, não faltam evidências a corroborar essas interpretações especulares observadas por Rogério de Almeida. Machado foi sistematicamente lido por suas semelhanças com alguém que ele não foi nem é. Esse alguém já se chamou Luciano de Samósata, Cervantes, Leopardi, Anatole France, Sterne, Shakespeare, Pascal, Voltaire, Schopenhauer... Rogério

de Almeida questiona o princípio mesmo de todas essas comparações, na medida em que serviriam para estabilizar e de certa maneira normalizar o sentido de uma obra a rigor rebelde a qualquer noção de estabilidade ou normalidade.

Assim, a recorrente aproximação com Schopenhauer é questionada e relativizada. Se ambos convergem em direção ao absurdo, criticando princípios fundamentais do racionalismo – causalidade, finalidade, liberdade e evolução –, a vontade, categoria fundamental no pensamento do filósofo, a pressupor um princípio organizador para todas as manifestações físicas e psicológicas, não teria qualquer correspondente na obra de Machado, regida antes pela noção de acaso, a refutar qualquer noção de ordem ou princípio organizador ou explicativo.

Se em ambos a noção do absurdo se faz presente, a diferença fundamental entre o filósofo de Dantzig e o escritor carioca estaria no que essa constatação produz: Schopenhauer, pessimista, lamenta que as coisas sejam como são; Machado, nem otimista nem pessimista, caracteriza-se pela profunda indiferença: as coisas são como são, ou seja, o real é o real. Isso quer dizer que não falta nada ao real, “completo em sua insignificância”.

Uma das encarnações dessa atitude filosófica estaria na Genoveva, do conto “Noite de almirante”, que jura amor eterno ao amado que parte em viagem. No retorno deste, ela tem outro. Questionada se não era verdade o juramento, a moça diz exatamente isto: era verdade quando jurou, mas agora ama a outro.

Outros contos, como “Singular Ocorrência”, “O espelho”, “A causa secreta” e “A cartomante”, além do capítulo “O delírio” das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, são cuidadosamente analisados para fundamentar as proposições do autor.

Ao tratar de “A cartomante”, por exemplo, sublinha como a narrativa envolvendo Rita, Camilo e Vilela, mostra, para além da exposição da volubilidade, da superstição e do romantismo implícitos nas atitudes do infeliz Camilo, os desastres implicados na leitura inadequada dos fatos, e faz a generalização:

O imaginário trágico de Machado de Assis não perdoa o homem que se ilude, que foge do real quando este se mostra desagradável. Terminam loucos, desiludidos ou mortos. Assim, se não há punição moral na obra machadiana, por outro lado a ilusão é sempre condenada, não em nome de algum princípio, mas porque o real sempre se impõe (p. 64-65).

Para almas mais sensíveis, o Machado de Assis constituído nestas páginas pode soar terrível, triste, cruel, deprimente, lamentável. Mas não é bem essa a visão evocada aqui. Seguindo as pegadas de Clément Rosset, que se insere numa longa linhagem filosófica da qual participam Epicuro, Lucrecio, Montaigne, Gracián, Pascal, Hume e Nietzsche, trata-se de se desvencilhar de preconceitos sobre como as coisas são ou deveriam ser – ou seja, desvencilhar-se do princípio de realidade insuficiente – e adotar o princípio de realidade suficiente, que permite viver mais intensamente aquilo que se nos apresenta, com uma verdadeira alegria de existir.

Daí a aproximação cautelosa que Rogério de Almeida faz entre Machado e Nietzsche, que não só constata o trágico como expressão do acaso, mas o celebra com alegria, numa aprovação incondicional diante do que é dado ao homem viver. Da comparação com Nietzsche, Machado sairia com uma vantagem: “a de ter se mantido apaziguado com a noção de eterno retorno, de não ter vociferado contra a mediocridade de sua época, de não ter acalentado nenhum projeto de *transvaloração*, de não ter combatido nenhuma religião ou superstição, enfim, de não ter se indagado por um aquém ou além do homem” (p. 25).

Essa posição fica magnificamente sintetizada na “voluptuosidade do nada” de Brás Cubas, misteriosa combinação entre a existência desagradável com a alegria de viver:

Este é o maior paradoxo de sua obra e também a razão do fascínio misterioso e inexplicável que sua literatura continua exercendo: a pior realidade por ele imaginada vem sempre acompanhada de uma alegria estética arrebatadora (p. 68).

Como se pode notar, as proposições deste livro têm grande potencial polêmico, na medida em que desafiam certezas e posições historicamente decantadas. Nas últimas décadas, boa parte das divergências em torno da obra machadiana tem a ver com o estabelecimento de uma relação mais ou menos distante, mais ou menos comprometida, entre o escritor/homem Machado e suas personagens. Nos últimos anos, isso resultou na afirmação de uma certa independência das personagens em relação ao autor. (O que Bento Santiago e Brás Cubas pensam e

fazem nada teria a ver com o que faria e pensava Machado de Assis; pelo contrário, Machado os teria instrumentalizado para denunciar suas condutas.)

Rogério de Almeida defende que a criação dos narradores e autores ficcionais foi o modo encontrado por Machado não para denunciá-los, pressupondo a superação da realidade, mas sim para fazer o trágico falar. E com isso vem uma das perguntas que este livro não quer calar:

Seria abusivo supor que o escritor Machado de Assis opte por fazer o trágico falar por meio de narradores que não o comprometam? A crítica não entra em seu jogo ao estabelecer que o discurso de seus personagens não expressa o pensamento do autor, conferindo uma espécie de *autonomia de pensamento* aos narradores machadianos?

As divergências em relação às leituras de Roberto Schwarz e Alfredo Bosi se explicitam na análise do célebre capítulo “O delírio”, das *Memórias póstumas*:

Boa parte da crítica a Machado procura ler o capítulo do delírio subordinado a uma ideologia pressuposta em sua obra. [...] Sua leitura da sociedade não é nem ideológica nem contraideológica, mas à margem de qualquer ideologia. Não que as ideologias não o interessassem, afinal não se cansou de analisá-las, de denunciá-las, de parodiá-las, mas sem propor qualquer alternativa, qualquer saída, sem jamais se posicionar sobre o que nada mais é que fabricação de sentidos, conjunto de convenções que é próprio da sociedade, que é próprio dos séculos, mas que não se fundam sobre nenhum alicerce universalmente válido (p. 99-100).

Ou seja, no que se propõe aqui, Machado não estaria escondido atrás da exposição dos valores e ideologias dos seus personagens, narradores e autores ficcionais, ideologias das quais ele discordaria e recriminaria, mas utilizaria essas instâncias ficcionais para expor o que há de irremediável, carente de sentido e absurdo na existência humana.

Com este livro, que merece ser lido e discutido, Rogério de Almeida se lança no texto e na crítica machadianas sem qualquer expectativa de encontrar uma rede de proteção no final do mergulho. Ao encarar aquilo para que as melhores narrativas machadianas parecem apontar – o nada, sem mais nem menos –, surpreende, enfim, um Machado plenamente trágico.

Introdução

(...) tudo depende das circunstâncias, regra que tanto serve para o estilo como para a vida; palavra puxa palavra, uma ideia traz outra, e assim se faz um livro, um governo, ou uma revolução; alguns dizem mesmo que assim é que a natureza compôs as suas espécies.

MACHADO DE ASSIS

Em *O enigma do olhar*, Alfredo Bosi (2007, p. 9) levanta uma questão que muitas vezes me fiz: “Por que escrever ainda sobre o significado da ficção machadiana? Um século de leituras já não terá descido ao fundo da questão, examinando-a pelos ângulos biográfico, psicológico, sociológico, filosófico, estético?” Também encontro, como Bosi, “um hiato entre os conceitos da crítica e as figuras do texto-fonte” (p. 10), principalmente porque as abordagens dos seus grandes leitores, entre os quais Bosi se encontra, buscaram compreendê-lo em relação a referenciais que, se inicialmente permitiram uma riqueza de perspectivas, no final se mostraram insuficientes para emoldurar o ficcionista. Justamente por este não expressar nenhuma ontologia que pudesse, servindo de princípio, orientar e organizar seu olhar. Nem ontologia, nem metafísica.

Machado escapa das categorizações simplificadoras das abordagens sociológicas, psicológicas e biográficas. Ainda com Bosi (2007, p. 163) constata-se que o escritor não era “nem conservador, nem evolucionista, nem positivista, nem cientificista, nem republicano, nem militante abolicionista”, ou seja, constata-se que Machado não introjetou as ideias dominantes no período de sua formação, mas foi buscar o olhar universalizante da tradição analítica e moral seis-setecentista.

Mas não creio que rastrear o percurso formativo de Machado esgote a questão sobre a singularidade de sua literatura e o seu significado, pois também

a visada histórica, de como se portou diante das perspectivas ideológicas ou contraideológicas de sua época (Bosi, 2010, p. 398-421), parece insuficiente para dar conta de seu pensamento, que, ao meu ver, não foi decalcado de suas leituras de Montaigne, Pascal, Maquiavel ou Schopenhauer, por exemplo, mas foi construído a partir do mesmo solo comum, o *pensamento trágico*, ainda que em cada um tenha assumido uma feição diversa.

Quando Rosa Maria Dias (2005) lê Machado à luz de Schopenhauer, por exemplo, conclui pela semelhança: os seres humanos são títeres de uma força inconsciente e instintiva (Vontade). Tal constatação só é verdadeira para Schopenhauer, não para Machado, que recusa, na famosa crônica *O Autor de Si Mesmo* (reproduzida integralmente no artigo de Rosa Maria Dias) e por meio da ironia, a ideia de um princípio qualquer, no caso, a vontade schopenhauriana expressa nas “causas transcendentais do amor”. Abílio, a criança de dois anos que será abandonada em uma estrebaria pelos pais para morrer bicado pelas galinhas, lamenta ter sido, a se crer na filosofia de Schopenhauer, o causador de sua própria desgraça, de onde conclui que melhor seria não ter nascido. Ora, ao aplicar a teoria de Schopenhauer no caso de Abílio – um ser não nascido incita a união de seus pais para que possa nascer – Machado não só refuta tal propósito como afirma o acaso, compreendido justamente como ausência de princípio, finalidade ou vontade.

Mas Rosa Maria Dias não é a única intérprete que busca antes a influência filosófica de Machado que a compreensão de seu pensamento. Ou, dito de outra forma, que busca acomodar o pensamento machadiano ao rol de suas leituras, como se a formação do autor dependesse exclusivamente da assimilação dos escritores que elegeram. Busca-se o pensamento do autor alhures, em obras alheias – ou na influência de passagens de sua biografia, como o faz Afrânio Coutinho, por exemplo, diminuindo assim o impacto do que há de único em sua criação. No caso machadiano, há inegavelmente um desconforto em relação ao pensamento que sua obra descortina. Instaurou-se, ao longo do tempo, um conflito insolúvel entre seu gênio criador e sua crueldade destruidora. De um lado, uma elaboração estética sem par (ou pareada apenas com os maiores), de outro um humor que constringe o riso, que desfaz qualquer referência, desconcertante a ponto de rapidamente o confundirem com pessimista ou cético. O sentido de sua obra é

buscado, como tentativa de superação desse conflito, em um conjunto maior de escritores (para as abordagens literário-estéticas) e de filósofos (para a orientação do seu pensamento).

Continuando a exemplificação com Schopenhauer, o pensamento do filósofo alemão apresenta dois aspectos básicos: uma filosofia da *vontade* e uma filosofia do *absurdo*. A primeira descreve a vontade como essência do mundo, ou seja, a vontade preside todas as manifestações físicas e psicológicas (Rosset, 2005, p. 36). Esse aspecto da filosofia schopenhauriana não se encontra na obra machadiana, que se organiza a partir da noção de acaso. No entanto, a filosofia do absurdo é assimilada na obra machadiana, que de forma semelhante a Schopenhauer, embora não sistematicamente, critica as ideias fundamentais do racionalismo: causalidade, finalidade, liberdade e evolução (Rosset, 2005, p. 36). Em outras palavras: para ambos, o absurdo se dá na recusa de todas as ideias interpretativas que representam o mundo por meio de uma ordem qualquer.

Mas o fator complicador da relação Machado-Schopenhauer é o pessimismo. Como bem demonstra Clément Rosset (2005, p. 43), há dois níveis de ilusão apontados no pensamento do filósofo alemão: 1) as “tendências” humanas não têm existência real, não passam de representações ilusórias (irracionalismo); portanto, 2) essas mesmas tendências não podem ser satisfeitas (pessimismo). Tradicionalmente acentua-se o aspecto pessimista, o sofrimento vão da existência humana, em detrimento à crítica ao racionalismo. O predomínio dessa leitura da obra de Schopenhauer faz com que se projete em Machado a mesma lógica pessimista. No entanto, na sua relação com o filósofo alemão, é o primeiro aspecto que se sobressai, ou seja, há uma crítica à ilusão das representações racionalistas, sem que estas sejam acompanhadas de uma conclusão pessimista. Na perspectiva machadiana, não há nem otimismo nem pessimismo, mas indiferença. Pouco importa a ilusão das tendências humanas, desde que se possa jogar com as circunstâncias para viver essa ilusão (ética da ocasião). Machado concorda com Schopenhauer quanto ao diagnóstico: o teatro se apoia na realidade, mas a realidade não se apoia em nada; logo, a existência humana é uma dramaturgia vazia (Rosset, 2005, p. 43). A diferença é que Machado afirma o espetáculo, a aparência, a convenção (perspectiva trágica), enquanto Schopenhauer os lamenta (pessimismo).

Machado, se dissecar a moral, não é para corrigir os costumes; se trata da filosofia, não é para buscar a verdade; se aborda política, não é para se posicionar ideologicamente; se traz à tona as estruturas ósseas da sociedade, não é para indignar ou propor mudanças. A meticulosidade de seus estudos parece vir acompanhada de uma indiferença quanto aos valores dos objetos investigados. Sua paixão pelo sarcasmo, pela ironia, pelas contradições, pelas assimetrias, pela aparência, pelo espetáculo, pelo movimento, pelo retorno e pelo acaso vem desacompanhada de qualquer julgamento, portanto de uma relativização sem fim, como se afirmasse repetidamente que o real é sem significado, que as significações são dadas ou partilhadas sempre imaginariamente por aqueles que estão envolvidos nas circunstâncias que promovem ou incitam essas significações.

Dito de outro modo, os tipos e motivos ficcionais da obra machadiana configuram um imaginário que expressa seu pensamento trágico: a constatação de uma existência privada de sentido, de princípio ou finalidade; de uma natureza sem deus, vontade, completamente indiferente ao que existe; de uma sociedade regida por convenções (diferença) que, por mais que se alterem, são incapazes de modificar o acaso da existência (repetição); enfim, a constatação de que o homem é contraditório e que o seu movimento de um lado ao outro do pêndulo, que sua agitação, sua vida, é sempre vã, ainda que seu desejo de grandiosidade, permanência ou ordem habite seu discurso, sua vontade, seu imaginário. Mas o trágico em Machado não se esgota nessa constatação, de resto encontrada aqui e ali na história do pensamento ocidental (Lucrécio, por exemplo), mas no fato de que Machado não desaprova o que constata.

Radical diferença que o faz se aproximar de seu contemporâneo Nietzsche, que desenha uma filosofia que não só constata o trágico como expressão do acaso como celebra uma alegria diante da existência, alegria trágica, sem dúvida, que não se justifica de maneira racional, mas que figura uma aprovação incondicional do que é dado a viver, como mostram as leituras de Roberto Machado (2001), Gilles Deleuze (1976) e Clément Rosset (2000).

Mas ainda creio numa vantagem trágica de nosso escritor maior, que é a de ter se mantido apaziguado com a noção de eterno retorno, de não ter vociferado contra a mediocridade de sua época, de não ter acalentado nenhum projeto de

transvaloração, de não ter combatido nenhuma religião ou superstição, enfim, de não ter se indagado por um aquém ou além do homem.

Machado não se expôs como Nietzsche (1995), que em *Ecce Homo* afirma ter sido o primeiro filósofo trágico, também não se inebriou de Dioniso nem mesmo sustentou qualquer posicionamento que o pudesse classificar como polêmico, seja na vida ou em seus escritos, mas soube expressar o dado trágico da existência, ainda que como “terrorista que se finge diplomata” (Bosi, 2007, p. 125), que é a inflexão de seu humor.

Perdura, todavia, a questão de que, se o pensamento trágico é a tônica, significado e filosofia de sua literatura, por que não foi devidamente apontado pela crítica?

Minha hipótese é que a crítica, ao se deparar com a visão trágica de Machado, recusa-a, como aliás recusa o trágico mostre-se onde se mostrar. Portanto, não se trata de *ignorar* o trágico, mas de recusá-lo de partida, contornando-o onde se mostra demasiado evidente.

“O que se tem até hoje como consenso é a qualificação da perspectiva de Machado de Assis por meio de epítetos negativos: cética, relativista, irônica, sardônica, sarcástica, pessimista, demoníaca” (Bosi, 2007, p. 11). O negativo, insisto neste ponto, não está na obra machadiana, mas na recusa do trágico que, a partir da fase dita madura, prevalece em seu olhar.

Assim, o estudo da recepção crítica de sua obra contribui para o entendimento da dinâmica da própria crítica, que por mais de cem anos busca compreendê-lo à luz de diferentes perspectivas. Um estudo engenhoso de Hélio Seixas Guimarães (2008, p. 273-292), inspirado num exercício já clássico de Antonio Candido (1995) de ler o que a crítica leu em Machado, apresenta três tríades de críticos que marcaram três momentos dessa recepção. Creio ser valioso acompanhar, ainda que brevemente, sua exposição.

A primeira tríade seria formada por Romero, Araripe e Veríssimo. Sílvio Romero ficará famoso pela agressividade dirigida a Machado, tratando-o como a um verme e se referindo às *Memórias Póstumas* como “bolorenta pamonha literária”. Seus pressupostos críticos pautavam-se pelo determinismo e pelo evolucionismo, postulando que o escritor deveria refletir a sociedade a que

pertence e promover o seu progresso, julgando que Machado falha nesse intento por representar um retrocesso, dado seu apego aos modelos clássicos. Araripe, embora o julgue *excêntrico*, reconhece seu potencial satírico, valoriza sua ironia em relação à misturada de ideias estrangeiras, como o positivismo e o evolucionismo, e se pergunta até que ponto Rubião não poderia *ser* o Brasil, inaugurando assim uma vertente de se buscar, em seus personagens, uma espécie de síntese alegórica de nosso país. Veríssimo se dá conta da riqueza de recursos empregada pelo romancista na elaboração dos narradores em primeira pessoa, percebendo sua complexidade e problemática, ainda que encontrasse dificuldade no enquadramento de sua obra, optando pelo reforço negativo: não é romântico, naturalista, realista, enfim, não se enquadra no que se praticava na literatura nacional nem no que se importava da literatura estrangeira, exercitando-se num humorismo estranho à nossa tradição.

Essa primeira tríade é responsável por balizar as primeiras leituras sobre Machado, escritas enquanto este ainda produzia, portanto reconhecendo sua notoriedade em vida e um estranhamento frente à sua singularidade como escritor. Já a segunda tríade (1939 a 1958), composta por Astrojildo Pereira, Lúcia Miguel Pereira e Augusto Meyer, oscilou entre reconhecer os caracteres de um autor integrado ao contexto nacional e representante da literatura universal. Astrojildo Pereira refutou a ideia de indiferença à vida local, mostrando um Machado realista, preocupado com a vida social brasileira, inaugurando assim uma tradição de abordagens sociológicas praticadas posteriormente por Raymundo Faoro, Roberto Schwarz e John Gledson. Lucia Miguel Pereira traça um paralelo entre a vida do homem Machado e as personagens criadas pelo escritor, que numa primeira fase trataria do tema da ascensão social, com os conflitos por ele mesmo vividos, para, numa segunda fase, já estável em seu casamento e na carreira de funcionário público, criticar a vida política e social das classes dominantes. Augusto Meyer se dedicaria a apontar a relação do autor Machado com outros autores, numa intertextualidade que permitirá sua comparação com Pirandelo, Nietzsche e Dostoiévski, este último para expressar o interesse pelo “homem subterrâneo”.

A terceira e última tríade é composta por Roberto Schwarz, John Gledson e Alfredo Bosi. Schwarz teria se influenciado pela leitura de Helen Caldwell, que apontou o caráter não-confiável dos narradores machadianos, como se o

escritor forjasse um narrador que dissesse o contrário do pensamento do autor: assim a traição de Capitu é posta sob suspeita, já que temos apenas a narrativa unilateral de Bentinho. Schwarz compreende que a forma dos grandes romances machadianos imita processos históricos e sociais, com as contradições vividas na periferia do capitalismo como índices das falsas promessas do capital. Assim, *Brás Cubas* e *Dom Casmurro* apresentariam uma retórica própria dos que buscam, sob a superfície polida do discurso, escamotear os mecanismos violentos de dominação e exploração, numa abordagem crítica de cunho sociológico que intenta compreender a divisão da sociedade brasileira em classes. John Gledson dá continuidade a essa linhagem iniciada por Raymundo Faoro e intensificada por Schwarz para desentranhar as intenções do autor com sua obra ficcional, principalmente no que tange aos seus narradores e suas facetas tipicamente brasileiras, além de suas posições de classe. Alfredo Bosi, sem desconsiderar o contexto histórico-social, tem enfatizado as implicações filosóficas, psicológicas e existenciais da obra, ressaltando os estudos moralistas empreendidos por Machado, interessado na compreensão dos comportamentos humanos, não para julgá-los, mas com simpatia e humorismo.

Hélio de Seixas Guimarães conclui seu itinerário mostrando como o interesse pela obra de Machado não para de crescer, com abordagens variadas, ainda que persistam velhas questões, como essa do caráter local/global de sua obra. Apontando para a profusão de fontes contidas na obra machadiana, Seixas Guimarães levanta a hipótese de que Machado teria cifrado uma condição nacional para que seus leitores buscassem recompor os cacos de um espelho propositadamente estilhaçado por ele. Mas se assim o for, conclui Seixas, a imagem vista nesse espelho parcialmente recomposto é a dos próprios intérpretes, ou seja, dos pressupostos, preconceitos e obsessões que fazem parte mais da crítica que do próprio Machado.

Creio que esse espelhamento hermenêutico seja o principal responsável pela pouca atenção dada à dimensão trágica da obra machadiana, uma vez que a melhor crítica tem insistido em validar, pela obra do autor, seus próprios pressupostos críticos, além de reforçar o compromisso que todo escritor deve manter com seu país, sua sociedade e o comportamento de seu povo, de tal modo que todo grande escritor valeria por um historiador ou um sociólogo.

Não pretendo desvalorizar a riqueza e profundidade da fortuna crítica machadiana, que faz jus à estatura do escritor com intérpretes de raro talento e aguda penetração, como os que foram citados, mas centrar o foco das abordagens para o que julgo essencial em sua obra e que é reconhecido por autores tão díspares quanto Antonio Candido, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Miguel Reale, Alcides Maya, Augusto Meyer, João Adolfo Hansen, Hélio de Seixas Guimarães e Ronaldo de Melo e Souza, que é a dimensão filosófica, existencial de sua obra.

Candido (1995, p. 23), por exemplo, traça um esquema temático que passa por questões como: 1) Identidade: quem sou eu? o que sou eu? em que medida existo por meio dos outros? há mais de um em mim?; 2) A relação entre real e imaginário: ou a reversibilidade entre a razão e a loucura ou outras antíteses, cujas fronteiras serão embaralhadas; 3) Existencialismo: que sentido tem o ato? serei algo mais que o ato que me exprime?; 4) A perfeição artística; 5) A relativização: qual a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado?; e 6) A transformação do homem em objeto do homem, o que poderia ser traduzido pela problemática do poder.

Em todas essas pontuações de Candido, a presença inominada do trágico. Já Ronaldo de Melo e Souza (2006), em vez do termo trágico, resgata a visão tragicômica do drama dionísico, pela qual os contrários se complementam, para apontar a inovação machadiana, que foi dar um acabamento ficcional irônico às suas obras. Alcides Villaça (2013, p. 103) reconhece a fatalidade do trágico ao constatar a “sensação de que tudo deveria ser de outro modo (mas qual?) se não tivesse que ser exatamente assim”. Em Hansen, o trágico aparece obliquamente, quando afirma, sobre Machado, que sua leitura pode tornar o leitor, ao desiludi-lo e libertá-lo, alegremente pior (Hansen, 2006, p. 345) ou “que a falta de sentido da dor humana, a loucura, o desencontro e a desarmonia do universo são temas obsessivamente tratados por Machado” (Hansen, 2008, p. 153).

Não insistirei nos exemplos, teremos muitas ocasiões para voltar a esses autores e mostrar como suas leituras se relacionam com a mirada trágica. Mas antes de fechar a introdução, é preciso registrar que este estudo tem como objetivo investigar a obra machadiana e seu imaginário trágico, que afirma o caráter transitório e inútil da vida, a impossibilidade de apreender racionalmente

o real, as relativizações de toda ordem, o gosto pelo brilho e espetáculo, o jogo das convenções, os usos interessado e malicioso da moral, o eterno retorno do mesmo, a singularidade do momento vivido, a falta de sentido da existência, as contradições humanas, a voluptuosidade do nada, enfim, a misteriosa conjunção entre uma existência desagradável e a alegria de viver. É objetivo também deste trabalho refletir sobre os desdobramentos de sua literatura para a educação, especificamente em sua dimensão de desnaturalização, desaprendizagem e escolha.

Três frentes teóricas são privilegiadas: 1) o imaginário é refletido pelos estudos da antropologia simbólica de Gilbert Durand; 2) o trágico ancora-se na perspectiva nietzscheana de Clément Rosset; e 3) o sentido da obra machadiana sustenta-se com os intérpretes Alfredo Bosi, Antonio Candido, Raymundo Faoro, Afrânio Coutinho, João Adolfo Hansen, Alcides Villaça, entre outros. Da obra machadiana, foram recortados contos da fase consensualmente compreendida como madura, bem como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, responsável por inaugurá-la.

São sete capítulos. O primeiro dedica-se à discussão conceitual e estrutura-se em três linhas referenciais: 1) a possibilidade de uma abordagem filosófica da obra de Machado de Assis, 2) a expressão de um pensamento trágico nela contido e 3) sua configuração em um imaginário que traduz esse pensamento em imagens, símbolos e metáforas. O segundo capítulo analisa o conto *Singular Ocorrência* e a relação conflitante entre a busca de sentido para o comportamento humano (imaginário) e o caráter singular, casual e insignificante do real (trágico). O capítulo três é dedicado ao delírio de Brás Cubas, episódio que sintetiza expressão estética e pensamento trágico como nenhuma outra página machadiana: a eterna surdez e a vontade imóvel da Natureza como metáforas de uma existência sem sentido e finalidade, mas que, mesmo se mostrando cruel e desagradável, é aprovada por ser a única que se tem. O capítulo seguinte estuda a relação entre identidade pessoal e identidade social a partir da metáfora das duas almas (interior e exterior) presente no conto *O Espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana*; o predomínio e importância da identidade social serve de ponto de partida para a discussão do capítulo cinco, que versa sobre as ações (e motivações) dos personagens machadianos, que se dividem entre aqueles que recusam o real (situação de ilusão)

e os que o aprovam, ainda que mediante uma ética da ocasião (trágico). O sexto capítulo partirá da discussão moral e entremeará questões sobre casualidade e acaso, decalcadas do conto *A Causa Secreta*, para compreender as implicações da relativização e indissociação de bem e mal, como ocorre com a loucura e a normalidade no conto *O Alienista*.

Se o primeiro capítulo é teórico e os cinco intermediários dedicados a análises pontuais de elementos presentes nos contos machadianos e no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o capítulo final se caracteriza pela recolha de seu imaginário trágico e sementeira em outros campos – no caso, o da Educação. De que maneira a ficção machadiana pode autorizar uma educação que, dadas as implicações do pensamento trágico, se definiria por uma pedagogia da escolha?

A questão central gira em torno da proposta da literatura machadiana de ensinar o pensamento a desnaturalizar o mundo, a desaprender os referenciais de sentido. Se a educação está condicionada à crença numa verdade, ou em muitas verdades, a educação da desaprendizagem ou a pedagogia da escolha propõe desfazer-se desse sentimento de verdade, de crença, seja ela ideológica, científica ou moral, para que no lugar da esperança, do medo, ou mesmo da desilusão, seja possível situar-se no mundo, compreendê-lo, como também experimentar a intensidade da existência constituída de acasos, de circunstâncias e de encontros singulares. Em outras palavras, a literatura de Machado de Assis, no que postula como pensamento do *pioior*¹, tem forte potencial de formação, senão do homem *melhor* (invenção ou ilusão moral inatingível), ao menos do *melhor* do homem: nossa dimensão (auto)criativa.

1 No sentido que Rosset (1989a, p.14) atribui à assimilação do pensamento a uma lógica do pior: “parte-se da ordem aparente e da felicidade para culminar, passando pelo necessário corolário da impossibilidade de toda felicidade, na desordem, no acaso, no silêncio e, no limite, na negação de todo pensamento”.

1. Filosofia, pensamento trágico e imaginário

Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura – nada menos que a quimera da felicidade –, ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão.

MACHADO DE ASSIS

Três questões se impõem para que possamos percorrer o imaginário trágico de Machado de Assis. Em primeiro lugar, até que ponto podemos dizer que sua obra é filosófica? Em outras palavras, que noção de filosofia se desenha quando se postula que a obra machadiana, em sua configuração literária – portanto, assumidamente obra de ficção – ultrapassa ou embaralha o que seria estético para compor-se como pensamento?

Aceita essa dimensão filosófica de sua obra, como portadora/reveladora de um pensamento, cabe a segunda questão: que pensamento é esse? Por que podemos denominá-lo trágico?

E, finalmente, considerando que sua obra literária anuncie uma filosofia, ou ao menos um pensamento trágico, que configuração imaginária apresenta para figurativamente traduzir esse pensamento? Que sentido, portanto, o trágico assume em sua obra?

Respondidas essas questões, teremos o mapa conceitual para então trafegarmos por sua obra, buscando compreendê-la a partir dos seus próprios elementos, em confluência com a visada aqui proposta.

A filosofia de Machado de Assis

Um dos principais estudos sobre a *filosofia* de Machado de Assis não buscou compreender sua obra como uma obra filosófica, mas uma obra portadora/devedora de uma filosofia, a qual deveria ser buscada nos filósofos que teriam influenciado o escritor brasileiro. Em seu ensaio *A Filosofia de Machado de Assis*, Afrânio Coutinho ressaltou a “atitude filosófica de Machado de Assis, à luz de uma investigação das principais influências que sofreu nesse terreno” (Coutinho, 1959, p. 3), para afirmar sua filiação a Pascal, Montaigne e Schopenhauer em relação a uma concepção de mundo pessimista. Segundo uma das notas de Coutinho (1959, p. 28),

Machado só via no mundo misérias e dores, maldades e sofrimentos. Não exergava o que há de grandeza na vida, não sabia apreender, por incapacidade espiritual, e por tenebrosos ressentimentos íntimos, o que a vida, por momentos, apresenta de grandeza. Não acreditava na grandeza humana.

Para Coutinho (1959, p. 30-31), essa concepção pessimista vem expressa artisticamente pelo humorismo, “válvula de escape da sua angústia e dos recalques da sua alma, acumulados através das injustiças da vida, da maldade humana, do sofrimento físico e moral, do espetáculo do mundo”.

Para o ensaísta, a filosofia de Machado de Assis decorreria de duas fontes: 1) a influência do jansenismo pascaliano, do naturalismo de Montaigne, da filosofia da vontade de Schopenhauer e 2) sua trajetória pessoal, marcada pela ascensão, pelo ressentimento do mestiço e pela moléstia que o afligia, a epilepsia. De um lado, formação intelectual; de outro, “falta de saúde espiritual” (Coutinho, 1959, p. 118).

A aliança da formação intelectual e da conformação psicossocial teria gerado sua concepção de mundo:

Foi a própria vida que lhe herdou os venenos do pessimismo. Sentindo-se ofendido no seu pudor e na sua dignidade, considerou-se um injustiçado. Aparentemente tímido, no fundo era um grande orgulhoso, cujos

complexos, cuja mágoa, cujo ressentimento, se traduziram pela arte, sob a forma de uma vasta revolta contra a sociedade, revolta sistematizada e corrosiva, e de uma concepção sem generosidade do homem e da vida (Coutinho, 1959, p. 56).

Coutinho, mais que interpretar Machado, busca explicações para sua obra a partir de um horizonte de valores que nunca foi machadiano, mas do próprio intérprete, por meio de um julgamento em negativo, ou seja, afirma o que lhe falta, uma pretensa saúde espiritual.

O ensaísta cria, a partir da biografia do autor, uma psicologia que justifique seu pretense ódio à vida e ao mundo e o filia às suas influências filosóficas para atestar, em passagens de sua obra, o mesmo pessimismo que caracterizou o século XVII, fortemente marcado pelo jansenismo:

Para o jansenismo a natureza humana é má e miserável, desprezível e egoísta, escrava dos instintos, com uma tendência incoercível para o mal. A queda original comunicou-lhe uma miséria inamovível, uma espécie de fatal atração criminoso para o vício, uma corrupção total. A vida só deve interessar como uma renúncia perpétua e completa do mundo, afim de se preparar, pelo ascetismo, a paz e a salvação futuras (Coutinho, 1959, p. 70).

É uma visão, sem dúvida, pessimista, mas que, justamente por sua filiação cristã, pressupõe uma salvação. A vida aqui é miserável, mas subsiste a esperança em outra vida, em outro mundo, outro tempo, outra existência. Trata-se, inegavelmente, de mais uma versão cristã de negação da vida, do mundo e do homem. Nesse sentido, não difere do ódio à vida presente em toda moral cristã, cuja essência se resume, como tão bem demonstrou Nietzsche (2001), em negar a dimensão trágica da existência, sua absoluta impossibilidade de salvação. Não só de salvação, mas também de grandiosidade.

Embora Coutinho releve que a concepção de mundo machadiana seja destituída de Deus (p. 28), ancora sua análise em um imaginário moral de fundo cristão, projetando para a obra de Machado sua própria concepção de mundo. Isso significa que, para Coutinho, Machado estará sempre em falta, já que é incapaz de considerar a grandiosidade humana e sua possibilidade de salvação.

Dessa visão, conclui que Machado é pessimista, pois enxerga apenas o lado negativo do homem. Incapaz de se desvestir de seus próprios princípios, não atinge que a filosofia de Machado não tem princípios, não se ancora em nenhuma moral, não pressupõe salvação, grandeza ou sentido para a existência. Quando muito, esta última é espetáculo, palco onde atuam interesses circunstanciais, os mesmos que, sob o verniz dos bons valores e as tintas da moral, regem a sociedade.

Que se diga de uma vez: a filosofia de Machado de Assis não é pessimista, mas trágica. Sua concepção de homem e de mundo filia-se a pensadores trágicos, como o foram Lucrécio, Montaigne e, em certa medida, Pascal, mas não expressa uma filosofia da vontade aos moldes schopenhauerianos, ainda que seja inegável a influência exercida pelo seu pensamento, assim como também não resgata o jansenismo.

Para retomar o Machado em negativo de Afrânio Coutinho, é ilustrativa a análise que empreende do conto *A Igreja do Diabo*, publicado em *Histórias Sem Data*. Trata-se de uma alegoria machadiana para afirmar “a eterna contradição humana”: o Diabo resolve fundar sua Igreja e, com o aval de Deus, a quem comunica sua ideia, consegue impor sua moral dos vícios: “Todas as virtudes cuja capa de veludo acaba em franja de algodão, uma vez puxadas pela franja, deitavam a capa às urtigas e vinham alistar-se na igreja nova.”

Após o triunfo de sua igreja, o Diabo percebe, no entanto, que muitos dos seus fiéis praticavam as antigas virtudes às escondidas, numa situação simétrica a anterior, isto é, e segundo as palavras de Deus: “As capas de algodão têm agora as franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? é a eterna contradição humana”.

Para Coutinho (1959, p. 104),

Aí está o conceito pascaliano da causa secreta das ações humanas, nessa franja de algodão dos mantos de veludo e seda. Todas as virtudes têm a sua ponta inicial em algum motivo inconfessável, geralmente inspirado no egoísmo, na sensualidade, no amor próprio. A obra de Machado inteira está repleta de fatos, situações, temperamentos que traduzem essa concepção.

Aí estão os elementos de uma filosofia pessimista que Coutinho projeta sobre Machado: egoísmo, sensualidade, amor próprio, ignorando que, se é verdade que as virtudes escondem os vícios, por outro lado os vícios também se completam com virtudes: o homem egoísta é também solidário. Porque, para Machado, e não nos esqueçamos que o conto é alegórico, a moral é convenção, superfície, narrativa imaginária que busca melhorar o homem, engrandecê-lo, e não um princípio, seja ele o bem ou o mal. Embora Coutinho (p. 130) reconheça que a “justiça é o estabelecido”, pressupõe que haja “sem dúvida leis naturais, mas a corrupta razão tudo corrompeu”. Para Machado – e aqui está a diferença entre o pessimismo e o trágico –, não há leis naturais, mas formulações estabelecidas pela razão.

Nenhuma categoria é capaz de nortear o homem, pois sua condição antropológica é a da contradição: a dicção que o caracteriza é incapaz de dizer o que ele é, ou quando diz se contradiz, porque efetivamente o homem não é. Isso significa que é impossível compreendê-lo como ser imutável, eterno, confinado a este ou aquele conceito, uma vez que o que o constitui é a passagem, a inconstância, a convivência dos opostos. Para resgatar um termo de Morin, trata-se de um *sapiens demens*:

É um ser duma afetividade intensa e instável, que sorri, ri, chora, um ser ansioso e angustiado, um ser gozador, ébrio, extático, violento, furioso, amante, um ser invadido pelo imaginário, um ser que conhece a morte, mas que não pode acreditar nela, um ser que segrega o mito e a magia, um ser possuído pelos espíritos e pelos deuses, um ser que se alimenta de ilusões e de quimeras, um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas, um ser sujeito ao erro e à vagabundagem, um ser lúbrico que produz desordem. E, como nós chamamos loucura à junção da ilusão, do excesso, da instabilidade, da incerteza entre real e imaginário, da confusão entre subjetivo e objetivo, do erro, da desordem, somos obrigados a ver o *Homo sapiens* como *Homo demens* (Morin, 1973, p. 110 e 111).

Encontramos nessa caracterização do homem toda a gama dos personagens machadianos, com a ressalva de cada um ser uma singularidade, do que se conclui que não há padrão, nem de normalidade, nem de maldade, nem de nada. O único

padrão existente é criado pelo homem, encontra-se na sociedade e divide-se, de acordo com as batatas de *Quincas Borba*, entre os vencedores e os vencidos¹.

Incomodado com a concepção filosófica de Machado, Afrânio Coutinho termina seu ensaio por salvá-lo, negando-a. Vê em *Memorial de Aires*, último romance de Machado, sua rendição pela arte, que reorganizará sua trajetória, atestando que:

A felicidade que fora a sua, reviveria do fundo da memória, e lhe apareceria, somente agora, em toda a realidade, como o verdadeiro aspecto da vida, a ele que não tivera olhos para enxergar senão a maldade humana e a mesquinhez do mundo.

A vitória veio tarde, mas não faltou: o homem também era capaz de grandeza e bondade, sentimentos puros e nobres. Era a ponta de incoerência de todos os cétricos e pessimistas (Coutinho, 1959, p. 140).

Eis a *transfiguração* de Machado, ou melhor, eis a transfiguração que o ensaísta imputou a Machado para salvá-lo e, com ele, a grandiosidade humana. Essa conversão que Coutinho quer ver nunca ocorreu, pois o *Memorial* está eivado das mesmas desconfianças sobre o homem, numa constante relativização que Aires empreende do cotidiano e das intenções dos personagens analisados, o que levou Alfredo Bosi (2007) a chamá-lo de *diplomata terrorista*. Nenhuma grandeza, mas a afirmação das pequenas coisas da vida, ou como propõe Nietzsche (2001, §299): “nós, porém, queremos ser os poetas da nossa vida e, em primeiro lugar, das coisas mais pequenas e comuns”. Aires apreciou a poesia de vidas alheias, sempre com o foco no pequeno e comum que caracteriza o cotidiano da existência humana.

A senda aberta por Afrânio Coutinho ao buscar em Machado a relação entre literatura e influência filosófica foi seguida por Sérgio Buarque de Holanda (1944), justamente para refutar a transposição do pensamento pascaliano à obra

1 Tanto Passos (2007) quanto Dixon (2009) estudam esse aspecto da obra machadiana, relevando a condição de singularidade, de uma subjetividade ímpar na construção das personagens, que se sustentam como pessoas.

machadiana empreendida pelo crítico, corrigindo-o quanto ao aspecto pessimista imputado ao autor de *Dom Casmurro*. Para Holanda, a perspectiva filosófica adotada pelo romancista é a do ceticismo.

Mas essa tendência da crítica em buscar uma base filosófica para as obras de Machado, se de um lado frutificou em leituras que reconheceram tanto influência quanto aspectos filosóficos na criação literária, por outro rendeu uma série de suspeitas sobre a transposição de um pensamento filosófico à obra literária. Benedito Nunes (1993, p. 131) é enfático ao condenar as interpretações que utilizam o texto ficcional como ilustração da filosofia do que ele chama de “autor real”, equívoco quanto ao sujeito, na costumeira separação que se faz entre autor e narrador, e quanto ao objeto, por tratar a ficção como veículo de ideias.

No entanto, se o filósofo tem razão quanto à simplicidade das correlações empreendidas por certas leituras entre concepções filosóficas e criação literária, não há nada que nos impeça de afirmar e reconhecer na obra machadiana uma concepção de mundo e de homem que, se não é *a priori* filosófica, tem a mesma raiz de dúvida/inquietação de que trata a filosofia.

Não é por outra razão que Miguel Reale (1982) operará uma substituição da preposição para resgatar o tema. Trata-se de seu ensaio *A Filosofia na Obra de Machado de Assis*, em que o foco sai do autor para recair na obra que, não sendo filosófica, porta uma filosofia, que aparece em três circunstâncias: por vezes ridicularizada (“um asno de Sancho, deveras filósofo”), tratada em sentido lato, amplo (“filosofia dos epitáfios”) ou em sentido mais profundo, em que questiona o sentido da vida, ainda que não abra mão de que seja “leve e ridente”.

O fato é que os críticos que se inquietaram com esse aspecto da obra machadiana² são unânimes em alertar que não há nela uma sistematização, ou seja, não ilustra passo a passo nem pretende ser a demonstração literária de um sistema filosófico; atestam também a influência de filósofos como Montaigne, Pascal e Schopenhauer, aos quais se deveria acrescentar Lucrecio; e, como bem lembrou Reale (1982, p. 6), reconhecem a “*densidade filosófica* de sua obra, essencial à compreensão do escritor”.

2 Além de Afrânio Coutinho e Sérgio Buarque de Holanda, já citados, podemos lembrar, entre outros, de Alceu Amoroso Lima, Augusto Meyer, Alcides Maya, Eugênio Gomes, Lúcia Miguel Pereira e Raymundo Faoro.

Mas creio que a dificuldade maior de compreender a filosofia de Machado de Assis se encontra muito além do problema da influência, da sistematização ou das diferenças identitárias entre autor real e autor fictício. Embora seja inegável e já um tanto batido que não se deve, ou não se pode, confundir as ideias e pensamentos do autor real com o que sai da boca ou da pena do narrador (que no caso machadiano assume muitas vezes a condição de autor, ainda que fictício)³, também não se pode negar que a obra, em conjunto, apresenta uma rede de figurações, representações e pensamentos que se confunde com o que se chama de “filosófico”, ou, para retomar Reale (1982, p. 6), uma “teoria da teoria”, ou seja, o reconhecimento de que, indo além de uma “explicação do real”, o autor, “reiteradas vezes, a propósito de assuntos ou episódios aparentemente banais, eleva-se a uma ‘instância simbolizante’ que atua, por assim dizer, como um complemento necessário dos tipos e modelos de sua ficção artística”.

Mas o essencial não foi dito: a dificuldade de se compreender a filosofia de Machado de Assis é a própria noção que se tem de filosofia. Num primeiro momento, pela própria diferença de linguagem e de propósitos, a filosofia parece pairar num patamar de compreensão do homem e do mundo acima da literatura, que estaria na esfera da representação, portanto, senão inferiorizada, menos grave que aquela, cuja matéria requer a circunspeção dos pensadores e dos pensamentos, enquanto esta pode se deleitar com a frivolidade, tanto do homem quanto do mundo. É o que Brás Cubas reconhece na advertência ao leitor de *Memórias Póstumas*: “que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.”⁴

O fato de seus críticos frisarem não haver um sistema ou uma sistematização filosófica no conjunto de suas obras pressupõe, justamente por sublinhar o que

3 A esse respeito, merece menção o estudo de Abel de Barros Baptista sobre a formação do nome, no qual mostra a diferença entre o nome próprio e a assinatura, uma vez que esta deixa de designar o indivíduo e converte o nome próprio em nome de obra: “mais ainda, em nome de certa maneira, de certo estilo, ou, em termos machadianos, de certa ‘feição do livro’, imitável, repetível, reproduzível sem laço necessário com alguma interioridade ou individualidade original” (Baptista, 2003, p. 11).

4 As citações das obras de Machado de Assis, sempre que aqui aparecerem, foram retiradas do texto fixado na edição Machado de Assis. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

falta, que a filosofia, para ser filosofia, deve constituir um sistema que articule os pensamentos em torno de determinados princípios, determinadas chaves interpretativas que expressem uma totalidade. Essa definição de filosofia, se é verdade que não vem expressa, no entanto não deixa de se constituir como um fundo *a priori*, sobre o qual se desenha a análise da obra machadiana.

Masse é como sistema que surgem as filosofias de Kant, Hegel ou Schopenhauer, ou se é como sistema que se leem as filosofias de Montaigne e Pascal, nada nos impossibilita de, contemporaneamente, revê-las sob novas bases epistemológicas. Nesse sentido, para Deleuze e Guattari (1992, p. 10), “a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos”, diferenciando-se da arte pela especificidade de sua criação, ou seja, enquanto esta lida com perceptos e afectos, aquela produz uma rede de conceitos. Nessa perspectiva, “a arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos. Isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as co-determina” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 88). Dessa forma, tanto a arte quanto a filosofia, assim como a ciência, perfazem formas do pensamento:

O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de co-ordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas (Deleuze e Guattari, 1992, p. 253).

Assim, pensa-se por conceitos (filosofia), por funções (ciência) ou por sensações (arte), e nenhum desses pensamentos é melhor ou mais pleno ou mais completo que o outro, de modo que “os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 255).

De certo modo, é o que já havia proposto Cassirer (2001) com sua filosofia das formas simbólicas: na mediação simbólica do homem consigo, com o outro e com o mundo, desenvolveram-se linguagens como a história, a religião, o mito, as artes e as ciências, isto é, formas simbólicas que possibilitam e expressam o conhecimento. Ressalta-se, de sua filosofia, a ausência de supremacia de uma forma sobre outra na expressão do conhecimento. Literatura, filosofia e ciência são *modalidades* de expressão e conhecimento igualmente válidas na mediação do homem com o mundo, consigo e com o outro.

Por essa perspectiva, registra-se o óbvio: não há filosofia de Machado de Assis e nem na obra de Machado de Assis, uma vez que ele não se dispôs a criar conceitos, num registro simbolicamente filosófico e, mesmo quando o fez, como é o caso do *Humanitismo*, o fez por pastiche, num registro de humor e derivado dos perceptos e afectos de um personagem, no caso Quincas Borba. Trata-se de um pensamento conceitual manipulado por um pensamento de ordem estética, no qual se insere e que o precede.

No entanto, podemos considerar, justamente por se entrelaçarem, que a obra de Machado põe em relevo o diálogo tácito entre o pensamento literário, plano da composição, e o pensamento filosófico, plano da imanência⁵, que subjaz em sua ficção. Ou, para dizer como Cassirer, intercambia formas simbólicas na expressão estética de um conhecimento que jamais se restringe ao singular e circunstancial da narrativa. Portanto, a leitura das situações narradas, das personagens criadas, das sensações mobilizadas, que perfazem o que Miguel Reale chamou de “instância simbolizante”, conduz à dimensão, ao plano filosófico de sua obra, o que reabilita, com outro significado, a filosofia de (ou na obra de) Machado de Assis.

Pois a filosofia de que se trata é a que trata especificamente do “conjunto de todos os objetos existentes, estejam ou não atualmente presentes; em suma, a realidade em geral, concebida na totalidade de suas dimensões espaço-temporais” (Rosset, 1989b, p. 12). Ainda segundo Rosset, enquanto um quadro, um romance, um teorema matemático tratam de um conjunto de fatos, ou uma realidade

5 “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento...” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 53)

particular, a filosofia propõe uma teoria geral do real, ainda que acabe por dissolvê-lo, buscando seu princípio em outro lugar, tentando “encontrar fora do real o segredo desse próprio real” (Rosset, 1989b, p. 14).

Na história da filosofia, impera o pensamento de uma insuficiência do real: “a ideia de que a realidade só poderia ser filosoficamente levada em conta mediante o recurso a um princípio exterior à realidade mesma (Ideia, Espírito, Alma do mundo etc.) destinado a fundá-la e explicá-la, e mesmo a justificá-la”. Essa prática filosófica, de considerar o real insuficiente, certamente não se encontra na obra de Machado, razão extra para se desqualificar, ou pôr sob suspeita, sua filosofia, assim como as que partam do “*princípio de realidade suficiente*”, como em certo sentido ocorre a Lucrécio, Montaigne ou mesmo Nietzsche, que se não são integralmente rechaçados são constantemente torcidos.

A intenção de filosofar unicamente sobre o real e a partir do real constitui mesmo, aos olhos da filosofia e da opinião mais comuns, um motivo de zombaria geral, uma espécie de enorme erro de base reservado apenas aos espíritos inteiramente obtusos e incapazes de um mínimo de reflexão. Daí os eternos gracejos endereçados pela maioria dos filósofos aos que confessam interessar-se pela experiência imediata, e mesmo satisfazer-se com ela (Rosset, 1989b, p. 14-15).

Machado inverte essa tendência, justamente ao zombar da filosofia que, a pretexto de compreender e interpretar o que existe, debruça-se sobre o que não existe, os numerosos conceitos que inventa para tratar de princípios que não se encontram em lugar algum. Quando mostra o dado cruel do real (*cruor*, de onde deriva *crudus*, não digerido, indigesto), não o subjugava a nenhum princípio, mas ressalta seu caráter único, irremediável, inapelável. É assim que, quando se remete aos conluios de Deus e o Diabo, seja em *A Igreja do Diabo* ou na famosa passagem de *Dom Casmurro*, *A ópera* (Cap. IX), com a (des)harmonia da existência se expressando pela poesia de Deus e a música de Satanás, o faz pelo poder simbolizante que a alegoria oferece: nem Deus nem Diabo precedem o mundo, mas se se quiser qualificá-lo, e a partir daí engendrar princípios, é preciso reconhecer o aspecto instável, insignificante, irrevogável da realidade e de nossa condição humana.

Assim, enquanto boa parte da filosofia substitui o “isto é” pela moral de um “dever ser”, Machado inverte a lógica moral em busca dessa verdade imediata que, a despeito de dolorosa e irremediável, constitui o trágico da existência. Em *Noite de Almirante (Histórias sem Data)*, Genoveva desdenha de seu juramento de fidelidade a Deolindo, equivalente aqui a um contrato moral, afirmando simplesmente que, quando jurou, era verdade, amava-o, mas depois deixou de amá-lo, amando agora o Diogo. Portanto, em sua falta de *padrão moral*, para retomar uma expressão do narrador, seu compromisso é com a verdade, ou melhor, com a realidade, com seus sentimentos, e não com a moral, o contrato, o juramento. Deolindo ameaça se matar, mas não cumpre sua vontade, preferindo fingir aos companheiros uma “noite de almirante” nos braços da amada a confessar a verdade: “parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir”.

Deolindo simboliza a atitude das filosofias que se envergonham da realidade e a negam em nome de princípios, sentidos e finalidades que estão sempre além da realidade, numa esfera moral, imaginária, enquanto Genoveva encarna esse dado cruel do real: sua singularidade, seu caráter único, o dado irremediável, perecível, amoral, indiferente, que constitui o trágico da existência.

Pensamento moral e pensamento trágico dividem, assim, a opinião dos homens, sugerindo-lhes alternadamente a ideia mais apaziguadora, mas a mais ilusória (princípio de realidade insuficiente) e a ideia mais cruel, mas a mais verdadeira (princípio de realidade suficiente). Daí duas grandes categorias de filosofias e de filósofos, conforme estes façam apelo a um melhor-ser ou, ao contrário, acomodem-se ao pior (Rosset, 1989b, p. 27-28).

A negação da dor, um dos pilares do sistema filosófico expresso pelo *Humanitismo*, tem o traço caricato do humorista, que exagera para tornar evidente o que é sutil: o caráter alentador das filosofias que, para salvar o homem, condenam o real a uma pretensa insuficiência, sobre a qual se pode engendrar sistemas de explicações denegativos. A dor não existe – é o que postula e, estabelecido o princípio, está salva a humanidade. É dessa filosofia que zomba Machado.

Portanto, se se quer encontrar a filosofia de Machado de Assis – ou afirmar que sua obra veicula, atesta, ilustra, demonstra ou porta uma filosofia –, esta se expressa pelo pensamento trágico: nenhuma ordem de grandeza ou baixaza, nenhum princípio ou finalidade, mas reconhecimento do acaso constitutivo da existência e de suas convenções.

Pensamento trágico

Nietzsche se autoproclama, em *Ecce Homo* (1995), o primeiro filósofo trágico, o extremo oposto de um filósofo pessimista, o que transpôs o dionisíaco em *pathos* filosófico, ou seja, o filósofo de uma sabedoria trágica. Sabedoria que pode ser expressa pela resposta que Sileno dá a Midas, quando perguntado sobre o que era melhor e preferível para o homem. Diz ele:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (*apud* Nietzsche, 1992, p. 36).

Sileno era um velho sábio, ao mesmo tempo mestre e seguidor de Dioniso e seu breve ensinamento condensa todo o aspecto inconciliável do trágico. O melhor é sempre inatingível. De modo bastante parecido, Sófocles, com seu *Édipo em Colono*, colocará na boca do coro:

Não ser nascido prevalece a todo argumento.
Mas, posto que se vem à luz,
tornar célere para lá, de onde
se veio, é o melhor a fazer (*in*: Zaniratto, 2003, p. 83, versos 1224 a 1227).

A variação sobre o tema não é estranha ao *Eclesiastes* (4, 2-3): “Pelo que tenho por mais felizes os que já morreram, mais do que os que ainda vivem; porém mais

que uns e outros tenho por feliz aquele que ainda não nasceu (...)”. Retornará com Cioran (1998): *o inconveniente de haver nascido*; porque, para o filósofo romeno, ao nascer perdemos o mesmo que perderemos ao morrer: tudo.

A mesma sabedoria trágica encerra o balanço da vida que faz Brás Cubas (*Memórias Póstumas, cap. CLX*), ao dizer que sai da vida com um pequeno saldo: “– Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”.

Tal pensamento não pode ser confundido com uma visão pessimista, pois é a atitude diante desse saber que definirá uma inclinação que pode, esta sim, ser pessimista. Ou trágica. Pois o trágico consistirá, justamente, na aprovação da existência, mesmo em sua realidade mais desagradável, já que o pensamento trágico é a “fórmula da afirmação máxima, da plenitude, da abundância, um dizer sim sem reservas, até mesmo ao sofrimento, à própria culpa, a tudo o que é problemático e estranho na existência” (Nietzsche, 1995, p. 118).

O mesmo anúncio é feito por Clément Rosset (1989a, p. 8), que se propõe a pensar a “ligação entre a alegria de existir e o caráter trágico da existência”, uma ideia que já aparece em sua primeira obra, *La philosophie tragique* (1960, 2003), na qual se propõe a estudar dois paradoxos: o do gozo, expresso pelo afrontamento da tragédia, ou seja, na admissão de toda espécie de realidade, mesmo indesejável; e o paradoxo da moral, que elege como valor supremo a virtude contrária ao gozo, a incapacidade de afrontar a tragédia e admitir o real. De um lado, afirmação incondicional da vida; de outro, a invenção do homem melhor pela negação do que lhe parece desagradável, a começar pela ideia de acaso.

O trágico pode ser definido como “o que deixa mudo todo discurso, o que se furta a toda tentativa de interpretação: particularmente a interpretação racional (ordem das causas e dos fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é então o silêncio” (Rosset, 1989a, p. 65). É por isso que tal visão não pode ser confundida com uma inclinação pessimista, pois “recusa de saída todas as qualidades que foram, ao longo do tempo, mais ou menos vinculadas ao conceito de trágico: tristeza, crueldade, obscuridade, inelutabilidade, irracionalidade” (Rosset, 1989a, p. 66).

O pensamento trágico pode ser expresso pelas ideias de nada, acaso e convenção.

Para Vladimir Jankélevitch (*apud* Rosset, 1989a, p. 42), o trágico é a aliança do necessário e do impossível. O homem, para inventar-se, para nomear-se, necessita de sentido para a existência, necessita crer, ainda que seja impossível qualquer sentido estável, verdadeiro, qualquer crença capaz de definir e descrever seu objeto, de ter certeza sobre aquilo que crê. Nesse sentido, Miguel de Unamuno (1996) dissertará sobre o sentimento trágico da vida como um curto-circuito que se estabelece entre a consciência do fim e o desejo de que essa mesma consciência não tenha fim. Quando o homem pensa na imortalidade da alma, não tem outro desejo que o de preservar sua consciência. Mas é importante salientar que Unamuno não é trágico, pois falta nele a aprovação da existência, e que seu sentimento da vida é antes um pensamento católico, de cores espanholas, como aliás o próprio filósofo reconhece. Já no *Hamlet*, de Shakespeare, é justamente o terror da possibilidade de que haja um “país não descoberto” depois da morte que o impede de dar fim à miséria e ao sofrimento da vida. Mas não há nada, a não ser a religião (um sentido para a existência), que possa nos ameaçar com tal castigo ou mesmo prometer a permanência de algo que, como expressou Schopenhauer (2004), desperta com o nascimento e se apaga com a morte, experimentando ainda as ausências do sono ou mesmo do desmaio.

Portanto, a consciência que atina para o nada que era antes de nascer, embora o mundo fosse, e para o nada que a espera, ainda que o mundo permaneça, tem a difícil escolha de aderir ao presente que tem, ao tudo que é, não reconhecendo nenhum princípio, nenhuma finalidade que possa efetivamente conhecer aqui e agora para além de sua existência real e concreta (escolha trágica), ou, não suportando tal visão, pode optar por crer em qualquer além, estabelecendo ou tomando de empréstimo uma metafísica qualquer, religiosa ou não, que direcione sua consciência, que a alargue para um antes e depois de sua própria percepção autoconsciente (escolha não trágica).

Para Maffesoli (1984, p. 88), “a vida trágica não funciona a partir do ‘dever ser’, a partir do ‘pro-jeto’ (os amanhãs que cantam ou outras formas de paraíso), ela se encontra totalmente ancorada no presente e nele se esgota como tal”. Disso decorre “a aprovação do que é”, a afirmação da vida, da contingência, do acaso, da incompletude e do próprio espanto, da surpresa diante da condição humana. Em

O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas, Maffesoli (2003) voltará à ideia de vida trágica para afirmar que “a vida é vivida sem muita reflexão” (p. 180), que “a vingança do dionisiaco, em seu momento trágico, é reenviar à sua inanidade os pensamentos mortos que se erigiram em dogmas mais ou menos explicados” (p. 180), que o trágico “acentua o que se esgota em ato, o que é não projetivo, o que é ‘presenteísta’” (p. 184).

O pensamento trágico é, portanto, “a afirmação da incapacidade humana para reconhecer ou constituir uma natureza; donde o caráter vão do pensamento, que não reflete senão suas próprias ordens, sem avaliação sobre uma qualquer existência; donde também uma certa inaptidão do próprio homem à existência” (Rosset, 1989a, p. 104). É isso que intuiu e formulou pensadores tão dispersos no tempo quanto os sofistas, Epicuro, Lucrecio, Montaigne, Gracián, Pascal, Hume e Nietzsche.

Do ponto de vista filosófico, o pensamento trágico se distingue dos demais pensamentos pelo que se propõe a analisar: além-se antes à inocência e crueldade do real que à sua bondade ou culpabilidade; enxerga acaso e artifício em vez de necessidade e liberdade na natureza; opta pela lucidez, ainda que insignificante, à ilusão das ideias e ideologias. Enfim, a filosofia trágica opõe-se aos intentos de uma filosofia metafísica e moral, porque entende que a bondade e a maldade, a necessidade e a liberdade, o sentido e o sem sentido, as ideias e as ideologias são objetos da metafísica e da moral, portanto, estão distantes de expressar algum aspecto do real; mais claramente, são estratégias para evitá-lo (Hierro, 2001, p. 24). Trata-se de um mecanismo racional, embora sua origem seja tão irracional quanto outra qualquer, que visa substituir o real por um duplo. O desejo desse duplo é desejo de nada, enquanto o desejo trágico é sempre desejo de real.

O pensamento trágico revela, desse modo, o nada que está por trás de todo pensamento. Quer se pense a partir do trágico ou contra ele, no horizonte o nada sempre se revela. Assim, quem estabelece referências para pensar o não trágico – ideologia, metafísica, religião etc. –, parte da crença em algo que, por definição, não existe, é nada; portanto, o homem que crê no que não é crível: “toda crença se definindo, não por um conteúdo, mas por um modo de adesão, é previsível que toda destruição de crença culminará na substituição por uma crença nova que

reporá, sobre um novo pseudoconteúdo, uma mesma maneira de crer sempre viva ao seio da equivalência monótona das crenças” (Rosset, 1989a, p. 45).

Para o pensamento não trágico, o homem tem necessidade de algo que lhe falta: ideologia, doutrina, ciência, natureza, deus ou qualquer outro objeto inacessível, indefinível, impalpável. Já o pensamento trágico reconhece a necessidade humana, mas seu desejo é desejo de nada. A perspectiva trágica “mostra o homem como o ser a quem, por definição, nada falta – donde sua necessidade trágica em se satisfazer com tudo aquilo que tem, pois ele tem tudo. Ela afirma que ao homem, que deseja nada, não ‘falta’, no sentido mais rigoroso do termo, nada” (Rosset, 1989a, p. 44). Não se trata, é importante frisar a diferença, de não desejar, mas de desejar *nada*, ou seja, desejar tudo o que se tem, o que se pode ter. Parte de Schopenhauer (2004, p. 139-140) constata esse nada:

O morrer é o momento de libertação da unilateralidade de uma individualidade que não constitui o núcleo mais íntimo de nosso ser, mas antes tem de ser pensada como um tipo de aberração dela: a verdadeira, originária liberdade aparece de novo nesse momento que, em sentido já indicado, pode ser considerado como uma *restitutio in integrum* [restituição ao estado anterior]. (...) Serena e tranquila é, via de regra, a morte de todo homem bom: mas o morrer voluntariamente, morrer de bom grado, é prerrogativa do resignado, daquele que renuncia e nega a Vontade de vida. Pois ele só quer morrer *efetivamente*, e não apenas em *aparência*, e, por conseguinte, não precisa e não exige perduração alguma de sua pessoa. Ele renuncia voluntariamente à existência que conhecemos: o que lhe cabe em vez desta é aos nossos olhos *nada*; porque nossa existência, referida àquela, *nada é*. A crença budista chama a isso de *Nirvana*, ou seja, extinção.

Poderíamos corrigir Schopenhauer em sua segunda assertiva, pois, se perdida nossa existência (morte), o que nos resta é nada, não é porque nossa existência seja *nada*, mas a única que temos. Schopenhauer pensa tragicamente ao reconhecer que a vida individual vem do nada e a ele torna, sendo a consciência esse brilho provisório, efêmero e que intermitentemente conhece o seu apagar nas experiências do sono e do desmaio, mas Schopenhauer deixa de ser trágico

ao atribuir à vontade o fundamento, o sentido, a razão de ser das espécies e, em decorrência, da própria existência.

Creio ser também dessa forma que Machado de Assis lê Schopenhauer. No caso já citado da crônica de 16 de junho de 1895, publicada em *A Semana*, lê-se uma reflexão que o autor faz a partir de um “caso diminuto” ocorrido em Porto Alegre: uma criança de dois anos foi abandonada pelos pais em uma estrebaria, onde passou três dias, sem comer, sem beber, com o corpo coberto por chagas e recebendo bicadas de galinhas, até que faleceu. Segundo Machado, não fosse Schopenhauer, não haveria necessidade de ir ao caso. Em um parágrafo, o escritor resume a ideia central de Schopenhauer sobre o amor: “A explicação é que dois namorados não se escolhem um ao outro pelas causas individuais que presumem, mas porque um ser, que só pode vir deles, os incita e conjuga.”

Em *Metafísica do Amor*, Schopenhauer (2004, p. 11-12), de fato, defende tal ideia:

A inclinação crescente entre dois amantes é, propriamente falando, já a vontade de vida do novo indivíduo, que eles podem e gostariam de procriar. Já mesmo no encontro de seus olhares cheios de desejo se inflama a nova vida, anunciando-se como uma individualidade vindoura harmoniosa e bem constituída. (...) O que, por fim, atrai com tal força e exclusividade dois indivíduos de sexos diferentes, um para o outro, é a vontade de vida que se expõe em toda a espécie, e que, aqui, por uma objetivação do acordo com seus fins, antecipa sua essência no indivíduo que ambos podem procriar.

O que procura demonstrar o filósofo é sua metafísica da vontade, uma espécie de princípio universal e exterior ao homem que comandaria sua vontade particular. Se, de um lado, Schopenhauer defende o amor como manifestação de um impulso físico, rompendo com a visão romântica que o elegerá como um valor supremo, a partir de uma cisão platônica entre o amor como ideia e o amor como ato, por outro lado, submete-o a uma vontade universal, responsável por esse impulso físico, destituindo-o de toda contingência, negando-lhe sua casualidade.

Machado não o perdoa por esse pensamento antitrágico. Em tom de galhofa, o escritor imagina que Abílio, o garoto abandonado pelos pais e seguidamente bicado pelas galinhas, pudesse não só falar, mas estabelecer um diálogo com o filósofo, caso este fosse vivo e estivesse em Porto Alegre. Cogitada a hipótese, o menino indagaria: “Quem mandou aqueles dois casarem-se para me trazerem a este mundo? Estava tão sossegado, tão fora dele, que bem podiam fazer-me o pequeno favor de me deixarem lá. Que mal lhes fiz eu antes, se não era nascido? Que banquete é este em que o convidado é que é comida?” O filósofo mandaria, então, Abílio calar a boca e lhe explicaria: “Foi a tua ânsia de vir a este mundo que os ligou sob a forma de paixão e de escolha pessoal. Eles cuidaram fazer o seu negócio, e fizeram o teu. Se te saiu mal o negócio, a culpa não é deles, mas tua, e não sei se tua somente...” As reticências suprimem justamente o que Machado parece condenar em Schopenhauer e que é a pedra de toque de sua filosofia: a vontade. O pensamento de Schopenhauer é traduzido de modo trivial. E é de maneira também trivial que o menino à beira da morte retoma a sabedoria trágica: “se eu soubesse que teria de acabar assim, às mãos dos meus próprios autores, não teria vindo cá”.

Se a influência de Schopenhauer na obra de Machado não suscita dúvidas, diferente é o modo como ela é lida. Para Rosa Maria Dias (2005, p. 392), Machado teria herdado uma “visão pessimista da vida. Os seres humanos estão condenados à infelicidade, não só porque são títeres de uma força inconsciente e instintiva, mas porque a estrutura inata do feto impede de maneira inerente a aquisição da felicidade”. Conclusão que vale para Schopenhauer, mas não para Machado. Mais feliz é a constatação de Miguel Reale (1982, p. 14), de que Machado ignora a base metafísica de Schopenhauer, interessando-se somente pela vida, “tal como se desenrola sem nexos e sem esperança sob os imprevistos acicates de impulsos naturais, só a vida interessa ao nosso romancista”. Assim, é preciso ter em conta que Machado rechaçou do pensador de Danzig seu princípio metafísico para ficar com o dado concreto de uma existência insignificante. É, aliás, a única razão pela qual Machado se predispõe a comentar um fato que, a seus olhos, é diminuto: corrigir o filósofo.

Portanto, para o pensamento trágico, não há princípio nem finalidade na existência, ela não é sombra de outro mundo, nem passagem, nem preparação, nem vontade, nem dor, enfim, nada. O que existe, portanto, não é enigma a ser dissolvido, problema a ser solucionado, fenômeno a ser explicado. Esse dado nos leva a um segundo aspecto do pensamento trágico: a condição casual da existência.

É raro que [o acaso] seja manifestado sob uma forma precisamente explícita; em filósofos como Montaigne, Pascal ou Nietzsche, onde ele desempenha um papel ao mesmo tempo fundamental e silencioso, não aparece quase nunca com todas as letras. Pode acontecer entretanto que intervenha de maneira explícita. É o caso, por exemplo, em Lucrecio, que atribui ao acaso a paternidade de toda organização, a ordem não sendo senão um caso particular de desordem. Imperialismo inerente ao conceito de acaso: produzindo tudo, o acaso produz também seu contrário que é a ordem (donde a existência, entre outros, de um certo mundo, esse que o homem conhece, e que caracteriza a estabilidade relativa de certas combinações) (Rosset, 1989a, p. 96).

Morin (1999, p. 196-203) fixa bem essa relação entre ordem e desordem, afirmando que o primeiro olhar, do ponto de vista da história humana, foi o da desordem, a qual contemporaneamente torna-se muito mais rica, já que além de seu polo objetivo (agitações, dispersões, colisões e as mais variadas instabilidades) comporta um polo subjetivo, que é o da relativa indeterminabilidade, a incerteza. Teríamos, portanto, que aprender a pensar ordem e desordem, ou seja, trabalhar com o acaso. Sobre o acaso, a novidade que Morin (1970) interpõe é de sua presença, ou de seu reconhecimento, relativamente recente por parte da ciência, que passa a compreender as atrações físico-químicas como organizações para compensar o acaso, já que o mundo está condenado ao acaso, a viver do acaso, a suportar o acaso.

Ora, o pensamento do acaso, refutando todos os pensamentos que atribuem um princípio, qualquer que seja, à existência, não pode, por sua vez, ser refutado. Por isso, é totalmente vã a questão das provas e contraprovas da existência deste ou daquele princípio. Provar a existência ou inexistência de deus, por exemplo, na

querela que se estabelece entre crentes e ateus, não só é impossível como irrelevante, já que ambos disputam um princípio que não é verificável porque inexistente. A perspectiva do cientificismo ateu, sob o pretexto de negar deus ou os deuses, elege uma pretensa natureza, sobre a qual a ciência exerceria seu domínio, como princípio gerador e organizador do mundo constituído, mas “as leis da natureza são de uma ordem exatamente tão institucional quanto as leis estabelecidas pela sociedade: elas não são provenientes de uma imaginária necessidade, mas tiveram, também elas, que se *instituir* graças às circunstâncias, exatamente como as leis sociais” (Rosset, 1989a, p. 101).

É nesse sentido que podemos compreender o evolucionismo darwiniano: “é o acaso que cria a ordem” (Lestienne, 2008, p. 91), já que há um corte que, se não gera independência, ao menos sinaliza que há dois processos distintos na evolução. O primeiro é o da variação e o segundo o da seleção. Se para este, as circunstâncias são determinantes para a sobrevivência das espécies (o que, a rigor, em nada contraria o acaso), em relação à variação, segundo Darwin (*apud* Lestienne, 2008, p. 88), “uma mutação é *ao acaso* na medida em que a chance de que ela aconteça não é afetada pelo fato de poder ser útil à sobrevivência da espécie”. Em outras palavras, as variações proliferam-se ao acaso, embora umas permaneçam e outras não, por meio da seleção.

Isso equivale a dizer que não existe natureza como um princípio gerador de existência, dotado de intenção, propósito, lei, razão ou finalidade, mas que a ordem é uma variação da desordem, uma convenção. Entre as combinações possíveis para se gerar esta ou aquela condição existencial, algumas se realizam e permanecem, outras duram muito pouco, outras tantas sequer acontecem. E dentre essas inúmeras combinações possíveis, uma delas gerou a condição humana, aparentemente diferente das demais pela peculiar característica de portar uma consciência consciente de si, do tempo, da morte, da condição frágil de sua própria constituição, mas capaz de criar sentido para suas experiências, de traduzi-las em palavras, de simbolizar as mediações que permeiam as relações do homem com o mundo, com os homens e consigo mesmo.

Se a existência é o reino da convenção, ou seja, dos encontros promovidos pelo acaso (o que é convergente com a noção de *clinamen*, de Epicuro), o mesmo

ocorre com as convenções sociais, embora estas expressem um grau maior de complexidade.

O pensamento do acaso é assim conduzido a eliminar a ideia de natureza e a substituí-la pela noção de *convenção*. O que existe é de ordem não natural, mas convencional – em todos os sentidos da palavra. Convenção designa, com efeito, em um nível elementar, o simples fato do encontro (congregações que resultam em ‘naturezas’ mineral, vegetal ou outra; encontros que tornam possíveis as ‘sensações’). Em um nível mais complexo, de ordem humana e mais especificamente social, convenção toma sua significação derivada, de ordem institucional ou costumeira (contribuição do acaso humano ao acaso do resto ‘do que existe’) (Rosset, 1989a, p. 101).

A convenção não se reduz ao contrato, ao pacto, ao conjunto de regras ou costumes que os homens decidem seguir, após uma consulta racional sobre a ordem a ser socialmente instituída, mas são os encontros, o dinamismo próprio da própria condição da existência, isto é, o caráter artificial da natureza (acaso). O sentido dessas convenções, os recortes, as relações, os significados possíveis, rechaçados, disseminados serão sempre de ordem imaginária. É, de fato, o imaginário – conjunto de imagens, mas também dinamismo gerador de sentido – que irá organizar o entendimento, a compreensão disso que é da ordem do convencional, do vivido, dos encontros fortuitos.

O pensamento trágico, portanto, expressa-se com as noções de nada, acaso e convenção. O pensamento não trágico, na impossibilidade de refutar justamente o nada, o acaso e a convenção, se constituirá pela tentativa de estabelecer e estabilizar um princípio qualquer que servirá de premissa ou pressuposto para recusar a parte desagradável da realidade.

Como, por exemplo, a natureza. E aqui reside outra forma de pensar o trágico ou de expressá-lo: à luz das concepções naturalistas e artificialistas.

Em linhas gerais, predomina na história do pensamento ocidental a ideia de natureza – nem sempre expressa por esse termo – como princípio ordenador da existência. Contra a concepção de uma existência caótica, regida pelo acaso e

sem sentido ou finalidade, ergue-se uma natureza que, na impossibilidade de se fundamentar, opera como pressuposto em relação ao qual se erguerão as filosofias do ser.

A natureza é pensada – pelos naturalistas – como princípio de um conjunto de efeitos que não são nem matéria (ordem do acaso) nem artifício (produto da ação humana), mas como *algo* que transcende a matéria inerte e que é alheio às ações do homem. Essa concepção em negativo já está presente em Platão e Aristóteles e pouco muda em essência até hoje. Assim, a natureza aparece como necessidade, mas de modo diferente das necessidades factuais (acaso) e arbitrárias (artifício humano). Uma pedra é inerte, mas não uma planta. Como esta não sofre a ação humana, logo seria fruto de uma *força* natural. Essa força autônoma, no entanto, é impensável e silenciosa, jamais aparecendo, a não ser como *diferença*: nem humana (artifício) nem material (acaso) (Rosset, 1989c, p. 13-20).

Assim, não se pode dizer o que ela é, a não ser em referência ao que ela não é. Mas, tão logo ela apareça, servirá de centro, de referência, de ponto fixo, possibilitando que se defina toda uma gama de conceitos, expressos na relação: natureza e cultura, natureza e história, natureza e arte ou natural e sobrenatural. Em todos esses relativos, a mesma constância antropológica e antropocêntrica: cultura, história e arte como produtos da ação humana. Mesmo o sobrenatural, confundido ou não com a divindade, só é pensado a partir do humano, como força que o transcende, que o supera.

O homem, incapaz de se apresentar como *in-criado*, cria o seu próprio criador, em relação ao qual se institui como criatura. O homem passa a ser, então, a *prova* da existência de deus ou da natureza, já que atestaria, como criatura, a existência de uma força criadora, seja ela de origem divina (sobrenatural) ou *natural*. No primeiro caso, todas as configurações imaginárias que perfazem a religião. No segundo, o conceito científico de evolução, que se escora na noção de uma *força* ordenadora que não seria nem artifício (reservado apenas à ação humana) nem acaso (reservado à matéria). A consequência é que a evolução apresenta-se inseparável da história: o homem é a culminação de um processo iniciado com o próprio aparecimento do universo, cujo *sentido* espelha-se no homem. É como se o saber humano, ao tomar consciência desse universo, realizasse seu desejo de

ser conhecido, ou seja, a pretensa *força* primitiva que pôs o universo em marcha adquire sentido. A existência, portanto, pode ser pensada, conhecida, bem como a intenção *por detrás* dela, escrita nas suas entrelinhas.

Tomando por base essas premissas, a natureza se desenharia como uma *força* que age, que põe em movimento, que ordena e que, embora não humana, se assemelha à e se diferencia da própria ação humana. As semelhanças e diferenças estariam subordinadas a uma intenção ideológica, a um determinado uso, a uma premissa filosófica: uma natureza bestial que justifique as boas ações da civilidade ou uma natureza pura que o homem (bom selvagem) vê corrompida pelas convenções artificiais. Em qualquer dos casos, tem-se o ponto de partida para justificar todos os domínios humanos: a estruturação política, econômica, social, educacional, civil, jurídica, cultural, religiosa etc.

Por essa perspectiva, a ação humana (artifício) é derivada e ao mesmo tempo apartada de uma natureza que se inscreve como força. Embora essa força permaneça sempre imprecisa quanto à sua constituição, o mesmo não ocorre quanto ao seu uso, já que, de modo geral, serve para se contrapor a uma existência finita, irracional, desnecessária e sem finalidade.

De modo contrário a essa concepção naturalista, os artificialistas pensam a existência sem recorrer à ideia de natureza, de necessidade, de princípio ou qualquer força que, pré-existente, ordenaria vida e matéria.

Livre da ideia de natureza, o artifício se apresenta, então, não como oposição a um natural impreciso e indefinido, mas como continuidade *natural* entre artifício humano e não-humano. Artifício é natureza e natureza é artifício, desde que se aceite natureza como ausência de princípio; em outras palavras, desde que se reconheça o acaso constitutivo da existência. Acaso definido justamente como ausência de princípio, ou seja, ausência de natureza.

Dessa forma, não haveria nenhum princípio pré-existente que poria em marcha a existência e comandaria a vida em seu desenrolar. Nenhuma força externa, nenhuma finalidade dada, nenhuma inteligência ordenadora. Apenas acaso, ou seja, encontros e desencontros, misturas felizes e infelizes, compor, decompor e recompor constante da matéria, da vida, do que é dado como existência. Em uma palavra: artifício.

Pensar a existência como artifício devolve o humano ao seio da natureza, pois não haveria ruptura entre artifício humano e artifício da natureza; humano ou não, o artifício é adição de acaso ao acaso do que existe. Se uma espécie de vida desaparecesse de um determinado ambiente (sem a intervenção do homem), atribuiríamos a ocorrência ao acaso, ao artifício, à natureza. As causas, se causas houvessem, responderiam às circunstâncias, às possibilidades, portanto ao contingente, e não a uma razão qualquer (necessidade). O mesmo se dá quanto ao nascimento de uma nova espécie: uma mistura qualquer fabrica uma nova forma de vida, a qual, se for apta para se reproduzir e encontrar condições mínimas para tal, encontrará seu destino ao lado das demais espécies.

Não se trata de uma força oculta, misteriosa, externa à natureza, mas do próprio artifício, ou seja, estamos diante de obras sem autor. Ou da própria indiferença, que Machado de Assis chamará de Pandora, no famoso episódio do delírio de Brás Cubas (ver capítulo 3). A espécie humana, neste cenário, é mais uma forma de vida entre outras tantas, sem nenhum privilégio em relação às demais, a não ser os que os próprios homens se atribuem, ao legislar em causa própria. Se os homens são diferentes de todas as outras formas de vida, as abelhas também o são, como o são as serpentes, os lagartos etc. Podemos ter cérebro maior, postura ereta, polegar opositor, habilidade para construir ferramentas e uma linguagem refinada para o diálogo e os xingamentos, mas isso não nos exclui de uma existência casual, fortuita, sem finalidade.

Essa visão trágica de uma existência constituída pelo acaso e movida pelo artifício, por mais concebível que seja, mostra-se indesejável, pois retira o homem do centro, derrota as expectativas racionalistas, contraria o desejo de permanência e debilita os discursos ideológicos e morais (artifícios de poder e controle). Não se trata mais da perda de uma determinada crença, mas na admissão da ineficácia da própria crença.

Retomando uma perspectiva histórica e seguindo a sugestão de Rosset (1989c), contribuíram para o pensamento artificialista: Empédocles, os sofistas, os atomistas da Antiguidade, Maquiavel, Baltasar Gracián e Hobbes (Rosset, 1989). Aos quais poderíamos acrescentar Nietzsche e o próprio Clément Rosset, que ao longo das últimas décadas vem se dedicando a pensar o real sem lançar

mão de qualquer sentido ou princípio que lhe seja exterior. Tais pensadores, é importante que se frise, não explicitaram necessariamente o acaso ou o artifício em suas obras, nem os fizeram figurar obrigatoriamente em lugar central de seus pensamentos, mas todos se negaram a reconhecer “uma ordem transcendente ao acaso”, afirmando “o caráter artificial da existência em geral” (Rosset, 1989c, p. 273).

Por exemplo, Empédocles (*apud* Rosset, 1989c, p. 131), que afirmou: “não há natureza para nenhuma das coisas mortais, nem nenhum fim em destruidora morte, mas somente mistura e dissociação das misturas, as quais os homens chamam de natureza”. É verdade que precisou recorrer aos quatro elementos – água, ar, fogo e terra – como princípios que deram origem à existência, mas uma vez esta constituída, não subsiste qualquer ideia de natureza. “Em várias ocasiões, Empédocles repete que o nascimento e a morte são ilusões: com mais profundidade, não crê em uma noção de ‘vida’ que animaria a inércia material, porque também não crê que a ‘matéria’ seja inerte” (Rosset, 1989c, 135). Para Empédocles, a vida seria a agregação e desagregação de certos elementos, os quais produziriam toda a variedade das existências. Como consequência, há em Empédocles uma desqualificação das essências em favor da agregação fortuita. As existências particulares que perfazem o universo não resultam de nenhum plano, ideia nem forma, mas do acaso, concepção que nega a natureza em favor do artifício.

Pensar o artifício ou o trágico, ou melhor, fazê-los falar conduz inevitavelmente a uma intenção que pode ser qualificada de pedagógica. Não se trata, no entanto, de inculcar um conhecimento, mas de tirar do silêncio um saber que já se sabe, para que, liberado da ideia de natureza, possa aprovar o real.

Não é outra a intenção trágica, que Rosset (1989a) chama de filosofia terrorista: “a filosofia trágica é uma ‘farmácia’, uma arte dos venenos que consiste em verter no espírito daquele que escuta um veneno mais violento que os males que presentemente o afligem” (p. 28). Como o faz Lucrécio em *De rerum natura*, ao tratar da peste de Atenas de maneira terrificante, ou seja, como um acontecimento fortuito, fruto do acaso. Encerra, portanto, a noção de *piiedade*, “uma piedade de ordem assassina e exterminadora” (p. 28), que não visa apaziguar os males, mas

exacerbá-los, até o ponto da saúde: “o sinal da saúde sendo a ‘boa’ receptividade ao veneno” (p. 28), ideia presente em Nietzsche e que não deixa, de certa forma, de se constituir como programa pedagógico: “fazer passar o trágico do silêncio à fala” (p. 29).

Essa intenção terrorista, que Bosi (2007) flagrou no último Machado, é o fio condutor de *Memórias Póstumas* (e não seria de todas suas obras?), quando diz Brás Cubas, por exemplo, que:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença!, que desabafo!, que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! (*Memórias Póstumas*, Capítulo XXIV).

Infere-se do trecho que o homem não desconhece o pior, mas cala-o. As revelações que faz à consciência são silenciadas e o melhor coincide com o autoengano (“à força de embaçar os outros, embaça-se a si mesmo”). Portanto, a intenção pedagógica de fazer o trágico falar não tem a ver com aquisição de um conhecimento novo nem se destina a um benefício social, já que, na vida social – que é a vida das opiniões, dos interesses e das cobiças –, a dissimulação se torna uma vantagem e o silêncio, uma virtude. Fazer o trágico falar destina-se à aprovação incondicional da existência, inclusive da própria existência, como o faz Brás Cubas, que não discursa contra si mesmo, mas que *aprova* sua existência mesmo diante de sua *insignificância*, ou de sua “mediocridade”, como confessa no trecho transcrito. Portanto, a opção de Brás Cubas de fazer o trágico falar está ligada menos à sua condição de morto que à condição de que a sinceridade não atrapalhe seus interesses. Seria abusivo supor que o escritor Machado de Assis

opte por fazer o trágico falar por meio de narradores que não o comprometam? A crítica não entra em seu jogo ao estabelecer que o discurso de seus personagens não expressa o pensamento do autor, conferindo uma espécie de *autonomia de pensamento* aos narradores machadianos? É possível apostar que o escritor tenha escolhido, como espaço privilegiado de fala do trágico, a criação estética, embora suas crônicas também não disfarcessem um ceticismo que pode facilmente ser qualificado de trágico.

Para Rosset (1989a), a escolha da aprovação (ou sua recusa, que é o suicídio) é o único ato disponível ao homem, já que em relação à existência como um todo (o real) nenhuma ação humana é capaz de alterar suas condições existenciais. Dito de outro modo, o homem é incapaz de alterar o acaso. Ou de maneira mais filosófica, se o que retorna na repetição é a diferença, como diferir do que já é diferença? Se o que sobrevém é sempre mudança, como mudar o que muda? Ou como não mudá-lo? Assim, posso refletir sobre o que ocorreu, mas não determinar, pensar ou apreender o que ocorre no momento em que “está ocorrendo”. É assim que as memórias, que no caso machadiano é uma revisão e uma reflexão da vida, vem sempre depois que a vida já foi vivida, ou seja, do ponto de vista do real, vem sempre tarde demais. Ao Brás Cubas não lhe cabe *alterar* sua existência, mas *fazê-la falar*. O mesmo pode ser dito de *Dom Casmurro* ou do *Memorial de Aires*. Em todos esses casos (e poderíamos incluir aqui os contos), o narrador não nos dá a realidade quando esta acontece, mas sempre depois, sempre tarde demais, daí a impossibilidade de qualquer alteração, de qualquer *correção*, de qualquer *liberdade*. Resta o comentário, o riso, a possibilidade de aprovação (aquilo que Nietzsche chamou de *amor fati*, amor pelo próprio destino). Portanto, a intenção pedagógica ligada ao trágico não está na *transformação* da realidade, mas na sua *aprovação*.

Outro benefício dessa aprovação trágica “deve-se ao seu caráter incompreensível e injustificável” (Rosset, 1989a, p. 54), isto é, a aprovação da existência, ou a alegria de viver, não carece de justificativa, de explicação, de uma racionalidade qualquer. Se o pensamento não trágico concebe a existência humana como a experiência de uma “falta”, a visão trágica reverte essa perspectiva apontando para uma satisfação que é demasiada. O homem não precisa de nada que não exista, a não ser nas *aprovações condicionais* (denegação do real), em que

uma ilusão qualquer se apresenta como condição para a plenitude (como nos contos analisados no capítulo 5).

Portanto, a fórmula da aprovação seria: mesmo diante de uma situação desagradável (pior), o homem manifesta sua vontade de viver (aprovação). E a intenção pedagógica do trágico se resumiria à possibilidade de aprovação dessa existência, ou seja, quando o trágico fala, o que se escolhe diante dele: sua aprovação incondicional (escolha trágica), sua recusa (suicídio) ou a imposição de condicionantes (ilusão)? Essa possibilidade de aprovação delimita os elementos que autorizam uma pedagogia da escolha, a qual será pensada a partir do imaginário trágico de Machado de Assis (capítulo 7).

Retomando o pensamento do artifício e sua relação com a aprovação, a transcrição a seguir sintetiza o sumo da filosofia trágica:

O artificialismo dos Sofistas, de Montaigne, de Nietzsche resultam plenamente em felizes encontros com uma “natureza” humana liberada da ideia de natureza. (...) [Trata-se de fazer o homem] reconhecer como “sua” uma ausência de qualquer ambiente definível; acostumá-lo passo a passo à ideia de artifício, levando-o a renunciar progressivamente a um conjunto de representações naturalistas cuja ausência de caução na realidade nunca deixou de conduzir ao desapontamento e à angústia. O que equivale a dizer que a facilidade na artificialidade aparece como um ideal de reconciliação e de plenitude, e não como a fonte de uma visão dramática e conflitante da existência humana: o reconhecimento do artifício implica uma assunção do trágico, mas esta assunção, por sua vez, implica a serenidade e a alegria. Paradoxos: o reconhecimento do artifício como único modo de existência real tem por segunda intenção um certo sentimento do natural; a afirmação de uma adequação possível – e “natural” – entre o homem e o artifício é ao mesmo tempo a afirmação de uma inadequação maior, uma vez que se trata de uma adequação a nada, de uma afirmação intelectualmente vazia, ainda que seja sentida como jubilatória. Pois o homem do artifício diz sim a uma instância puramente negativa (o acaso), a qualquer coisa da qual sabe somente que é incapaz de pensar o que quer que seja. Este é o paradoxo constante da filosofia trágica, cujo objeto é alegrar-se sem razão e esmiuçar todo

o horror do mundo unicamente pelo prazer de evidenciar o caráter inalterável de sua alegria – alegria da qual sabe que nunca poderá dizer nada, salvo com um balbucio ininteligível (Rosset, 1989c, p. 301).

Trata-se de reconhecer no artifício (ou na ausência de natureza) a base de um pensamento trágico que pode ser expresso como reconhecimento da impossibilidade de reduzir os homens, em sua multiplicidade e singularidade, a uma ideia, a um princípio, a uma definição. O pensamento volta-se, portanto, contra o próprio pensamento, definindo seus limites e alcances, apontando suas imprecisões e (im)possibilidades, não para calar o pensamento, mas para fazê-lo falar sobre isso que não se pode pensar (o trágico).

Tal reconhecimento – de que o conhecimento só pode espelhar nos objetos que busca conhecer um conhecimento de si mesmo – aponta para o caráter inapreensível de todo real, que, se não pode ser apreendido, tampouco pode ser ignorado. É essa a condição trágica da existência expressa pelo acaso e o artifício e que, em limite, resulta numa educação que requer a escolha da aprovação.

Aprovar a existência é aprovar o trágico: consentir em uma intangibilidade da existência em geral, que as noções de acaso, artifício, facticidade, não-duração descrevem, cada uma em seu nível conceitual. É também renunciar a toda exigência de ser para além da soma das existências. Ser e trágico opõem-se tal qual o não e o sim, a denegação e a afirmação, a necessidade e o acaso, o direito e o fato, a natureza e o artifício. O trágico da existência é prescindir de qualquer referencial ontológico – “não nos comunicamos com o ser”, diz Montaigne; mas paradoxalmente seu privilégio é “ser”. Por isso a existência só é aprovada se simultaneamente for aprovado o caráter factício e artificial: ou a aprovação é trágica, ou não há aprovação (Rosset, 1989c, p. 299-300).

Para encerrar, convém precisar que o trágico, quando se apresenta como filosofia, não se confunde com a filosofia da tragédia, disciplina que faz parte da estética e tem por objeto a *Weltanschauung* observada no conjunto das tragédias estudadas. A filosofia trágica também não é uma racionalização ou moralização

da tragédia, mas uma filosofia do *mito trágico*, como explicita Hierro (2001, p. 104-105), uma passagem da tragédia ao mito trágico, ou seja, a filosofia trágica é o *lógos*, a *lógica* do *mito trágico*, em que *lógos* (de *légein*) significa “contar”, “dizer”, não se resumindo, portanto, ao uso exclusivo da “razão”. Como consequência, não há primazia da filosofia trágica sobre a tragédia, nenhuma diferença de valor, como ocorre, por exemplo, em certas filosofias que se arrogam superiores à arte por serem *formulações racionais*. Assim, pouco importa se o mito trágico se expressa com linguagem filosófica ou literária, ou seja, se se apresenta como filosofia ou fenômeno estético, já que estas são duas faces possíveis do mesmo mito trágico. Disso decorre (e justifica) a dupla abordagem que aqui se faz da obra de Machado de Assis: como pensamento e como fenômeno estético. De fato, o trágico pode ser tanto pensado como imaginado, ou seja, pode se expressar como pensamento (teoria, ideias, noções, preceitos, conceitos, postulados, proposições etc.) ou como imaginário (imagens, metáforas, símbolos, parábolas, analogias, ficções, alusões, narrativas etc.). A possibilidade de comutação entre saber filosófico e saber estético, ou melhor, essa *con-fusão* entre pensar o real e expressá-lo literariamente é que define o imaginário trágico de Machado de Assis.

O imaginário machadiano

Há muitos usos do termo imaginário e formas diversificadas de conceituá-lo e operá-lo, de acordo com os interesses de quem o utiliza. A concepção aparentemente mais simples, ou ao menos a consagrada pela filosofia clássica, é a que opõe imaginário à realidade, partindo da ideia de que a imagem é a reprodução mental de um objeto ausente. Daí também a desconfiança que paira sobre a imaginação (*a louca da casa*), já que a veracidade da representação do que está ausente é sempre incerta. No entanto, essa aparente simplicidade desaparece quando observamos que a consciência não opera apenas por reprodução, duplicação ou imitação do que é concreto. Se por um lado, não temos como escapar do real (ao menos um real concreto, material), por outro não temos como *apreendê-lo*. Nenhuma representação é suficiente para dar conta do real e, ironia paradoxal, o

real puro é qualquer coisa de indizível ou inimaginável. Portanto, imaginário não se opõe ao real e não o duplica, mas opera por mediação. Segundo Rosset (2004), o real é insignificante, é idiotia (*idiotès*: simples, particular, único), o que não pode ser duplicado, o que é singular, vivido num aqui e agora.

Nada mais equivocado, portanto, que opor o imaginário ao real ou, o que também é comum, opor o imaginário ao racional, numa tentativa de eleger a razão como juíza do que é real ou, como mais comumente aparece, da verdade, em que real e verdadeiro aparecem como sinônimos.

Quem melhor sintetiza, sistematiza e difunde os estudos do imaginário, a partir dos estudos poéticos da imaginação material empreendidos por Gaston Bachelard, de quem foi discípulo, é Gilbert Durand (1979, 1988, 1992, 1994, 1997). Suas obras resgatam a intensidade estruturante do símbolo e do imaginário, ao apontar como a imaginação, num contexto de iconoclastia ocidental alimentada principalmente pela religião, pela filosofia e pela ciência, foi relegada a um plano inferior em relação ao conhecimento racional, como se o uso de imagens turvasse a compreensão da realidade re(a)presentada. Invertendo a situação, suas pesquisas atestam que a imagem é sempre primeira, e que nela associam-se o racional e o sensível, não estando o que é tido por irracional apartado da razão, mas ambos amalgamados no e pelo imaginário. Seu pensamento mostra como esse imaginário organiza o real, num movimento contínuo da cultura, que ressignifica a realidade vivida por meio de suas obras, de suas tecnologias, de seus discursos, suas narrativas e criações.

Qual o sentido da vida, do mundo, de tudo o que existe? Se não o há *a priori*, se não se encontra nas coisas concretas, se não está em um princípio transcendente, em contrapartida, são produzidos em abundância pela cultura humana, cuja característica, entre outras tantas, é a de situar o homem num mundo que lhe é hostil, terrificante, ameaçador. Nesse sentido, o homem surge aparatado de uma gramática⁶ (Steiner, 2003) que se especializa em gerar sentidos, em criar imagens, obras, pensamentos que auxiliam na mediação com o mundo objetivo.

⁶ “(...) defino gramática como a organização articulada de uma percepção, uma reflexão ou uma experiência; como a estrutura nervosa da consciência quando se comunica consigo mesma e com os outros” (Steiner, 2003, p. 14).

Assim, no choque entre o universo concreto – destituído de inteligência, instinto, vontade, razão, sentido etc. – e o homem – constituído de todas essas faculdades – é o imaginário que se constituirá como espaço humano que possibilitará o desenvolvimento da cultura, como convenção (Rosset, 1989a), invenção⁷ (Wagner, 2010) ou, ainda, numa metáfora, como uma espécie de consciência comum, de sociedade ou de grupos.

Para Gilbert Durand, é a angústia diante da finitude e do tempo que passa que conduz o homem a buscar uma equilíbrio imaginária do mundo. Embora o autor não se detenha sobre esse aspecto, toma-o como um ponto de partida para o imaginário, assim como Edgar Morin (1973), que faz da consciência da morte e do tempo a origem dos processos de simbolização inerentes às culturas humanas. Para Durand (1997, p. 121), a “negatividade insaciável do destino e da morte” é que conduz “a carne, esse animal que vive em nós”, a meditar sobre o tempo.

É por meio dessa meditação que irrompe o imaginário, como estratégia de recusa, de combate, mas também de adesão, de inversão da negatividade inicial, ou ainda de esquecimento ou busca de domínio do tempo, aniquilando sua fatalidade ou acelerando o seu fim. Diante do tempo, o imaginário eufemiza a angústia e o homem encontra o lenitivo para sua finitude nas imagens que projeta ao mundo e que dele recebe, como num círculo sem começo ou fim.

Se a imagem re(a)presenta concreta e sensivelmente um objeto material ou ideal, que pode ser conhecido, reconhecido e pensado (Wunenburger, 1997, p.1), então o imaginário não pode ser considerado como oposto ao real, já que incorpora o mundo objetivo em sua própria dinâmica, em que o objetivo só pode ser apreendido em relação a um subjetivo. Essa dinâmica se dá pelo trajeto antropológico.

O “trajeto antropológico” é a afirmação de que, para que um simbolismo possa emergir, ele deve participar indissolivelmente – numa espécie de contínuo “vai-e-vem” – das raízes inatas na representação do *sapiens*

⁷ “Toda expressão dotada de significado, e portanto toda experiência e todo entendimento, é uma espécie de invenção, e a invenção requer uma base de comunicação em convenções compartilhadas para que faça sentido – isto é, para que possamos referir a outros, e ao mundo de significado que compartilhamos com eles, o que fazemos, dizemos e sentimos” (Wagner, 2010, p. 76).

e, no outro “polo”, das intimações várias do meio cósmico social. A lei do “trajetos antropológico”, tipo de uma lei sistêmica, mostra bem a complementaridade na formação do imaginário entre o estatuto das capacidades inatas do *sapiens*, a repartição dos arquétipos *verbais* em grandes estruturas “dominantes” e seus complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana (Durand, 1994, p. 28).

Assim, na relação sujeito-objeto, o sujeito é tão carregado de experiências objetivas quanto a objetividade o é de *olhares* subjetivos. Porque “há oposição entre esses termos, mas eles estão abertos inevitavelmente um ao outro de modo complexo, isto é, ao mesmo tempo, complementares, competitivos e antagonistas” (Morin, 1973, p. 135). O mundo constitui o homem que o constitui e o homem constitui o mundo que o constitui – a fórmula realiza-se sempre em via de mão dupla, sem que haja uma antecedência de lógica causal, pois o sentido se expressa justamente na linha imaginária que liga um polo a outro, no extenso caminho de gradações, diferenciações, equilíbrios e coexistências que perfaz as extremidades.

A imaginação dispõe os símbolos mirando estabelecer um *equilíbrio vital, psicossocial, antropológico* (Durand, 1988, p. 100). Essa função eufemizadora da imaginação, que busca melhorar o mundo por meio da criação dinâmica de imagens, diversifica-se numa retórica antitética, em que à morte, por exemplo, opõem-se os valores de uma luta pela vida, ou se desenrolam numa dupla negação, com a antífrase eufemizando a morte em repouso, sono, promessa de vida eterna.

Esses símbolos tendem a se organizar em discursos, em narrativas, como as que se encontram na pintura, no poema, nas palavras de ordem, num conjunto de leis, em uma melodia musical; e essa narrativa, para além de seu sentido concreto, imediato, conformado pelas contingências socioculturais ou biográficas, guarda um sentido figurado, simbólico, identificável através do reconhecimento das metáforas, das unidades significantes que constituem uma redundância simbólica.

Esses passos que estão na base da gramática cultural de criação, transmissão, apropriação e interpretação de sentidos (Ferreira Santos & Almeida, 2012) organizam a consciência que uma dada cultura tem de si própria e da realidade por meio de imagens, como as que aparecem nas obras literárias, por exemplo, e permitem que se compreendam os valores, os arranjos, as contradições, os

controles, os contornos dessa mesma sociedade. A obra de Machado de Assis nos dá em filigrana imagens dessa sociedade que uma parte importante e considerável de sua fortuna crítica aborda, como atestam as leituras de Alfredo Bosi (2007), Raymundo Faoro (2001) e Roberto Schwarz (2000).

No entanto, se de um lado Machado de Assis, principalmente em sua fase madura e por meio de seus narradores e/ou autores inventados, nos mostra ironicamente como essa sociedade compõe-se de um imaginário impregnado por uma ideologia proveniente do liberalismo progressista, calcado na distinção social, que convive contraditoriamente com valores oligárquicos, escravocratas e patriarcais, em que as batatas dos vencedores se dissimulam em uma pseudo ordem social, de outro atesta continuamente que as convenções dessa sociedade e de sua cultura não apagam o imaginário trágico: afirmação da vida, do real e do acaso frente à inexistência de qualquer princípio metafísico, de qualquer sentido, finalidade ou razão na ordem do que existe.

É o que parece intuir Alcides Villaça (1998, p. 14) ao analisar o processo de tradução que o narrador machadiano opera ao buscar equivalências que relativizam o valor tanto do sublime quanto do vulgar. Atendo-se à análise do conto *A Cartomante*, o autor identifica um processo de analogias, simetrias e equivalências que nivela a metafísica de Hamlet e imagens da mitologia ao plano prosaico da existência das personagens. Em dado momento de sua análise, Villaça (1998, p. 6) dispara:

Esse processo de eliminação das diferenças ganha expressiva ilustração na referência à “velha caleça de praça” que, para os namoradinhos que lá dentro se apertem, “vale o carro de Apolo”. Portanto: Rita “vale” Hamlet, um vulgar cumprimento “vale” uma mensagem sublime, a mesma explicação “vale” em diferentes palavras. De valor a valor, de tradução em tradução, as vulgatas valem o original, o prosaico vale o mitológico, a curiosidade vale a metafísica, a cartomancia vale o conhecimento.

Ora, essa gramática das traduções relativiza de tal forma os valores que o que sobra é convenção, correspondências imaginárias que nada valem. Se “isso vale aquilo”, então nada vale nada (ou tudo vale tudo), sem que subsista qualquer

diferença de valor. Qual o valor disto ou daquilo? Qual o significado disto ou daquilo? Não há parâmetros, não há referencial. Como diz Rosset (2003, p. 22), o homem trágico descobre-se de repente sem amor, sem valor e sem vida.

Mais a frente, Villaça (1998, p. 14) defende que o foco narrativo criado por Machado se vale de recursos estáveis, independentes e autossuficientes, no caso seu sistema de *traduções*, esquivando-se, assim, de “escorregar entre valores, identificando-se com as fórmulas já batidas do pessimismo, do cinismo, do niilismo, para nem falar das posições afirmativas do moralismo, do cientificismo, do idealismo”. De fato, Machado jamais “escorrega entre valores”, pois jamais se investe ou se reveste deles. Não que esses valores estejam ausentes em suas obras, mas que aparecem apenas na perspectiva de seus personagens, portanto numa projeção imaginária, relativizada, presa a certas convenções, enquanto seus narradores ocupam o papel de observador, de tradutor, sempre pronto a nos alertar que “isso vale aquilo” e que ambos não valem nada.

No horizonte trágico adotado por Machado, o desejo de permanência, de controle, de ordem, de princípios e finalidades que organizam imaginariamente as sociedades humanas não passa de uma recusa ao dado trágico da existência. Depreende-se de sua obra que a vida e o homem são o contrário: fugacidade, desordem, incerteza. O homem é uma *errata pensante*: “cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes” (capítulo XXVII de *Memórias Póstumas*). Diante do “enxurro da vida” (capítulos XXIII e LXXXVII), o homem, esfomeado, quer viver, não é outra coisa que pede ou deseja, como ocorre no delírio de Brás Cubas (capítulo VII) ou no conto *Viver!* Essa vontade de vida, sua potência e dinamismo, instaura-se num imutável cenário de morte, do qual não pode obter mais que a “voluptuosidade do nada”, mas encontra, no plano do imaginário, a linguagem própria para transfigurar a vida sem valor em sonhos de grandeza, sede de nomeada, fuga da obscuridade, tão bem caracterizados na figura do medalhão ou nos anseios de Brás Cubas.

A visão trágica, que pode se dar, por exemplo, na constatação da finitude e do tempo que passa, exige do homem uma posição (adesão a um imaginário) que o ajude a se situar num mundo que, sem esse imaginário, se apresentaria de maneira

insuportavelmente hostil. Assim, é o imaginário que permite ao homem dotar o mundo de sentido, organizá-lo em imagens, discursos, narrativas, pensamentos, instaurar uma cultura que sobreviva à curta duração de uma vida e possa ser legada às gerações futuras.

Operando tanto como princípio de inteligibilidade quanto organização da experiência sensível, o imaginário, dependendo da adesão ou da crença que se tenha em determinada convenção, poderá pender tanto para uma visão trágica como para uma alternativa ilusória. Assim, os personagens machadianos oscilam entre duas possibilidades: ou se valem da ilusão de uma representação qualquer que eufemize o trágico e possibilite uma forma de consolo moral ou, ao contrário, aceitam o trágico da existência para jogar com as convenções, traduzindo-as em benefícios, em brilho, em espetáculo.

Uma rápida consulta aos seus contos serve de ilustração. *A Cartomante*, por exemplo, em que a escolha de Camilo pela predição agradável da cartomante custa-lhe a vida. Aqui, a função eufemizadora do imaginário, de antecipar pela leitura das cartas o futuro próximo, ilustra bem o preço que se paga na denegação do real, principalmente quando este real é desagradável. Camilo contava com sérios indícios de que sua vida corria perigo caso fosse despreparado ao encontro de Vilela, seu amigo e marido de sua amante Rita. Mas diante dessa realidade desagradável, optou pela leitura tranquilizadora das cartas feita pela cartomante. E aqui não se trata de opor imaginário e realidade, mas de lidar com convenções diferentes. A possibilidade de ser assassinado por manter um caso amoroso com a esposa do amigo é da ordem da convenção, encerra-se num imaginário machista, monogâmico, patriarcal, que é o da elite burguesa do Rio de Janeiro de meados do século XIX. Mas o medo fez Camilo, não sem hesitação, não sem buscar razões e argumentos, por mais frágeis que fossem, aderir a uma outra ordem imaginária, a do poder de prever o futuro por meio da leitura das cartas, numa crença de que o destino está traçado não só em direção ao passado, que não pode ser mudado, mas também em direção ao futuro, que de alguma forma já estaria traçado.

Dessa forma, o imaginário trágico de Machado de Assis não perdoa o homem que se ilude, que foge do real quando este se mostra desagradável. Terminam loucos, desiludidos ou mortos. Assim, se não há punição moral na obra machadiana, por

outro lado a ilusão é sempre condenada, não em nome de algum princípio, mas porque o real sempre se impõe; os personagens que fogem da realidade terminam sempre restituídos a ela. É a “vergonha da realidade” de Deolindo, do conto *Noite de Almirante*, é o emplasto de Brás Cubas, é o *Humanitas* de Quincas Borba, é a ciência d’O Alienista, a ingenuidade de satã em *A Igreja do Diabo* e tantos outros exemplos em que a tentativa de escapar de uma realidade que se desaprova por meio de uma eufemização imaginária conduz justamente a essa mesma realidade (que é, aliás, a única existente). Deolindo não consuma sua noite de almirante, Brás Cubas não conclui seu emplasto, Quincas Borba e Rubião enlouquecem, o alienista também e, quanto ao Diabo, vê cair por terra sua ontologia do mal. Em todos esses casos, encontra-se um desejo de controle, de verdade, de certeza, que é outro nome para a angústia diante do real, sintomas de uma incapacidade de responder à crueza da morte e da vida destituídas de grandeza e valor. A insignificância do real, percebida objetivamente, é negada subjetivamente – no hiato que Morin (1973) chama de *brecha antropológica*⁸.

Memórias Póstumas de Brás Cubas, desde o título até seu último capítulo, se desenrola entre estes dois movimentos: de um lado o narrador póstumo traz à tona a insignificância do real e, de outro, esmiuça as estratégias de resistência adotadas em vida a esse mesmo real insignificante. Em vida, o ludibrio; na morte, a lucidez. Brás Cubas personagem é levado pelo enxurro da vida, adere às convenções de sua época, usufrui da sua condição de senhor, envolve-se em relações amorosas de ordens diversas, busca a distinção dos cargos públicos e a fama do emplasto, sucumbe à ideia fixa e, por fim, morre solitário; já Brás Cubas narrador nasce para dissecar o Brás personagem, justificando-o por vezes, por vezes dele zombando, mas sempre desmontando suas estratégias de eufemização do real insignificante, ou seja, revelando seu imaginário (que não deixa de ser o imaginário da sociedade de sua época) e, ao mesmo tempo, mostrando como esse imaginário dialoga com o real trágico. Há, portanto, uma brecha que se instaura entre o Brás personagem e o Brás narrador. É a objetividade trágica do segundo que permite compreender a subjetividade do primeiro, sua adesão às contingências da vida.

⁸ A brecha antropológica é o hiato entre a consciência objetiva que reconhece a mortalidade e a consciência subjetiva que a recusa, matriz da cultura (Morin, 1973, p. 96).

Define-se o imaginário presente na obra machadiana, portanto, como a expressão do movimento pendular entre o trágico e a ilusão, em que o primeiro imaginário constata a insignificância do real enquanto o segundo insiste em colocá-lo em outro lugar, eufemizado por um sentido consolador. Dessa dupla polarização, resulta uma obra cujo pensamento trágico assume os contornos de uma filosofia da afirmação da vida. Se o real é o que passa, o que é singular, o que se prende a um aqui e agora, destituído de sentido e finalidade, a vida torna-se o que se vive, o que se aplaude, o que se convencionou, o que se dá na opinião, enfim, o espetáculo.

Vale, como esclarecimento final, o lugar que o próprio Rosset (2008) dá ao imaginário em sua filosofia: o real não se define por sua relação com o imaginário, mas por sua relação com o ilusório. Em outras palavras, o imaginário é organização do real, enquanto o ilusório é o modo por excelência de negação do real.

No desenvolvimento de seu raciocínio, Rosset marca a diferença entre uma concepção clássica da imaginação, em que esta aparecia como uma sensação encolhida ou limitada, e a concepção moderna, em que a imaginação é marca do excesso, do transbordamento das imagens que a realidade pode oferecer à percepção.

Exemplo da passagem de uma concepção à outra é Baudelaire (1995) e seu clássico ensaio sobre o Salão de 1859, no qual elege a imaginação a rainha das faculdades: “Que misteriosa faculdade é esta rainha das faculdades! Ela alcança todas as outras; excita-se e envia-as ao combate. Às vezes se assemelha a outras a ponto de confundir-se com elas, e no entanto ela é sempre ela mesma (...)” (p. 804).

Essa passagem entre uma concepção clássica da imaginação (“louca da casa”) para outra moderna (“rainha das faculdades”) é menos cronológica que filosófica. Assim, a discussão entre as duas concepções reaparecerá no século XX, por exemplo, entre Freud e Lacan. Para Freud, a imaginação que se verifica na projeção fantasmática ou no sonho desperto é derivada da sensação, ou seja, está atrelada à percepção. Já Lacan considera que o essencial do fantasma consiste em ter por objetivo um objeto situado fora do alcance de toda imaginação possível, ou seja, um objeto *simbólico*. Na diferenciação que Lacan faz do imaginário e do simbólico, o imaginário estaria do lado de uma concepção clássica, como imagem

reproduzida, enquanto o simbólico, emancipado da sensação ou percepção, expressaria o irreal (imagem criada), ou seja, a concepção de algo que não pode ser localizado em lugar algum (Rosset, 2008, p. 103-104). Ainda no campo da psicologia, mais rica é a perspectiva junguiana, que concebe a imaginação como potência criadora, sinalizando a semelhança dos processos oníricos, fantasmáticos e mesmo patológicos com a imaginação simbólica presente nas formulações míticas (Jung, 1998).

Outra diferenciação de abordagem se dá entre Sartre e Bachelard. O primeiro insiste numa função “irrealizante” e “aniquiladora” da imaginação, na expressão de Rosset (2008, p. 106), ou de “degradação do saber que a imagem representa”, como escreve Durand (1997, p. 23). Já Bachelard reconhece a íntima ligação entre real e imaginário ao postular que quem se priva da função do irreal é tão neurótico quanto alguém privado da função do real (apud Rosset, 2008, p. 106), estabelecendo uma relação direta entre imaginação e matéria e conferindo ao devaneio (sonho acordado) um estatuto poético (Bachelard, 2009), portanto reconhecendo a imaginação como potência criadora.

Partindo dessas concepções, a tese de Rosset (2008, p. 107) é que 1) a negação do real, em que consiste toda loucura, não tem nada a ver com o imaginário; 2) a percepção do real não só não se opõe à representação imaginária como apresenta todos os ingredientes para se harmonizar com ela.

Essa relação de parentesco entre o real e o imaginário faz com que os termos sejam intercambiáveis: o real é a soma das aparências, das imagens e dos fantasmas que enganosamente sugerem sua existência (Rosset, 2008, p. 68) e o imaginário é o fator de organização do real (Durand, 1997). Isso significa que o real (e, portanto, o trágico) é expresso pelo imaginário. Ou que o imaginário coleciona representações possíveis do real. Como diz Rosset (2008, p. 69), o real é o que fica quando as fantasmagorias se dissipam, com a ressalva de que não se deve tentar limpar essas fantasmagorias sob o risco de, apagando-as, apagar com elas o próprio real, ou, como se diz popularmente, sob o risco de jogar o bebê com a água suja do banho.

É por isso que a melhor estratégia de flagrar o real se divide em dois procedimentos que comumente aparecem misturados: 1) apontar os mecanismos

de duplicação do real, postos em ação com o objetivo de substituí-lo por uma fantasia de sentido (imaginário da ilusão) e 2) reconhecer a aprovação do real, mais facilmente detectada quando se consente com uma realidade que se mostra desagradável (imaginário trágico).

O imaginário trágico de Machado de Assis é justamente o reconhecimento de que seu labor estético, embora não se resuma a esses dois procedimentos, deles se utiliza fartamente para fazer o trágico falar.

Este é o maior paradoxo de sua obra e também a razão do fascínio misterioso e inexplicável que sua literatura continua exercendo: a pior realidade por ele imaginada vem sempre acompanhada de uma alegria estética arrebatadora.

2. As ocorrências singulares

(...) é melhor, muito melhor contentar-se com a realidade; se ela não é brilhante como os sonhos, tem pelo menos a vantagem de existir.

MACHADO DE ASSIS

O trágico como interpretação do que não é interpretável

O trágico em Machado de Assis não aparece nas franjas do texto nem está escondido na profundidade de suas fabulações, mas ocupa lugar central em sua obra, tanto nos romances quanto nos contos pertencentes à fase madura. A dificuldade, no entanto, não é reconhecer a matéria trágica de sua literatura, mas fazer o trágico falar, já que uma de suas definições possíveis é justamente o que não é interpretável (Rosset, 2003, p. 7).

Isso não significa que a obra machadiana não seja interpretável, mas que sua interpretação nos conduziria ao dado trágico a que se remete, este sim refratário ao sentido, à interpretação. Em outras palavras, não se trata de explicar o trágico, mas de explicitá-lo na obra de Machado. Obra que, de resto, não se propõe à explicação de nada, mas à explicitação desse nada que não se explica, caráter trágico da existência.

Pode parece impróprio abordar o que não é interpretável, pois demandaria reconhecer uma fraqueza, uma limitação que não seria exclusiva de quem se propõe a ler uma obra, mas da própria racionalidade, que teria de reconhecer que “o exercício do pensamento pode estar habilitado a se desqualificar a si mesmo” (Rosset, 1989a, p. 18). E se a razão se exercita na busca da visão do Um, do princípio gerador/ordenador, da redução à causa única de onde provém todos os

efeitos, tanto pior, pois o trágico instala-se na diversidade do olhar, na visão do múltiplo, na constatação do acaso, reino em que não há nada que seja “da ordem do pensável e do designável” (Rosset, 1989a, p.11). Entretanto, se não é possível pensar, designar ou interpretar o que se mostra como trágico, é possível vê-lo e a obra de Machado o expõe em toda sua crueza.

O trágico como manifestação do singular, do real e do acaso

É o que aparece no conto Singular ocorrência, em que desde o título se anuncia o não interpretável, ou seja, o dado singular que, aberto a racionalizações, é refratário ao sentido, como atesta o seu final.

Do conto, extraem-se três considerações:

1) As ocorrências são singulares, ou seja, o real vivido é singular, único, não interpretável. O conto se abre com a frase: “Há ocorrências bem singulares”, em que o advérbio “bem” intensifica a singularidade, mas não exclui a possibilidade de extensão da singularidade a todas as ocorrências (ou a toda realidade).

2) A acomodação da realidade ao sentimento da ocasião, ou seja, afirmação da sensibilidade na relação afetivo-racional com o real. A realidade nos afeta, vemo-la, mas é a maneira como a sentimos (ou a apreendemos com nossa sensibilidade) que orienta nossas racionalizações, nossa tentativa de interpretá-la, muni-la de um sentido que é nosso e não dela.

3) A indiferença do acaso – que no texto é apresentado como “um deus e um diabo ao mesmo tempo...” – revela a falta de fundamento para as racionalizações que buscam o sentido do real.

Estas três considerações – 1) o real é singular, 2) o sentimento da ocasião acomoda a realidade e 3) o acaso apresenta-se como indiferença – apontam para uma ausência de sentido que brota justamente da impossibilidade de interpretação do que se apresenta como real ou como ocorrência e que aqui define trágico.

um deus e um diabo ao mesmo tempo...

Singular Ocorrência desenvolve-se sem a mediação de um narrador. Do início ao fim temos um diálogo em que, pelos indícios textuais, um homem mais velho conversa com um rapaz (“se o senhor não abusou da minha ingenuidade de rapaz”) sobre um caso aparentemente fútil, tema de prosa que se leva em uma esquina, próximo à igreja, sem pretensão a qualquer ilustração de gravidade. O homem mais velho aponta uma dama que está entrando na igreja, deve ter quarenta e seis anos e ainda guarda a beleza de sua juventude. Trata-se de d. Maria de tal, mas que era conhecida, em 1860, como Marocas. Pela exclusão das profissões, chegamos à mais antiga. O decorrer do texto apresenta as circunstâncias em que o Andrade, amigo do interlocutor mais velho, conheceu-a e por ela se apaixonou.

Apresentados os personagens, percebem-se duas diferentes posturas por parte dos interlocutores: o rapaz pontua a história com comentários apressados e, muitas vezes, equivocados, mas que servem de contraponto ao narrador, que, gozando da amizade do Andrade, pode nos fornecer os detalhes das circunstâncias que envolveram o caso. Já o homem mais velho, que assume a postura de narrador do caso, traça o perfil moral de Marocas e desconstrói os valores que aderem ao estereótipo da prostituta.

Como imagem pronta, rasa e caricatural, o estereótipo presta-se a reduzir em pequenos traços, que se amplificam, as características de determinado tipo; no caso, social. Mas Marocas não é vulgar, decaída moralmente, interesseira ou pervertida. Apresentada como analfabeta, será o Andrade que irá ensiná-la a ler, depois de ambos começarem a se amar. Para facilitar a identificação da personagem, o autor recorre à analogia com *A Dama das Camélias*¹, indicando que Marocas dispensou seus namorados (inclusive “alguns capitalistas bem bons”) para dedicar sua afeição apenas ao Andrade, vivendo sozinha e se submetendo a restrições financeiras (“a Marocas empenhara algumas joias para pagar uma conta da costureira”).

1 Cf. a análise de João Roberto Faria (1991) sobre o diálogo travado entre o conto e as três peças teatrais nele presentes: *A Dama das Camélias*, *O Casamento de Olímpia* e *Janto com minha mãe*. O autor conclui que “o intertexto teatral é introduzido para ser negado” (p. 166), isto é, desvencilha-se dos estereótipos em proveito da singularidade humana.

Do ponto de vista do comportamento, Marocas aparece como recatada, modesta, contentando-se financeiramente com o apenas estritamente necessário, capaz de recusar um beijo do Andrade por não estarem a sós, conformada com o fato de Andrade ser casado e ter uma filha. Enfim, não há no comportamento de Marocas nada que a desaprove no que concerne aos valores morais médios da sociedade da época, o que relativiza sobremaneira o fato de ter sido prostituta.

Inclusive no presente, quando o homem mais velho e o rapaz a veem saindo da igreja, sua seriedade é reforçada, uma vez que usa luto há pelo menos treze anos pela morte do Andrade (mesmo sem terem se casados) e não olha nunca para os lados, índice de respeitabilidade.

Então desata a ocorrência. O Andrade viaja com a família por dois dias. Marocas diz, em alusão a uma peça teatral que havia visto, que jantaria com o retrato dele. Na volta, Andrade recebe um sujeito reles e vadio, de nome Leandro², que por acaso lhe conta uma anedota erótica, uma “fortuna rara”, uma coisa que não merecia, mas que lhe deixou “excepcionalmente risonho”.

Foi o caso que, na véspera, perto das dez horas da noite, encontrara no Rocio uma dama vestida com simplicidade, vistosa de corpo, e muito embrulhada num xale grande. A dama vinha atrás dele, e mais depressa; ao passar rentezinha com ele, fitou-lhe muito os olhos, e foi andando devagar, como quem espera. O pobre-diabo imaginou que era engano de pessoa; confessou ao Andrade que, apesar da roupa simples, viu logo que não era cousa para os seus beijos. Foi andando; a mulher, parada, fitou-o outra vez, mas com tal instância, que ele chegou atrever-se um pouco; ela atreveu-se o resto... Ah! um anjo! E que casa! que sala rica! Cousa papa-fina. E depois o desinteresse...

Quando Leandro ao finalizar o caso informa seu endereço ocorre o reconhecimento. O interlocutor mais jovem faz ecoar a exclamação do Andrade, e que também é a nossa. Então, apesar de “digno, generoso, sincero”, Andrade se

2 Tanto Leandro quanto Andrade carregam homem (*andro*) no nome, tendo Maria toda a respeitabilidade semântica de Senhora Soberana do hebraico, traços etimológicos que reforçam as características das personagens.

vinga pagando para que o Leandro o acompanhe a casa e confirme a história na frente de Marocas. Ela se mostra fora de si, desesperada, ameaça se matar, atira-se ao chão.

A partir de então, lemos a tentativa do mais jovem de “solucionar o caso” encontrando um sentido para o ocorrido, sem obter sucesso. O mais velho refuta a tese do seu interlocutor de que seriam “hábitos dela”: “Quanto a mim, cogitava na aventura, sem atinar com a explicação. Tão modesta! maneiras tão acanhadas!” Citando Augier, o rapaz sentencia: “a nostalgia da lama”. Mas o mais velho não crê e prossegue a narrativa.

Uma criada de Marocas procura Andrade preocupada com o sumiço da ama. Confirma que não era costume dela sair, mas que saiu na noite anterior. Andrade, tomado de remorso e preocupação, sai em busca de Marocas, sempre acompanhado do narrador.

Ele perguntava-me, a cada passo, se não era natural fazer o que fez, no delírio da indignação, se eu não faria a mesma cousa. Mas depois tornava a afirmar a aventura, e provava-me que era verdadeira, com o mesmo ardor com que na véspera tentara provar que era falsa; o que ele queria era acomodar a realidade ao sentimento da ocasião.

Essa passagem, além de ilustrar o estado de espírito do protagonista e expor o conflito insuflado pelo calor do momento, parece apontar para o cerne mesmo do trágico, ou seja, a impossibilidade de, por meio da razão, apreender a realidade sentida. Que os sentimentos sejam volúveis, ou inconstantes, é mais do que óbvio (daí o texto usar a expressão “sentimento de ocasião”), mas enxergar a razão como volúvel, ou inconstante, e ainda imbricada aos sentimentos, é um movimento que requer abrir mão, primeiro, da noção de verdade e, segundo, da crença de que a razão possa interpretar a realidade apropriando-se de seu sentido. Em última instância, abre mão mesmo da própria noção de que haja algum sentido para a realidade. Mas voltaremos a isso depois.

Por ora, basta nos remetermos ao desfecho do conto. Andrade encontra Marocas, abatida, em uma hospedaria, caem nos braços um do outro e ela perde os sentidos. O mais jovem quer saber se então tudo se explicou. O mais velho

afirma que não e resume os fatos subsequentes, os quais comprovam a observância dos padrões morais condizentes à situação, ou seja, ela se manteve fiel, mesmo quando Andrade viaja para a Província, mesmo após sua morte.

O diálogo final é o que segue:

- Realmente, há ocorrências bem singulares, se o senhor não abusou da minha ingenuidade de rapaz para imaginar um romance...
- Não inventei nada; é a realidade pura.
- Pois, senhor, é curioso. No meio de uma paixão tão ardente, tão sincera... Eu ainda estou na minha; acho que foi a nostalgia da lama.
- Não: nunca a Marocas desceu até aos Leandros.
- Então por que desceria naquela noite?
- Era um homem que ela supunha separada, por um abismo, de todas as suas relações pessoais; daí a confiança. Mas o acaso, que é um deus e um diabo ao mesmo tempo... Enfim, cousas!

Como explicar uma ocorrência inexplicável?

Depreende-se dessa tentativa última de explicação da singular ocorrência que, se é possível justificar certas circunstâncias – o fato, por exemplo, de a Marocas ter escolhido o Leandro –, há realidades, as puras por exemplo, que jamais se deixam pescar. Qual a motivação para sua ação? De que maneira relaciona-se com seu modo de viver, com seus valores, com sua vida? Descartada a nostalgia da lama, uma vez que nunca havia ela “descido aos Leandros”, o que explicaria a ocorrência e, por extensão, a própria realidade?

De modo semelhante a outros contos (*Caso da Vara*, por exemplo), o final fica aberto. A vida corre, mas o sentido dela (ou de determinadas ocorrências) jamais vem à tona. Certamente, trata-se de uma estratégia literária, mas mais do que isso, há uma recusa que é afirmação. Afirmação da impossibilidade de reduções hermenêuticas. Explicando melhor:

Um dos movimentos da interpretação é buscar o sentido pela repetição. Se Marocas tivesse o hábito de sair às ruas e viver aventuras anônimas, poderíamos

explicar sua conduta pelo caráter. Sua perversão seria a explicação para a ocorrência de que trata o conto. No entanto, como explicar a ocorrência singular, o dado único?

Outro movimento da interpretação é a analogia ou reverberação simbólica. Digamos que não seja hábito dela viver o tipo de aventura sexual vivida com Leandro, mas que seja de sua conduta desrespeitar as convenções morais. Imaginemos que fosse dissimulada e afetasse um recato que não era seu. Poderíamos vê-la usando roupas diferentes quando estivesse só, por exemplo. Essa homologia serviria de explicação, pois não seria a ocorrência um fato isolado, mas mais uma ocorrência que se classificaria como “desvio de conduta moral”, atributo da personagem.

Não é nada disso o que ocorre no conto. Nem mesmo o desejo de reviver sua vida de prostituta, a tal nostalgia da lama, se torna uma hipótese plausível. Do que o conto nos alerta o tempo todo é que há ocorrências que não podem ser interpretadas. Mas por que não podem ser interpretadas?

Seria por ser única, diferente das demais que se repetem? Ou por que não haveria uma motivação racional ou racionalizável? Haveria, na realidade, ocorrências explicáveis e outras não? E se não o são, qual a razão para não o serem? Enfim, a questão central que o conto suscita parece nos remeter à própria natureza da hermenêutica, uma vez que põe em xeque a maneira como interpretamos o real.

Toda interpretação revela o próprio processo de interpretar

Dizer que há ocorrências interpretáveis e outras não é afirmar a existência de duas realidades, o que nos possibilitaria um imaginário do duplo, em que um mundo paralelo se imiscui no real. Ou reafirmar Platão e seus seguidores, com a classificação dos mundos em inteligível e sensível. Se negarmos as possibilidades transcendentais, aliás como fez o próprio Machado em sua obra, ficaríamos com uma realidade material e única, em que não apenas uma ocorrência seria singular, mas todas as ocorrências seriam singulares.

Partindo dessa hipótese, negaríamos que esta ou aquela interpretação seja capaz de explicar o real, de remetê-lo a um princípio causal, para afirmar que toda interpretação revela o próprio processo de interpretar, instaura uma rede de sentidos que, sem deixar de se relacionar com o real, é inapta a retê-lo ou circunscrevê-lo, ou seja, não pode jamais definir o *seu* sentido, mas apenas o próprio sentido da interpretação.

Para Paul Ricoeur (2008, p. 57-58): “Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Esta proposição não se encontra atrás do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas diante dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é compreender-se diante do texto.” O intérprete não apreende um sentido que lhe seja alheio, mas é partícipe da criação de sentido, de modo que sua compreensão ocorre simultaneamente a uma compreensão de si, o que faz com que o sentido serpenteie no texto, mas jamais exista independente dele. Por isso, não há sentido a ser descoberto, pois o texto (e o real) não é um esconderijo de sentidos, mas um tecido complexo de onde se retiram os fios para tecer sentidos re-arranjados. O sentido é sempre engendrado, o que exige uma relação contínua e recíproca entre sujeito e texto (ou objeto).

O exercício hermenêutico não possibilita que a interpretação encontre, desvende ou descubra o sentido oculto da ocorrência, ou do real, mas que engendre um sentido, ou seja, que o faça gravitar em torno de uma rede de sentidos partilhados, convencionados, que se aproxima da ocorrência, repercutindo-a, reverberando-a, ora a ralentando, ora a acelerando ou a fragmentando, sempre a enriquecendo, mas jamais extraindo dela o que ela não possui, ou seja, uma explicação, um significado ou princípio.

Dito de outro modo: o sentido da ocorrência é a própria ocorrência. Em termos filosóficos, o real é sempre tautológico: “A é A, e A não tem nada de outro, nem nada mais que A” (Rosset, 1997, p. 12). A recusa ao real consiste em fornecer intelectualmente, por meio da crença no poder da linguagem, um sentido deslocado. Estratégia de matriz platônica, em que o “A” vivido é suplantado pelo “A” inteligível, expresso não mais pela sua ocorrência, mas pelo sentido que então passa a lhe ser atribuído como conceito.

É por meio dessa consideração que podemos entender a resistência do narrador em atribuir sentido para a aventura de Marocas. Reconhecemos, na precipitação do mais moço, a impulsividade de racionalizar os fenômenos, o desejo de ver sentido em tudo, explicar personalidades e pessoas, valores morais e condutas, escolhas e infrações. Mas e no caso de Marocas?

É a desnaturalização da ocorrência que permite afirmá-la como singular e ininterpretável, como se o autor escolhesse uma situação misteriosa para, a partir dela, nos mostrar o mistério de todas as situações.

Natural, convencional

O processo de desnaturalização – um dos passos do (re)conhecimento do trágico (Rosset, 1989c) – só é possível porque a nossa consciência toma como “natural” – ou seja, “que decorre normalmente da ordem regular das coisas” (Dicionário Houaiss) – as convenções a que estamos acostumados, sejam de ordem natural (pertencentes à natureza) sejam de ordem social. Formados desde o nascimento para agir, pensar e nos comunicarmos a partir de convenções (da linguagem, das leis, dos valores morais etc.), nossa consciência toma como natural, como regular, as ocorrências e situações de todos os dias³.

A busca por uma explicação para o que não reconhecemos, ou ao menos de tornar familiar o que é estranho, ocorre de forma aliada à aquisição da linguagem, pois o campo semântico é a forma *a priori* de nos relacionarmos com o mundo, de o apreendermos, de o tornarmos “natural”, ou seja, de o ordenarmos. Seja a linguagem das imagens ou dos sons, do vocabulário ou das expressões faciais, nosso contato com o mundo, material ou sensível, se dá sempre por mediação.

3 “As leis instituídas pelos homens não são nem mais artificiais nem mais naturais que as aparente ‘leis’ da natureza: elas participam de uma mesma ordem casual, num nível diferente. Na realidade, as leis da natureza são de uma ordem exatamente tão institucional quanto as leis estabelecidas pela sociedade: elas não são provenientes de uma imaginária necessidade, mas tiveram, também elas, que se instituir graças às circunstâncias, exatamente como as leis sociais. Aos olhos de um pensamento do acaso, nada diferencia o natural do artificial; ou antes, nada sendo ‘natural’, a noção de artificialidade perde toda significação” (Rosset, 1989a, p. 101).

Ora, é essa mediação que, tornando-se natural, torna também o mundo um espaço natural. A experiência pessoal, o acúmulo de situações categorizáveis por essa mediação e o consenso cultural, que a vivência social nos dá, é que permitem a naturalização das ocorrências e, por extensão, do real.

O “pasma essencial” que nos ensina Alberto Caeiro⁴ é uma das faces dessa desnaturalização. Ou melhor: do momento que antecede a naturalização. Reconhecer que o momento primeiro do homem no mundo é o momento do *psmo* e que a ele voltamos todas as vezes que olhamos o mundo como novidade é afirmar a naturalidade da desnaturalização, ou seja, reconhecer que é possível suspender a convenção a que estamos habituados. Por meio desse processo, perdemos o que é natural. E disso, dois caminhos se abrem na relação hermenêutica:

a) Não sei interpretar porque isso não é natural, ou seja, é uma anomalia, uma exceção, um dado que foge da ordem natural das coisas. Logo, tenho que encontrar a razão dessa ocorrência, explicá-la, domesticá-la, torná-la real.

b) Não posso interpretar porque o real não é interpretável, ou seja, a desnaturalização me ensina que não existe o natural, apenas o convencional. Logo, a ocorrência foge do que foi convencionalizado e explicita a ausência de sentido desta ocorrência e o sentido imaginado (e tornado convencional) de toda e qualquer ocorrência.

A primeira via é a que atribui um fundamento para a realidade, ou seja, existe um sentido primordial para o que existe, uma natureza, logo, uma lei, uma ordem, uma razão de ser.

A segunda via é o trágico.

4 “Sei ter o *psmo* essencial / Que tem uma criança se, ao nascer, / Reparasse que nascera deveras... / Sinto-me nascido a cada momento / Para a eterna novidade do Mundo...” (Pessoa, 2001, p. 26).

A insignificância do real

A intenção do interlocutor mais velho de *Singular Ocorrência* reside menos na trivialidade de julgar a vida alheia do que na insistência de mostrar que há ocorrências não interpretáveis. Que a obra de Machado se esmera na elaboração de personagens premidos por decisões morais é dado notório⁵, mas o que se evidencia neste conto é a indiferença da escolha, uma vez que a Andrade só resta aceitar ou não a Marocas e o seu ato; julgá-la é impossível, porque não há razão para o que fez, portanto, defesa que o atenuie. O dado é cru.

Andrade tenta inicialmente encontrar explicação para o que se sucedeu, justificativas que desmentissem a realidade estampada, crua, sem porosidade e sem entendimento. Impossibilitado de salvá-la e salvar-se pela razão (“Não era só a dor de a perder; era também o remorso, a dúvida, ao menos, da consciência, em presença de um possível desastre, que parecia justificar a moça”), opta pelo silêncio, como se não houvesse nada a ser dito diante do real que se apresenta (“Nenhum deles tornou ao assunto; livres de um naufrágio, não quiseram saber nada da tempestade que os meteu a pique”). O real é cruel.

A crueldade reside justamente nessa indiferença do real frente à razão humana, que insistentemente tenta domesticá-lo ampliando-o com sentidos. Uma vez que o sentido não emana do real, mas é criado por meio de uma composição imaginária, então devemos entender que a responsabilidade moral só existe no campo do imaginário, ou seja, só se dá a partir do momento em que convenciamos o certo e o errado e instamos o homem a agir guiado por esse pêndulo.

Indo aos fatos: Marocas não tem o que explicar porque sua ação não foi certa nem errada, e só seria reprovável diante de uma moral que, sabe-se, não está fundamentada, é apenas máscara social. Sua ação não é racional, está presa à sensibilidade do momento, alheada de qualquer justificativa moral. Andrade

5 “O principal tema machadiano é a vicissitude da motivação humana; de como e porque os indivíduos agem da maneira que agem. O casamento, a vivuvez, a infidelidade; a política, a história nacional, o palco das relações familiares são, todos eles, meios de organizar decisões e escolhas. A ficção de Machado é uma indagação sobre o modo como tomamos nossas decisões quando confrontados com expectativas alheias que se opõem aos nossos desejos, formando um contraponto entre expectativa e frustração” (Passos, 2007, p. 109).

não quer que nada aconteça a ela porque se veria responsabilizado moral e emocionalmente por um eventual acidente, uma vez que sua reação (humilhá-la com a presença denunciadora de Leandro) pode ter excedido a medida e a motivado a uma ação autopunitiva. Seu temor é medo de uma perda irreversível, mas é também instinto de autopreservação. Não quer que sua ação, pretensamente calcada em razões morais, gere consequências desmedidas, que firam seus sentimentos, os quais se mostram mais fortes do que qualquer responsabilidade, qualquer moral ou qualquer razão. Sua ação ampara-se no “sentimento da ocasião”, descola-se da moral e apega-se ao real, ou seja, ao dado cru, seu desejo de religar-se a ela.

É por isso que se reconciliam com rapidez. Não há porque tornar ao assunto, não há o que ser explicado, o sentimento que os une desacata a convenção moral, coagula a desnaturalização e devolve ao real a insignificância de sua própria realidade.

O restante dos fatos transcorre na convencionalidade esperada, com ações que correspondem às expectativas e reforçam a imagem primeira da gravidade de Marocas. No entanto, pairam no ar a singular ocorrência, a frustrada tentativa de interpretação do mais jovem e a superioridade de quem parece saber mais do que diz.

Chegamos, portanto, ao cabo da primeira consideração a que me propus investigar: o real é singular. Falta ver agora a segunda assertiva: como o sentimento da ocasião acomoda a realidade.

Os sentimentos da ocasião

Uma das formas de se lidar com o real – a mais comum e frequente, sem dúvida – é domesticá-lo por meio de um sentido já dado. Por exemplo, em nenhum momento discute-se a conduta do Andrade quanto à sua família. O fato de manter a Marocas e exigir dela fidelidade é tolerado pelas convenções sociais da época, em que a autoridade masculina é inquestionável.

No entanto, a motivação para as ações pende mais para os sentimentos que para a razão, ou melhor, é guiada pela sensibilidade, definida aqui pela dialogicidade

razão-sentimento, ou ainda, razão sensível⁶. É assim que Andrade decide manter Marocas. É assim também que resolve pagar ao Leandro para desmascará-la. Guiado também por seus sentimentos é que recusa os conselhos do personagem narrador quanto a se dedicar exclusivamente à sua família. Mas é quando Marocas desaparece que os seus sentimentos atuam com mais força, pois então se mostram contrários não só à razão, mas à própria realidade.

Diante da falta de sentido da ação da Marocas e da reação do Andrade (humilhá-la na presença do Leandro), desencadeia-se um processo de tentativa racional de compreensão da realidade; processo que, no entanto, coaduna o impulso dos sentimentos à razão.

Após o desaparecimento da Marocas, o amor e o remorso fazem com que Andrade procure justificativas para o que ambos fizeram. Levanta a hipótese de Leandro ter mentido, apega-se ao depoimento da criada, de que não era hábito dela sair, questiona o amigo (narrador) sobre o exagero de sua reação. Mas depois volta aos fatos e recupera sua raiva, fazendo com que o narrador observe: parece que queria acomodar a realidade ao sentimento da ocasião.

Esse mecanismo de defesa merece destaque. Não é o alvoroço dos sentimentos que faz com que a razão se enfraqueça. É a própria razão que aparece, aqui, interligada aos sentimentos, interdependentes, numa sensibilidade que busca ora apreender o real ora se esquivar dele. O fato de os sentimentos cambiarem entre raiva e remorso é que faz com que a realidade oscile e a ocorrência se desdobre em justificativas. E se o real não é real? E se existe algo por detrás que desconhecemos? É essa desconfiança infundada que infla de esperanças o Andrade.

Como conciliar a realidade do fato com a expectativa da sensibilidade? Sabemos o desfecho e é fácil ver que a ocorrência é enterrada com o abraço de reconciliação, mas a indisposição da razão e dos sentimentos no trato com o real perdura irreconciliável.

Poderíamos sintetizar com a hipotética análise: os sentimentos de Andrade fazem com que procure racionalmente dar um sentido à realidade; mas como seus

⁶ Pode-se tratar a questão com o conceito de razão sensível, “sinergia da matéria e do espírito” (Maffesoli, 1998, p. 152), ou de razão complexa, que “já não concebe em oposição absoluta, mas em oposição relativa, isto é, também em complementaridade, em comunicação, em trocas, em termos até ali antinômicos: inteligência e afetividade; razão e desrazão. Homo já não é apenas sapiens, mas sapiens/demens” (Morin, 1999, p. 168).

sentimentos são volúveis, a razão se contamina e, subordinada a eles, também oscila; como consequência, o real permanece sem um sentido. Essa leitura, embora verosímil, apresenta-se em ordem invertida.

Em primeiro lugar, não há como discutir a primazia do sentimento ou da razão, nem sequer concebê-los como independentes. No intercâmbio entre o subjetivo e o social, a razão é também sensível (Maffesoli, 1998) e o sentimento, expresso pela mediação da razão. A própria ideia de remorso, raiva ou amor é já um esboço de racionalização. E a razão precisa sempre de uma motivação para seguir seus passos. Razão e sentimento, portanto, caminham juntos. Expressam uma sensibilidade.

Em segundo lugar, não é a oscilação dos sentimentos e/ou da razão que faz com que o real fique sem sentido. É a própria noção de sentido que é estranha ao real. Isto é: o real é o que é, desprovido, portanto, de sentido ou de alguma falta (a falta de sentido, por exemplo). Dessa forma, quando é dito que não há sentido no real, deve-se entender que ele é completo em sua insignificância, ou seja, não carece de nada. Daí a impossibilidade de se operar com os conceitos de absurdo e de *nonsense*, como ocorre na leitura de Antonio Candido (1995, p. 27), que afirma que “este sentimento profundo da relatividade total dos atos, da impossibilidade de os conceituar adequadamente, dá lugar ao sentimento do absurdo, do ato sem origem e do juízo sem fundamento (...)”. De fato, os atos são relativos, os conceitos são impossíveis, não há princípio ou fundamento, mas esses dados machadianos não expressam o “sentimento do absurdo”, como ocorrerá no século XX com Kafka, mas a constatação do trágico da existência. No conto, o interlocutor mais velho não parece expressar o sentimento de quem está diante do absurdo, mas certa altivez, típica de quem chegou a uma constatação ímpar, que orienta sua visão de mundo e que é expressa de maneira casual, numa conversa de esquina, mas que visa desnaturalizar o que se apresenta como natural.

Dessa forma, é quando a realidade se apresenta desnaturalizada que o Andrade vê os seus sentimentos e sua razão patinarem na tentativa de domesticar o real. Na impossibilidade de conciliar o que aconteceu com o sistema de valores racional e emocionalmente convencionados e partilhados pela sociedade, o protagonista procura acomodar a realidade ao sentimento da ocasião.

Por meio dessas considerações, vê-se que a ocorrência, como de resto toda a realidade, é singular, ou seja, resistente à atribuição de um sentido (nem hábitos da moça nem saudades da lama).

Embora a ocorrência permaneça sem significado, os sentimentos continuam buscando razões para acomodar (ou domesticar) o real, ou seja, não se percebe a insignificância do real, mas se troca de significados de acordo com a sensibilidade, ou como quer o narrador: de acordo com os “sentimentos da ocasião”.

Aqui temos, portanto, dois dados importantes do mecanismo trágico: 1) a vivência de uma situação ímpar conduz à desnaturalização por meio da qual se vê a insignificância do real e sua singularidade, 2) ainda que perdure a necessidade de revestir esse mesmo real de sentidos (acomodar a realidade aos sentimentos da ocasião).

Voltando ao conto: 1) a traição de Marocas não se explica, é um dado real, singular e insignificante, 2) ainda que se busque um sentido para o que aconteceu.

A última consideração a que devemos nos deter versa sobre a indiferença do acaso como fundamento do real.

O acaso é o que acontece

O acaso fundador não está ligado ao inesperado (“Encontrei-a por acaso”) ou ao aleatório (“Escolhi ao acaso uma das cinco mulheres”), não significa surpresa nem está ligado à probabilidade. O acaso é o que faz com que aconteça o que aconteceu. É o acaso que fez Marocas sair em busca de um Leandro qualquer. É o acaso que fez com que este Leandro qualquer fosse o Leandro conhecido do Andrade. Acaso é sinônimo de não-causalidade. Não há razão, conhecida ou desconhecida, para o acaso. O acaso é o que acontece.

Contornado pela impossibilidade de definição, já que o acaso é tautológico (ele é o que é), instiga, no entanto, a uma desdefinição, a uma abordagem pela negativa. Assim, o acaso não é o que liga um fato a outro, mas o que desliga, é a falta de fundamento nas ocasionais relações de anterioridade ou de consecutividade, o que elimina a noção de que o presente seja o resultado de um encadeamento linear

de fatos que se sucederam ao longo do tempo. Isso não quer dizer que não haja relações de causalidade. Ninguém julgaria que uma mulher, supondo que caísse, caiu por causa do acaso. Caiu porque tropeçou, porque não viu a pedra. Mas a queda, a gravidade, a pedra ou a visão não são fundamentos, são o que são e são por acaso, em multiplicidade e não por uma razão primeira ou única.

É devido à multiplicidade da existência que não posso reduzir tudo a um, fórmula primeira da filosofia socrática e de cunho sistemático (Nietzsche, 1995b). E o que faz a singularidade do real é justamente a multiplicidade do que existe. A mesma árvore não é a mesma árvore quando lhe arranco uma maçã. Tal qual o rio de Heráclito.

Assim, não há uma Razão por trás da existência, nem uma Vontade, nem uma Natureza. Não há sequer “por trás” da existência. A ideia mesma de caos já pressupõe uma desordem a ser ordenada, elementos que estão ali prontos para serem perfilados, amalgamados, acionados e relacionados para formar esta determinada ordem. Não se trata disso.

Trata-se de acaso, gratuidade, explosões que não resultam em nada, mas que também formam carbono, oxigênio, calor, espaço, matéria e vida. O que está na origem? Acaso. Quando olhado de trás para frente, o universo parece uma sucessão ímpar de encadeamentos, como se houvesse uma lógica inconcebivelmente inteligente para ordenar essas causas-consequências-causas. Mas se formos ao antes desse nascimento (como se isso fosse possível!), talvez veríamos uma sucessão de erros, acontecimentos sem consequências, explosões sem vida. Em uma palavra, uma realidade feita de acasos.

Se o universo, se o mundo, se a vida, se o real, se minha subjetividade, se tudo o que há tem como princípio o acaso, e se o acaso não se define, então temos que o princípio de tudo é a ausência de princípio, ausência de necessidade, de vontade, de inteligência, de força, de natureza. O que é veio a ser da mesma forma que poderia não ter vindo. Se é, é por acaso e não por fundamento.

Essa definição breve de acaso, em que ele é o fundamento do que não se fundamenta, para além do paradoxo, expressa o trágico da existência e, por extensão, do real. Se Marocas não tivesse escolhido este Leandro, Andrade não saberia de nada. A ocorrência permaneceria para sempre desconhecida. Seria

como se não tivesse acontecido. O acaso não julga, não avalia, não escolhe. No entanto, em sua indiferença, não se abstém, e sempre, em qualquer que seja a circunstância, aparece. Na verdade, está sempre presente, é o próprio presente.

Andrade então descobre a aventura de Marocas. Mas de que lhe valeu esse saber? Pôde com ele entender as motivações de Marocas? Pôde abrir os olhos para sua vida dupla e retornar à sua família? Em uma questão, serviu para alguma coisa? A verdade é não. Nem a ele nem a nós. Sabemos que ela escolheu o Leandro por ser distante do meio social partilhado por ela (nunca desceu aos Leandros), mas continuamos às cegas quanto à sua motivação. E aqui, só há uma hipótese plausível para o seu desejo e conseqüente ação: o acaso.

O mesmo acaso que fez com que o Leandro fosse o Leandro, o mesmo acaso que o pôs a contar sua aventura ao Andrade, o mesmo acaso que deixa o narrador (e nós leitores) sem resposta, o mesmo acaso que os fez se reconciliarem. Enfim, o mesmo acaso que o narrador define como um deus e um diabo a um só tempo, ou seja, que faz tanto o bem quanto o mal, porque é, em uma palavra, indiferente.

Mas o trágico não se resume nestas três aparições aqui consideradas: na singularidade do real, na acomodação da realidade ao sentimento de ocasião e na indiferença do acaso. Encerra, por fim, uma última verdade: a que há conhecimentos que não servem de nada. Parece ser este o do Andrade. Parece ser este o do conto: de que valeu saber da ocorrência se não podemos interpretá-la?

Talvez justamente esta a lição do conto. Lição ao avesso: a realidade não é interpretável.

3. O delírio (anti)filosófico de Brás Cubas

Se há um episódio na obra de Machado de Assis que merece o epíteto de filosófico é o capítulo VII de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, intitulado *O Delírio*, episódio que em seu aspecto formal em nada lembra uma argumentação, um ensaio ou uma proposição, mas que traz à tona um tema eminentemente filosófico – ou mitológico –, que é o tema da origem.

Embora o Humanitismo, apresentado na mesma obra e retomado em *Quincas Borba*, tenha ares de sistema filosófico, seu tom é de sátira, o movimento é o do humor e a linguagem, da paródia, não muito diferente d'*O Delírio*, mas com intenções diferentes. Se no Humanitismo é a própria filosofia (e para ser mais exato, a filosofia positivista) que é atacada, com seus imperativos assoprados em linguagem grandiloquente, n'*O Delírio* a sátira recai sobre a linguagem e representação mitológicas, com a *Natura* personificada em Pandora, como materialização de uma ausência.

Se um dos movimentos da fabulação mítica é personificar elementos da Natureza, dando corpo e voz (e subjetividade!) ao vento, ao sol, ao oceano etc., no delírio de Cubas é a própria ausência de natureza que se personifica numa pandora gigantesca e cruel, que se diverte ao mostrar o princípio da existência: o indiferente acaso.

O que fazer com um saber que não serve de nada? A mesma questão que concluiu o capítulo anterior poderia abrir este. Porque, se é inegável que o delírio propõe-se a falar de algo sério, ser portador de uma verdade – a despeito do humor (narrador sugerindo ao leitor pular o capítulo) e do paradoxo (uma verdade dita em estado de delírio) –, a verdade que enuncia, verdade trágica, não traz novidade nenhuma ao Brás Cubas, autor e leitor do delírio. O diálogo entre Brás personagem e a Natureza (Pandora) se dá em seu interior, ou melhor, em seu delírio, tirando do silêncio o que ele sempre soube. O saber que não serve.

Mesmo se admitíssemos a verdade da Natureza como revelação, ainda assim é saber que não serve, pois de que vale o saber da morte a quem vai morrer, se saber que se morre não nos ajuda a morrer? Pedir uns anos, como o faz, só serve para atestar a inutilidade de seu saber.

Mas o episódio não se resume a isso, embora seja essa a face terrificante que a enunciação em forma de delírio busque expressar. Como um todo, é a expressão mais bem acabada, ainda que condensada, do imaginário trágico organizador da obra machadiana.

Acompanhemos sua evolução.

O salto imaginativo

O delírio inicia-se com um salto imaginativo. Comentando a maneira como Virgília, sua amante de outras datas, agrada ao filho ao condenar uma sua amiga por amores ilegítimos, o narrador pergunta a si mesmo o que diriam deles os gaviões, “se Buffon tivesse nascido gavião...” (capítulo VI).

A alusão ao naturalista francês serve de duplo contraponto à narrativa; primeiro porque retoma sua ideia de que “o estilo é o próprio homem”, denunciando a maneira como Virgília, a despeito de seu passado de amores ilegítimos, dissimula-o diante do filho, de Brás e de si própria. Mas também é o ponto de partida do delírio, uma vez que sua *Historie Naturelle* apresenta a tese de que a Natureza é racional e sua linguagem passível de interpretação, ideia que será retomada e negada pelo episódio.

Relatar o próprio delírio é motivo para Brás narrador se gabar, referindo-se ao ineditismo de passar para o papel o que se passou em sua cabeça, ou melhor, na de Brás personagem. Essa duplicação Brás narrador-personagem é fundamental para a compreensão do capítulo e da obra, pois é a reflexão do primeiro, que se dá num momento secundário (depois de morto), que nutre de algum sentido a vivência do segundo, o personagem. Os dois são e não são os mesmos, pois circunscrevem-se em momentos diversos. Enquanto o personagem vive, sua ação está comprometida com a situação vivida; quando Brás narra sua história, volta-se ao passado e dá ao fato o peso, o ritmo e a reflexão que a “forma livre” de seu estilo escolhe, indiferente ao que quer que seja – o “narrador caprichoso”, de Schwarz (2000).

Depois de sua imodesta introdução em que ressalta a dimensão científica de sua experiência, o narrador desmerece o capítulo autorizando o leitor a saltá-lo e ir direto à narração, embora reconheça o aspecto “interessante” do que se passou em sua imaginação. Esse movimento pendular, característico do estilo machadiano, põe sob suspeita qualquer verdade que o leitor julgue ter garimpado de sua obra.

A impossibilidade de um sentido literal a ser extraído do delírio é uma das razões para o interesse que o episódio causa em seus intérpretes, além de seu tom filosófico. Mas que filosofia é esta que não se expressa por pensamentos, senão pelo mito? Que diálogo é este entre um moribundo e uma gigantesca Pandora?

Brás aparece como um barbeiro chinês, transforma-se num livro, a *Summa Theologica* de São Tomás, e depois retoma a forma humana para ser arrebatado por um hipopótamo falante que o levará até a origem dos séculos, voltando no tempo, ultrapassando o Éden e estancando numa paisagem feita completamente de neve e silêncio, onde aparecerá a figura de Natureza ou Pandora, mãe e inimiga.

A narrativa é rápida e seus elementos acordados com a expectativa de uma expressão onírica e febril. A referência a Tomás de Aquino reforça a de Buffon, já que o filósofo italiano acreditava num mundo criado por Deus, mas regido por leis naturais; ambos, portanto, convergem para a mesma crença em um princípio racional transcendente, uma natureza dotada de inteligência e finalidade.

Mãe e inimiga

No meio do nada branco e gelado, o personagem depara-se, sem saber de onde veio, com um “vulto imenso”, uma “figura de mulher”, que se apresenta como Natureza ou Pandora, mãe e inimiga. Em reação ao susto de Brás ante a palavra *inimiga*, o ser gargalha e simpaticamente expressa que sua inimizade se afirma pela vida. E o que é a vida? Um flagelo, o pão da dor e o vinho da miséria. E o que quer a consciência que vive? Continuar vivendo.

Passagem de inegável diálogo com Schopenhauer (2001), para quem “a Vontade, como coisa em si, constitui a essência interior, verdadeira e indestrutível do homem; mas não obstante é, em si mesma, inconsciente.” Em Machado, a Natureza diz: “e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que

queres viver”. Enquanto o filósofo alemão atribui invariabilidade e inconsciência à Vontade, o escritor brasileiro rebate com a questão da sagacidade da consciência, destituindo da Vontade a condição de princípio de natureza ou de “coisa em si” (emprestada de Kant), negando, portanto, a ideia de que a Natureza tenha algum princípio. Nesse sentido, a vontade de vida de Brás Cubas, por não necessitar de nenhum princípio exterior, aproxima-se mais de Nietzsche (1983: 96-97):

Ora, precisamente a maioria dos homens suporta a vida sem resmungar demais, e com isso *acredita* no valor da existência, mas precisamente porque cada qual só quer e afirma a si mesmo, e não sai de si como aquelas exceções: todo extrapessoal, para eles, ou não é perceptível ou o é, no máximo, como uma fraca sombra. Portanto, somente nisto repousa o valor da vida para o homem comum, cotidiano: ele se dá mais importância do que ao mundo.

Brás Cubas não segue uma Vontade extrapessoal, no sentido schopenhaueriano, pois sua vontade de vida parece se restringir à conservação de sua vida pessoal, de sua consciência de si. Portanto, dá-se mais importância que ao mundo, vindo a mudar de opinião somente mais tarde, depois que a Pandora lhe mostra o desfilar dos séculos. O delírio prossegue com a descrição do rosto da Natureza:

Nada mais quieto; nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel. Raivas, se as tinha, ficavam encerradas no coração. Ao mesmo tempo, nesse rosto de expressão glacial, havia um ar de juventude, mescla de força e viço, diante do qual me sentia eu o mais débil e decrépito dos seres.

O trecho é por demais eloquente, mas há duas expressões lapidárias para uma filosofia machadiana: “eterna surdez” e “vontade imóvel”. É aqui que Machado se desvencilha de Schopenhauer. Para o filósofo alemão a vida se caracteriza pelo negativo (miséria, dor, sofrimento), vontade devoradora que fala incessantemente

no homem e pelo homem, no mundo e pelo mundo. Já Machado não desenha princípio algum em seu horizonte filosófico (contemplado a partir das ideias sugeridas por suas narrativas). Sua única afirmação é não afirmar nada, ausência de princípio que destitui qualquer possibilidade de se buscar uma razão ordenadora da existência.

É por isso que a natureza nada ouve, porque não dialoga com nossas invenções de sentido; não há oração que transforme sua vontade, ciência que altere sua ação, simplesmente porque não há vontade na natureza, não há transformação, apenas eterno retorno, repetição, como em Nietzsche (1983, p. 387): “Se *todas* as possibilidades na ordem e relação das forças já não estivessem esgotadas, não teria passado ainda nenhuma infinidade. Justamente porque isto *tem de ser*, não há mais nenhuma possibilidade nova e é necessário que tudo já tenha estado aí, inúmeras vezes”. Ou em Bosi (2007, p. 123): “Tempo e História deixam de ser o lugar da evolução em linha reta para mostrarem o eterno retorno do mesmo”. Ou ainda no *Eclesiastes* (I, 4-9): “Geração vai e geração vem; mas a terra permanece para sempre. Levanta-se o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar onde nasce de novo. O vento vai para o sul, e faz o seu giro para o norte; volve-se e revolve-se, na sua carreira e retorna aos seus circuitos (...) O que foi, é o que há de ser; e o que se fez, isso se tornará a fazer: nada há, pois, novo debaixo do sol”.

O pensamento teísta atribui a paternidade/maternidade do mundo e do homem a um princípio divino, uma vontade, uma razão, verbo ou corpo, pouco importa, mas um ente, arquiteto ou engenheiro, que constrói o mundo, tira-o das trevas, fá-lo nascer.

Uma filosofia naturalista, opondo-se ao sobrenatural do mundo divinizado, substituiria o mundo feito por um agente externo (deus) por outro fabricado por essa força chamada de natureza e que seria inerente a ela, que estaria no princípio do mundo (origem), em sua continuação (por meio das leis naturais) e em seu fim (finalidade, objetivo, sentido).

Mas e a filosofia machadiana? De inspiração materialista, nega que o conjunto das matérias existentes obedeça a alguma ordenação preconcebida, uma razão qualquer, um princípio. Não há transformação, vontade ou voz por detrás das coisas que são. Nem por detrás, nem antes, nem dentro. O mundo

não tem interior, subjetividade, alma, espírito ou inteligibilidade. Na ordem da matéria, não há progresso, história, nenhuma intencionalidade. Mas combinação e recombinação de elementos, arranjos e rearranjos, encontros, desencontros, reencontros. É a noção de eterno retorno expressa pela relação entre repetição e diferença. Se algo difere, difere como repetição, pois o que repete é diferença. Nas palavras de Gilles Deleuze (1988, p. 385):

Quando dizemos que o eterno retorno não é o retorno do Mesmo, do Semelhante ou do Igual, queremos dizer que ele não pressupõe qualquer identidade. Ao contrário, ele se diz de um mundo *sem identidade*, sem semelhança, sem igualdade. Ele se diz de um mundo cujo próprio fundo é a diferença e em que tudo repousa sobre disparidades, diferenças de diferenças que se repercutem indefinidamente (...)

Daí o terror de Brás diante da descoberta do trágico: recusa-se a entender a natureza, acusando-a de absurda, para depois se voltar contra si e justificar seu delírio (e sua concepção de natureza) como produto de alienado, fábula conduzida pela ausência de razão.

De fato, não há o que entender na natureza, pois ela não existe, ao menos não como querem os naturalistas (mãe ou força motriz). É uma fábula, decerto, criada para satisfazer a necessidade humana de criar sentido para a existência. Não é outra a razão de Cubas denunciar sua própria falta de razão como culpa para ausência de razão da natureza. Mas de que lado estaria o absurdo? Numa natureza que se apresenta alheia à própria noção de sentido ou no homem que vê sua expectativa de sentido frustrada? Para que haja absurdo, é preciso que um sentido se ausente, como uma sombra que abandonasse o corpo. Mas e se o sentido não existe? E se não passa de uma criação do homem? Como acusar uma pedra de absurda, se não há consciência, sentido ou razão de ser para a pedra ou qualquer outra existência?

Para se compreender o que pode ser chamado de filosofia na obra de Machado de Assis, é preciso estabelecer este movimento pendular: de um lado, ausência total de sentido, existência desprovida de razão, eterna surdez; de outro, o homem jogando com as convenções, agarrando-se ao desejo de conservação, atribuindo sentido de acordo com a conveniência. Nessa perspectiva, reitera a visão dos

sofistas, para quem o sentido é dado por convenção, ou de Baltasar Gracián, para quem é a ocasião, em oposição à filosofia socrática e platônica, que se constitui a partir do axioma de verdade.

Razão e sandice ou o imaginário de uma antifilosofia

O capítulo do *Delírio* é o que melhor congela o pêndulo do lado da “eterna surdez”, da “vontade imóvel”, da “voluptuosidade do nada”. Capítulo dedicado a sondar os descaminhos da origem, não encontra melhor atalho para falar desse silêncio que paira sobre as razões da existência a não ser por meio do diálogo. Quanto mais ouvimos Brás Cubas e a Natureza, quanto mais circunstâncias o narrador nos dá, mais complexo se mostra o paradoxo da parábola: para discutir racionalmente o conteúdo existencial do homem e do mundo, o autor nos dá a forma do delírio; para expressar a ausência de natureza, o autor a personifica em Pandora; para mostrar o silêncio trágico em sua cruel nudez, o reveste com as imagens polifônicas do imaginário.

O conteúdo expresso pelo delírio filia-se a uma filosofia trágica – eterna surdez de uma existência sem razão, surgida do acaso – que tem bem pouco a anunciar: o sentido da existência que a experiência com Pandora revela é que a existência não tem sentido.

Uma existência muda só poderia mesmo falar por meio do delírio, assim como a razão de uma realidade sem razão só poderia ser pensada pela sandice.

De modo mais geral, razão ou fantasia, intuição, delírio ou sonho, todas as manifestações de sentido, todas as imagens do mundo, de si, do outro ou do real são processos do imaginário. Como processo, o imaginário testemunha mais do que um simples conjunto de imagens, mas uma produção constante de sentidos, processo que se confunde com a própria organização do real.

Mas o sentido não está na existência, está em nossa relação com a existência, é a forma privilegiada que encontramos de expressar o mundo e nos situarmos nele. Habitamos o mundo por meio das formas simbólicas (Cassirer, 2001) e é apenas simbolicamente que podemos apreender a realidade. Assim, o mundo

(a vida, a morte, a existência etc.) não é interpretável, mas o homem é dotado da capacidade de interpretá-lo – eis o paradoxo insolúvel, matriz dos demais paradoxos da existência humana. Ou, como diz deus, no final do conto *A Igreja do Diabo*: “é a eterna contradição humana”. Contradição que nega a ontologia do mal, já que bem ou mal funcionam como *formas simbólicas* para expressar o imaginário religioso e seu conjunto de preceitos morais de vício e virtude.

Desse modo, como o imaginário atesta que as formulações humanas são formas simbólicas, razão e loucura, pensamento e delírio, filosofia e mito são intercambiáveis (como em *O Alienista*). É essa concepção de um imaginário organizador do real que autoriza a leitura d’*O Delírio* como página de ficção, de mitologia, de filosofia ou, inclusive, de uma antifilosofia, já que sua formulação é delírio, é sandice, é um sentido que descredita o próprio sentido: o sentido da existência que a experiência com Pandora revela é que a existência não tem sentido.

É por isso que o fim do delírio de Brás Cubas se dá em um capítulo à parte, em um diálogo imaginário, logo após a consciência ser metaforizada em casa e a Sandice em peregrina, terror da Razão:

– Não, senhora, replicou a Razão, estou cansada de lhe ceder sótãos, cansada e experimentada, o que você quer é passar mansamente do sótão à sala de jantar, daí à de visitas e ao resto.

– Está bem, deixe-me ficar algum tempo mais, estou na pista de um mistério...

– Que mistério?

– De dois, emendou a Sandice; o da vida e o da morte; peço-lhe só uns dez minutos.

A Razão pôs-se a rir.

– Hás de ser sempre a mesma coisa... sempre a mesma coisa... sempre a mesma coisa...

E, dizendo isto, travou-lhe dos pulsos e arrastou-a para fora; depois entrou e fechou-se. A Sandice ainda gemeu algumas súplicas, grunhiu algumas zangas; mas desenganou-se depressa, deitou a língua de fora, em ar de surriada, e foi andando... (Capítulo VIII)

Expulsar a Sandice é recusar qualquer possibilidade de mistério, é denegar o sentido da vida e da morte, é saber que à Razão não é dado pensar a existência, pois que não é pensável, ainda que o seja de todas as formas possíveis. É por não conceder à Sandice o direito ao mistério que, para a Razão, a morte de Brás é “sempre a mesma coisa”, nada além de morte: “Senão quando, estando eu ocupado em preparar e apurar a minha invenção, recebi em cheio um golpe de ar; adoeci logo, e não me tratei” (Cap. V). A morte de Brás, bem como sua negligência em se tratar, aparecem como acaso, do mesmo modo que sua ideia fixa de desenvolver o emplasto. Quando admite causalidade, é de maneira irônica, como que para negá-la: “Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma ideia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor não me creia, e todavia é verdade” (Cap. I). Mas não só a morte, também sua vida é analisada à luz das circunstâncias, sem um pano de fundo racionalmente organizado, mas atravessada pela experiência do acaso, pelo mundo das aparências, pela corrosão de um humor destrutivo que nada erige à sua passagem: *sempre a mesma coisa*.

Constituir uma filosofia que traga à tona um princípio racional tradutor do sentido da existência é impossível aos olhos de Brás, daí a associação de tal empreendimento à sandice e ao delírio. Seguir a pista do mistério da vida e da morte só pode ser sandice. E, no entanto, Brás a segue, ainda que em forma de delírio.

O mesmo poderia ser dito sobre toda a obra. É só depois da morte que o narrador pode pensar sua vida, uma vez que quando vivo seu pensamento estava circunscrito às circunstâncias da vida. Mas não se depreende que haja concretamente consciência na morte, ou consciência sobrevivente à morte. Essa consciência pura, idealizada, concebida para pensar a vida depois de acabada e com o privilégio de não mais viver soa desde o princípio como um recurso literário que nos alerta para a constituição do imaginário, não só desta obra, mas de toda obra de pensamento. A veracidade – ou verossimilhança, se se preferir – não pede que acreditemos numa pretensa vida depois da morte (veja-se a recusa do narrador em prestar conta sobre sua situação *atual*, isto é, sua pretensa *vida no além*), mas visa justamente nos convencer de que a morte é um lugar privilegiado para se

olhar a vida, exercício que, de fato, caracteriza a perspectiva do narrador, seu *ponto de vista*.

Quando Brás narrador narra (e reflete sobre) a vida que viveu como personagem Brás, buscando interpretar o que é ininterpretrável (o princípio da existência), tentando fixar o que é passageiro (a vida particular de uma existência), arriscando-se a mapear o que é território móvel (a existência local e temporal expressa por dada cultura e sociedade), o que se explicita é o imaginário, processo de construção de sentido.

E que sentido expressa a obra?

A falta de sentido da existência (o mundo é fruto do acaso), a falta de sentido da vida (nascer e morrer são dados fortuitos, insignificantes) e a falta de fundamento da vida social (amoralismo, egoísmo, sede de nomeada, assimetria social etc. como circunstâncias, convenções, artifícios).

À ausência de sentido da existência, à impossibilidade de interpretar o real, só resta o silêncio, silêncio de “planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma” (Cap. I). Mas não do homem, que não cessa de falar, de pensar, de representar, de lançar mão de todos os artifícios do imaginário, hábil em criar imagens e relacioná-las de modo a inventar sentidos e usá-los.

A pandora machadiana

Augusto Meyer (2008, p. 153-157) aponta em seu estudo sobre Machado o sentido filosófico do episódio ao lado do caráter mítico de sua formulação, reconhecendo que o recurso a tal procedimento resgata um imaginário já estabelecido de uma Natureza ao mesmo tempo jovem e velha, como correspondência aos sonhos de rejuvenescimento, embora reforce sua aposta numa Pandora que Machado tirara de si mesmo. De fato, a Pandora machadiana, embora prolongue a mítica, parece especificar de maneira muito particular a ausência de uma razão ou finalidade preexistente ou localizada *fora* da existência.

Vale acompanhar, nesse sentido, a visão de Brás, quando erguido como uma pluma pelos dedos de Pandora:

Os séculos desfilavam num turbilhão e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, – flagelos e delícias, – desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as **formas várias de um mal**, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas **vestes de arlequim**, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da **fatalidade das coisas**, atrás de uma **figura** nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de **impalpável**, outro de **improvável**, outro de **invisível**, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, – nada menos que a quimera da felicidade, – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma **ilusão** (Cap. VII) (grifos meus).

As formas várias que agitam o homem – seja amor, vaidade, fome ou melancolia – são variações de um mal, mal que aparece indefinido, vestido de arlequim, indiferente à dor e ao prazer, que o morde física e mentalmente, revelando a impossibilidade tanto de escapar da morte e da debilidade (flagelo físico) quanto de compreendê-los (rebeldia do pensamento). A impossibilidade de interpretar esse mal, que é a própria existência (fatalidade das coisas), traveste-se, no entanto, em busca de felicidade (ilusão). À constatação do trágico (fatalidade das coisas) segue-se a construção do imaginário: a felicidade aparece como uma figura feita de impalpável, de improvável e de invisível (cosidos com a agulha da imaginação).

Para Gilbert Durand (1997), o imaginário constrói-se a partir de uma angústia primordial, a constatação da morte e do tempo que passa. É essa angústia diante de um mal (a fatalidade das coisas) que convoca o homem a revestir o tempo de faces terríficas, imagens que se agrupam em torno dos símbolos da queda, da

animalidade e da noite. Contra essas imagens terríficas, o imaginário configurará conjuntos coerentes de imagens (heroicas, místicas, dramáticas) que buscam organizar o real, criando sentido por meio do combate (oposição à fatalidade), da eufemização (inversão da fatalidade) e da estruturação narrativa (coincidência dos opostos, domínio temporal que retarda, acelera, historiciza a fatalidade).

A cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba e um mal que morde, para retornar ao texto, são imagens antropomorfizadas dessa angústia primordial, do terror do homem diante da insignificância do real, da ausência de sentido e finalidade da existência, que caracterizam o trágico e que se expressam por meio do imaginário, o imaginário trágico da origem. Brás Cubas organiza em narrativa as imagens terrificantes de uma natureza indiferente e cruel, mãe e inimiga, destituída de princípio, de razão, de finalidade.

A Pandora mitológica (“rica em presentes”, “a que tudo dá”) serve de matriz para a paródia de Machado, que se vale de seu aspecto artificioso e ambíguo para compor sua Natureza. A pedido de Zeus, Hefesto modela Pandora a partir da mistura de terra e água, formosa donzela que será a primeira mulher, a responsável, portanto, pela condição humana. Afrodite envolveu-a de encantos e desejos. Hermes ensinou-a a mentir, a trair (Kerényi, 1998, p. 170-171). E com qual finalidade? Segundo Hesíodo, Zeus havia dito que os homens “receberão de mim, em retaliação pelo furto do fogo, uma coisa má com a qual se alegrarão, cercado de amor sua própria dor” (*idem*). Esse mal que alegra, na narrativa de Brás, constitui a própria existência, que nos é dada para que amemos nossa dor.

Diferente da fragilidade da primeira mulher forjada pelos deuses e guiada por sua curiosidade, a Pandora de Brás Cubas é forte, única, gigantesca, ao mesmo tempo doadora da vida e da morte, cruel, indiferente, sagaz e sarcástica, que não se furta a apresentar-se ao personagem nem a apresentar a ele os séculos todos desde o início ao fim da existência, desfile infundável de uma história monótona e sem sentido, que é a dos homens.

A Pandora machadiana não abre jarro ou vaso algum, leva em sua bolsa tanto os bens quanto os males, “e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens”, sem definir bem se a esperança seria um bem ou mal, ainda que a regra gramatical da proximidade nos convide a associar “maior de todos” ao último

termo, ou seja, males. Vista como mal, a esperança¹ o seria justamente por sua carga de ilusão, por consolar o homem do que é inconsolável. Isto é: tal qual o imaginário, imputaria sentido justamente onde sentido algum poderia existir.

O homem esperançoso é o que espera da vida um fruto que ainda não provou e que provavelmente nunca provará. Já o homem trágico se contenta com os sabores que se ofertam, com os quais se sacia, mesmo sem saber se os provará novamente amanhã. De uma forma ou de outra, a esperança resulta numa negação ou, ao menos, numa suspensão do presente em nome do desejo de antecipar um futuro que nunca sabe se virá. É por isso que a Pandora machadiana dissolverá o desejo de Brás de prolongar sua vida. Para que mais alguns anos? O que poderá dizer de novo o minuto que virá?

O imaginário trágico

O que o capítulo dedicado a transcrever o delírio de Brás Cubas sintetiza é um imaginário trágico que se distende por toda a segunda fase da obra machadiana. Esse conjunto dinâmico das imagens que povoam de sentido a voluptuosidade do nada, que expressam a empreitada delirante da busca de fundamento para a existência segue ecoando em suas mais belas páginas, embora não necessariamente sob o traço do mito ou da inflexão filosófica, mas na expressão do que é cotidiano, banal, nas relações amorosas, no jogo das máscaras que escondem interesses e desejos, nas interações sociais das mais diversas ordens...

Não é à toa que o final do delírio – capítulo que vale um relato mítico ou uma filosofia genealógica – marca o salto para a entrada de Brás Cubas na vida social, ou seja, saímos da morte para o nascimento. É como se os capítulos I ao IX servissem de introdução, apresentando os personagens, sua condição de autor defunto e sua visão filosófica do homem e da existência. Essa introdução serviria, portanto, para sedimentar a narrativa linear da vida de Brás Cubas personagem, vida que será analisada pelo Brás narrador, consciência crítica da vida em sociedade:

1 No relato mitológico, fica no jarro apenas Élpis, traduzida por esperança, mas que numa tradução mais literal significaria “espera de alguma coisa” ou mesmo “expectação”, “antecipação”. Nesse sentido, teria sido vedado ao homem conhecer previamente, saber antecipadamente o que estaria por acontecer (cf. estudo de Torrano em Hesíodo, 1990).

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada (Cap. IX).

Boa parte da crítica a Machado procura ler o capítulo do delírio subordinado a uma ideologia pressuposta em sua obra. Um bom exemplo é a leitura de Raymundo Faoro (2001, p. 433-434), que subordina a Pandora de Brás ao momento histórico da perda da fé: “As personagens de Machado de Assis, encontrando o mundo transformado, já perderam a saudade da fé, o sentimento das realidades divergentes e inconciliáveis, que inspirava o *pathos* da tragédia.” Mais adiante, afirma que Machado encontrou seu caminho “depois de haver descoberto o fundamento metafísico do mundo, o demonismo da vontade que guia, sem meta e sem destino, todas as coisas e os fantoches de carne e sangue” (p. 439). Além de subordinar Machado a Schopenhauer, subordina os dois ao andar da História, como se esta determinasse as condições para o pensamento de ambos. Na mesma linha, Alfredo Bosi insiste

em ver no delírio de Brás Cubas, com o seu tratamento leopardiano da Natureza e da História, a figura matriz dessa ideologia [os instintos de conservação]. É uma cavalgada pelos tempos em que, sintomaticamente, a direção cronológica vai do presente para o passado e volta vertiginosamente do passado para o presente sem revelar, em momento nenhum, a dimensão do futuro. Não há outro apocalipse que não o do instante presente, quando o delírio acaba e Brás Cubas acorda para morrer logo em seguida. A História como pesadelo (Bosi, 2007, p. 124).

Roberto Schwarz (2000) é outro bom exemplo: ao transformar Brás Cubas num narrador que trai a sua classe, toda a obra subordina-se a uma questão de denúncia ideológica da dominação social por parte de sua classe.

Hansen também enxerga em Machado o recenseamento das ideologias de seu tempo:

(...) os discursos do determinismo spenceriano e darwinista, que fundamentavam o racismo excluindo o negro e o mulato da cidadania instaurada pelos republicanos históricos; os discursos do imigrantismo, partidários da arianização do país; os discursos da medicina psiquiátrica e da pedagogia naturalista, centrados na psicognóstica da ortofrenia e da estesiometria, que forneciam as medidas reveladoras de taras por meio do exame de crânios de crianças, bandidos, pobres, loucos e degenerados; os discursos do Apostolado Positivista, que pregava a ‘Ordem’ como base do ‘Progresso’; os discursos da urbanização do Rio, executada a partir do final do século XIX como controle higienista e moralizador das massas de pobres, negros e brancos (Hansen, 2008, p. 158).

No entanto, sem negar que Machado encarne os valores e a cultura de sua época, a tônica filosófica de sua obra parece recair sobre um dado atemporal, que é a afirmação do acaso, tal qual o fizeram, para citar alguns, os sofistas, Lucrecio, Montaigne, Baltasar Gracián e Nietzsche, afastados pelo tempo e pela cultura, mas próximos na constatação do trágico, da falta de fundamento da existência, na afirmação de uma sociedade regida pela convenção, pelo costume, pela ocasião. Machado em nada parece divergir desta linha de pensamento. Sua leitura da sociedade não é nem ideológica nem contraideológica, mas à margem de qualquer ideologia. Não que as ideologias não o interessassem, afinal não se cansou de analisá-las, de denunciá-las, de parodiá-las, mas sem propor qualquer alternativa, qualquer saída, sem jamais se posicionar sobre o que nada mais é que fabricação de sentidos, conjunto de convenções que é próprio da sociedade, que é próprio dos séculos, mas que não se fundam sobre nenhum alicerce universalmente válido. Daí as ideologias se alterarem sem que a realidade, em seu sentido profundo, existencial, se altere (tal qual o desfilar dos séculos). É o que Hansen (2008, p. 159) constata ao situar a literatura de Machado *entre* os discursos de sua época, já que “relativiza e dissolve as unidades naturalizadas de *todos* os discursos, apropriando-se da sua pretendida universalidade para macaqueá-los e levar às últimas consequências o cinismo deles, antes de dissolvê-los no nada (...)”.

Mas e se em vez de subordinar a leitura do delírio à sua visão de sociedade, invertêssemos a fórmula? E se buscássemos ler a sociedade descrita e analisada na

obra machadiana à luz de sua filosofia? Ou de sua antifilosofia (se a considerarmos como anulação de um sentido primordial para a existência)?

Se pulássemos o capítulo do delírio, como sugere o próprio Brás, teríamos uma sociedade que não se explica, que não se interpreta, que não se fundamenta, uma sociedade que é expressão da convenção, seja a dos estratos de classe, seja a do jogo de poder. Mas se subordinamos essa mesma sociedade ao pensamento expresso pelo delírio, ou seja, à própria ausência de sentido da existência, não teríamos uma visão mais clara da convenção dessa sociedade? Não veríamos com mais lucidez que as circunstâncias se organizam por meio do imaginário, ou seja, da fabricação coletiva de um conjunto de sentidos mais ou menos contraditórios, mas que permitem ao homem se situar em sua época, jogando com os artifícios disponíveis para atingir seus objetivos, sejam eles a sede de nomeada, a consumação do desejo amoroso, a vontade de ascensão social, a notoriedade do medalhão ou qualquer outro que lhe seja ocasional?

Reduzir o discurso de Brás Cubas, sob qualquer alegação, a uma estratégia de denúncia dos caprichos de sua classe ou mesmo compreendê-lo à luz de uma resistência contraideológica é confiná-lo a um quadro referencial que reafirma um sentido histórico já dado, seja pela ideia de progresso, de luta de classes ou qualquer outra compreensão que enclausure a literatura no que tem de espelhamento social. Não creio que a existência humana estivesse, para Machado, subordinada a um arranjo social falhado, mas, antes, que a assimetria social, a exploração do homem pelo homem e os demais abusos franqueados pela configuração de dada sociedade em determinada época é decorrência da errância da própria existência. Trata-se, portanto, de reconhecer que o alvo machadiano não é o sentido histórico, ideológico ou social, que só é convocado em sua obra como meio de se atingir seu alvo maior, que é o dado trágico da existência. Ou, dito de outra forma, uma vez estabelecido o imaginário trágico por meio do delírio, pode-se enxergar melhor como esse imaginário aparece na configuração das relações sociais, matéria dos próximos capítulos.

4. O que está diante do espelho?

Numa sociedade como a de Machado de Assis, estruturada de modo escravocrata, patriarcal, estratificada, determinista etc., nascer pobre e tornar-se alferes é ganhar o direito ao brilho, direito ao espelho, receber o aplauso dos circundantes e assentir com o reconhecimento dos outros. Como divergir, numa situação dessas, de quem nos enaltece? Como não vestir a máscara que tão bem orna nossa face?

Essa sedução pela máscara, alma exterior, é importante para a compreensão da teoria que se esboça n'*O Espelho*, mas é apenas parte de uma filosofia trágica cuja dinâmica se instaura no desequilíbrio, no movimento pendular que vai da alma interior à alma exterior e desta àquela, sem que em qualquer dos extremos se estabilize um sentido ou um princípio que dê substância a essas almas.

Em outras palavras, o mistério da alma que os quatro amigos se dispõem a sondar, no centro de uma dada ocasião, por meio de uma pretensa discussão metafísica, não existe, pois não há sentido transcendente. O único sentido é dado pelo jogo de forças que se estabelece no palco das ações humanas e que depende do pêndulo que vai das pulsões subjetivas ao apelo das circunstâncias. É nessa zona instável, indeterminada, que as tensões e contradições se distendem. A adesão ao polo das circunstâncias, que é a concordância das almas interior e exterior – anuência ao espelho – é a escolha de Jacobina e sua narrativa a demonstração de sua (nova) teoria. Ou esboço dela.

O subtítulo do conto, *esboço de uma nova teoria da alma humana*, mais que complementar o título, *O Espelho*, desestabiliza qualquer sentido adivinhado, com cada termo ressoando de modo irônico, revelando uma ambiguidade intencional e impossível de ser desfeita. Esboço significa um delineamento inicial, pode ser um resumo, um ensaio, uma projeção, situa-se como provisório, inacabado, aberto. Mas não se trata de um esboço do conto, uma vez que este se apresenta completo, mas de uma teoria nele contida, teoria sobre a alma humana, que aparece também provisória, inacabada, aberta. A rigor, não há nem teoria nem alma humana, já que

não há princípios que fundamentem uma alma moldada pela aparência, reflexo da opinião dos outros, e que, sem esse espelhamento, se desvanece, esfuma-se.

Mas a teoria é apresentada como nova e sua novidade consiste em apagar a dicotomia entre alma e mundo, eterno e efêmero, essência e aparência, profundidade e superfície, enfim, em desestabilizar metafísica e ontologia para afirmar o inapreensível: a imagem do espelho. A teoria inova ao afirmar a alma como forma sem substância, vontade sem vontade, impulso que é movido menos por uma força subjetiva que pelos apelos do mundo concreto. De fato, há um interior e um exterior que se retroalimentam, mas não se determinam. O alferes não foi determinado pelo meio nem é capaz de determiná-lo. É na inter-relação que os sentidos provisoriamente se sustentam e buscam se conservar; é isso o que faz o espelho quando restitui ao Jacobina sua alma exterior.

Detalhe importante dessa dinâmica é que Jacobina – que não discute (como afirma no início do conto), já que nada se ganha ao discordar das posições vigentes, ainda que contraditórias – apresenta sua teoria como nova, ou seja, discordante das opiniões vigentes. Seu gesto, portanto, nega que o teor de sua fala seja conjectural ou que participe da investigação de “cousas metafísicas” como os demais cavalheiros. Seu tom é altivo, professoral, como quem concede um ensinamento, mas com a contrapartida de não ser interrompido, já que a discussão “é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial”.

Sua história é a história de um homem que aprendeu que vencer é estar de acordo com o instituído, mas a enunciação dessa descoberta é dissonante, pois pressupõe assumir um ponto de vista longe de ser o instituído, já que nega a existência de uma alma tal qual a estabelecida pelas perspectivas metafísicas. Isto é, embora os seus amigos divergissem sobre as questões de alta transcendência, divergiam a partir de perspectivas já dadas – é o que podemos intuir do enfado com que Jacobina as ouve. Quando entra na discussão, não é para discutir, mas para ensinar uma verdade que, além de nova (ao menos no âmbito da discussão), lhe foi revelada como experiência particular, vivida. Experiência trágica, decerto, eivada de terror, mas que vale, não por ser uma teoria formulada com postulados e transmitida como verdade, mas por questionar a verdade das teorias, que aqui se supõem meras convenções, no sentido já anteriormente estabelecido, ou seja, não instituídas por uma necessidade, mas graças às circunstâncias.

Jacobina se predispõe a ensinar o que, para ser aprendido, teve de ser vivido: uma experiência psicologicamente trágica. Seu processo de descoberta ocorre quando o real se apresenta cruamente, despido de qualquer referência, de qualquer sentido, marcado por um tempo que, ao passar, não traz nem leva, apenas se dilui na imobilidade. Isolado, Jacobina vê, a um só tempo, que o real é insignificante e ele próprio não é nada, nem alferes, nem o jovem de antes, nem o sobrinho da tia Marcolina, absolutamente nada. Seu corpo está lá, sua mente procura ocupar-se, mas o sentido desapareceu, sua alma desapareceu, destituída de vontade, de referência, de ânimo. E o real resume-se à materialidade que o circunda e ao *tic-tac* do relógio, que aprisiona o tempo no eterno retorno do mesmo. *Never, for ever! – For ever, never!* Sem referência, sem público, sem o social, todas as convenções anulam-se, sua alma não tem onde se espelhar. E o tempo materializa a insignificância da realidade desnuda, um pêndulo que agora oscila no vazio.

De fato, como um pêndulo ou um quiasmo, a afirmação nega enquanto a negação afirma: a alma humana depende da opinião dos outros para se afirmar, ou seja, depende da sociedade e de seus valores, mas esses mesmos valores não brotam do nada, uma vez que estão subjugados ao acaso das convenções que os formam; dependem, portanto, da(s) alma(s) humana(s). A alma cria os valores sociais que a criam. Ou: os valores sociais criam a alma que os cria.

Esse movimento, em que um espelha o outro que o espelha é o motor mesmo do eterno retorno e a dinâmica da existência. Não há princípio(s) nem fundamento(s) que possa(m) garantir uma unidade prévia da alma. É esse o horizonte último do conto *O Espelho*, que narra a inserção do homem na vida social tendo por pano de fundo o trágico da existência.

Alma interior, alma exterior

A narrativa se instaura, como é típico em Machado, no entremeio, com um discurso entre o grave e o jocoso, sem que um predomine sobre o outro, mas surgindo em alternância ou mesmo em simultaneidade. Estão cinco homens “resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo”, quando Jacobina, que não discute nunca, toma a palavra e conta um episódio de sua juventude, a título de “demonstração acerca da matéria de que se trata”, ou seja, a alma.

Afirma que temos não uma, mas duas almas, uma que olha de dentro para fora e outra de fora para dentro. E cita exemplos dessa alma exterior, de natureza e estado mutáveis, que vão desde Camões e César até chocalho e cavalinho de pau. Entre sério e irônico, entre o altivo e o baixo.

Sua história é a da ascensão social, de pobre a alferes da Guarda Nacional, acontecimento que lhe trouxe distinção e os cuidados da família, que passou a tratá-lo como senhor alferes. A atenção de todos e, especificamente, a bajulação da D. Marcolina, tia em cujo sítio foi passar alguns dias, fez com que o alferes eliminasse o homem: “Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade.”

Quando D. Marcolina se vê obrigada a ausentar-se devido a uma filha doente, o alferes fica com os escravos, que aproveitam a situação para fugir, deixando-o completamente só. A ironia dessa passagem é que, entre as funções do alferes, está a de capturar escravos, mas Jacobina se vê ludibriado por eles, como se a ocorrência reforçasse que, no plano social, importa mais as homenagens do título que a eficácia da ação. De fato, Jacobina é incapaz de agir e, sem o espelho humano que o circundava, de se reconhecer.

Completamente isolado, vive a experiência da solidão, em que o tic-tac do relógio o fere como um “piparote contínuo da eternidade”. O pêndulo do relógio desfere golpes, como “um diálogo do abismo, um cochicho do nada”. Essa experiência que Jacobina procura descrever, depois de ter anunciado sua teoria das duas almas, não é teórica e, mesmo no que tem de ilustrativa, vale menos pelos fatos narrados que pelas sensações que descreve. É sua descoberta psicológica que vale pela teoria enunciada. E nesse percurso por suas sensações interiores, predominam as imagens do tempo (relógio, pêndulo, sol, noite, eternidade), com os dias compridos, as noites silenciosas, sombrias, aumentando seu desespero, seu nervoso, tornando-o como “um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico”.

O eterno e o infinito vividos na solidão extrema, como ausência de alma exterior, o desumaniza. E aqui a simetria das situações, recurso estilístico e de pensamento tão caro a Machado, revela o dado trágico da existência: o humano não existe. Ou melhor: não existe como substância imutável, algo que se confunda

com a alma. O homem não é humano apenas por sua condição biológica, mas principalmente pela interação social, por seu pertencimento cultural, ou seja, por sua capacidade de produzir símbolos (o *homo symbolicus* de Cassirer). E essa produção de sentidos simbólicos que perfaz a cultura só se efetiva na troca incessante entre o polo subjetivo – digamos, por conveniência, alma interior – e o polo objetivo, essa alma exterior que espelha a sociedade – ainda que circunscrita a uma representação do entorno. Quando Jacobina pendeu para a alma exterior, eliminou o homem, mas depois, quando se viu isolado e sem os “rapapés da casa”, tornou-se um “boneco mecânico”. No embate entre as duas naturezas, nenhuma isoladamente perfaz o homem, que só existe em sua humanidade na retroalimentação dinâmica dessas duas naturezas.

A título de analogia, o pêndulo – que não é o tempo – materializa o tempo com seu movimento no vazio e, assim, pode mensurá-lo, traduzi-lo em horas, dias, semanas... O mesmo ocorre com a humanidade: o homem só se torna humano na dinâmica pendular das naturezas interna e externa, biológica e cultural, psíquica e social, alma exterior e interior, dinâmica que se traduz em suas criações (de todas as ordens, sejam tecnológicas, ideológicas, artísticas, morais ou comportamentais), nos sentidos atribuídos e interpretados, enfim, em seu imaginário, modo particularmente humano de conceber linguagens, de mediar sua relação com o real.

Segundo Jacobina, nos sonhos, sua alma interior restabelece essa ponte com a alma exterior, pois se projeta na situação social da qual se tornou dependente:

Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro o de capitão ou major; e tudo isso fazia-me viver. Mas quando acordava, dia claro, esvaía-se com o sono a consciência do meu ser novo e único, – porque a alma interior perdia a ação exclusiva, e ficava dependente da outra, que teimava em não tornar...

Percebe-se nessa passagem que a alma interior é a que projeta sua identidade pessoal (para tomar de empréstimo um termo de Clément Rosset), no entanto

dependente da alma exterior, ou seja, do espelho ou da identidade social. Ninguém atesta que ele seja quem ele é, porque, de fato, ele só o é a partir do exterior, da superfície, da identidade social. É por isso que a crise de identidade, nas palavras de Rosset (1999, p. 18), surge de uma deficiência de identidade social que perturba a identidade pessoal, e não o contrário. Ainda segundo o autor, não começo a me inquietar em relação a mim quando deixo de me reconhecer, mas quando os outros deixam de me reconhecer – tese que coincide com os fatos narrados por Jacobina: “Não há para a alma interna outra saída senão a integração a qualquer custo na forma dominante” (Bosi, 2007, p. 100).

É então que lhe advém, como verdade vivida, a experiência psicológica do trágico, o que lhe revelará a verdade que desde então aprendeu e que, agora, já maduro (“entre quarenta e cinquenta anos”), partilha com seus companheiros (e com os leitores). Ele se olha no espelho, onde encontra uma imagem “vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”, a mesma sensação de que não vivia. Até que lhe ocorre a ideia de vestir a farda de alferes e “o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior”. Bastou o espelho, como metáfora do entorno social, para restituir-lhe a vida.

O final do conto é abrupto. Depois de mencionar que se vestia regularmente de alferes e sentava-se diante do espelho por duas ou três horas, regime que o possibilitou passar tranquilamente por seis dias de solidão sem os sentir, sua voz some em reticências. O último parágrafo nos informa que, quando os outros voltaram a si, ele já tinha descido as escadas. Nenhuma informação sobre o retorno de D. Marcolina, nenhuma notícia sobre sua filha, consequências da fuga dos escravos ou caminhos seguidos pelo Jacobina até se tornar capitalista, como é apresentado no início do conto. O leitor partilha da mesma sensação que os demais “investigadores de cousas metafísicas”, ou seja, estupefação. E a teoria fica sem conclusão, nos lembrando de que se trata de um esboço e confirmando que sua descoberta foi antes vivida, sentida, experimentada que pensada. Em outras palavras, é preciso pensá-la *a posteriori*, como se se buscasse uma tradução em linguagem de pensamento para o instante trágico da revelação.

Porque, de fato, o trágico parece avesso ao pensamento, assim como o é à metafísica, à transcendência e à ideia de alma ou de identidade pessoal. Mas seu incômodo não está ligado ao fato de ser contrário a esses elementos, mas por não reconhecê-los como realmente concretos, substanciais ou fundamentados. São produtos imaginários, criações conceituais que não encontram referentes, a não ser os da própria criação. Nesse sentido, a autocorreção de Jacobina é exemplar:

O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação.

É a um exercício de preenchimento de lacunas – tradução *a posteriori* do que foi intuído para a expressão do pensamento – que nos obriga o conto, se quisermos compreendê-lo, se quisermos, de fato, completar a teoria da alma humana que foi esboçada. Mas antes de erigir os alicerces da construção teórica sobre as duas almas, vale fixar o breve momento da intuição, o instante trágico.

Imaginaí um homem que pouco a pouco emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo.

Essa breve parábola do homem que acorda parece portadora de uma verdade nova, como se fosse despertar para uma nova vida, mas no final revela o mesmo de antes de dormir, ou seja, tudo volta ao que era antes do sono. Esta é a tradução que nos deixa Jacobina sobre sua descoberta: como ajustar a sensação à realidade. Ou em outras palavras: como sincronizar a alma interna e externa. O trágico vivido no “cochicho do nada”, quando se viu como autômato, sonâmbulo ou defunto, quando duelou com o eterno e o infinito, não foi negado com o regime da farda e do espelho, mas efetivamente afirmado, como escolha. E qual a escolha de Jacobina? Aceitar a insignificância do real, jogar com as projeções do imaginário.

Bastou olhar para o reflexo fardado na superfície espelhada para saber quem ele era, ou melhor, para restituir sua identidade, forjada pelo imaginário social, prolongada pelo imaginário familiar e intensificada pelo imaginário pessoal. Símbolo do guerreiro, do militar e do herói, o alferes representava também a ascensão social no seio familiar e, individualmente, o reconhecimento, o brilho ou, simplesmente, a bajulação, sentimento sem dúvida egoísta, mas nem por isso menos humano, de quem se imagina importante.

Excluído o imaginário, não temos o real, como termo antônimo e antagônico, mas o nada, o insignificante, a crueza da matéria morta e desconexa. O real é justamente esse insignificante conectado ao conjunto interligado de sentidos expressos pelo imaginário. Quando Jacobina “descobre” a insignificância (de tudo), e na impossibilidade de “viver” essa insignificância (de fato, o humano não o pode), opta pelo imaginário, isto é, aceita que o espelho lhe mostre o que ele é, sua farda.

Uma questão de identidade

Do ponto de vista teórico, o recurso de afirmar que o homem tem duas almas serve tanto para um fim didático, como recurso facilitador, quanto para um fim filosófico, ao disfarçar seu verdadeiro tema: a questão da identidade. Dizer que o homem possui duas almas é novo, surpreendente e, no mínimo, instigante. Funciona como um gancho para o conto, como obra artística, e um nó para a teoria, como ponto a ser explicado. Dizer que há uma alma exterior e outra interior facilita a explanação sobre os graus de concordância que há entre o que o indivíduo projeta socialmente de si (como eu quero ser visto) e o que a sociedade lhe atribui como rótulo (como os outros são condicionados a me ver). Toda a crise vivida por Jacobina se dá na dúvida de como é reconhecido, justamente porque não há ninguém para reconhecê-lo. Sua solidão impossibilita a concordância entre o social e o pessoal, por assim dizer. Sem o reforço social, Jacobina se vê internamente destituído da condição de pessoa, isto é, torna-se um desalmado. A farda (e o espelho) lhe restituem a identidade. Mas se a farda é uma casca, um

simples invólucro (no conto ela é a alma exterior), é importante que se diga que envolve um ser que não é (alma interior ou identidade pessoal). Outra forma de afirmar a prevalência da identidade social, que empresta ao homem as qualidades que o caracterizam.

Dessa forma, a verdadeira questão posta pelo conto diz menos respeito à sondagem sobre a alma que à identidade do eu. Jacobina deixa de lado qualquer especulação metafísica para tratar da alma não mais como substância, passível portanto de eternidade, permanência, subsistência, imutabilidade e outras tantas características de “alta transcendência”, mas como dado efêmero, conjunto de qualidades que perfaz o que se entende por identidade, o que responde à pergunta: quem sou eu?

E a resposta do conto pode ser tomada pela de Pascal (1973, p. 121):

O que é o eu? Um homem que se põe à janela para ver os passantes, se eu estiver passando, posso dizer que se pôs à janela para ver-me? Não, pois não pensa em mim em particular. Quem gosta de uma pessoa por causa de sua beleza, gostará dela? Não, pois a varíola, que tirará a beleza sem matar a pessoa, fará que não goste mais; e, quando se gosta de mim por meu juízo (por minha inteligência), ou por minha memória, gosta-se de mim? Não; pois posso perder essas qualidades sem me perder. Onde está, pois, esse eu, se não se encontra no corpo nem na alma? E como amar o corpo ou a alma, senão por essas qualidades, que não são o que faz o eu, de vez que são perecíveis? Com efeito, amaríamos a substância da alma de uma pessoa abstratamente, e algumas qualidades que nela existissem? Isso não é possível, e seria injusto. Portanto, não amamos nunca a pessoa, mas somente as qualidades.

Que não se zombe mais, pois, dos que se fazem homenagear por seus cargos e funções, porquanto só se ama alguém por qualidades de empréstimo.

São as qualidades de empréstimo conferidas a Jacobina pelo título de alferes que o identificam, qualidades perecíveis, sem dúvida (e não nos esqueçamos que quando conta sua história tornara-se capitalista), mas de fato as únicas que são apresentadas em todo o conto. Que sabemos do jovem

Jacobina? Quem ele é para nós? E para si? Em sua autoapresentação, a ênfase ao aspecto social de sua identidade:

– Tinha vinte e cinco anos, era pobre, e acabava de ser nomeado alferes da guarda nacional. Não imaginam o acontecimento que isto foi em nossa casa. Minha mãe ficou tão orgulhosa! tão contente! Chamava-me o seu alferes. Primos e tios, foi tudo uma alegria sincera e pura. Na vida, note-se bem, houve alguns despeitados; choro e ranger de dentes, como na Escritura; e o motivo não foi outro senão que o posto tinha muitos candidatos e que estes perderam. Suponho também que uma parte do desgosto foi inteiramente gratuita: nasceu da simples distinção.

Ao final do conto, estamos distantes do ambiente de mistério sugerido pelo parágrafo inicial, nada de velas, de luar, nenhuma altivez, nada de metafísica ou alta transcendência, mas a descida à crueza de uma identidade social que ocupa o lugar da suposta alma: “a teoria da duplicidade da alma, convicção inicial, perverte-se na historieta narrada e acaba argumentando em favor de um monismo: a identidade sólida cumpre-se exclusivamente como identificação que vem de fora” (Villaça, 2013, p. 109).

Resgatando os traços delineadores da narrativa, Jacobina interrompe uma conversa sobre a natureza da alma para anunciar sua teoria sobre as duas almas, uma exterior e outra interior, e narrar um caso ocorrido em sua juventude. Sobre a “natureza da alma” nenhuma palavra, a não ser sua afirmação de que a alma exterior muda de natureza e de estado e que ele mesmo tem “experimentado dessas trocas”. No caso narrado, acompanhamos como ele se torna refém de sua alma exterior, sua identidade de alferes. Sobre a alma interior, nada sabemos, a não ser que é ferida pela ausência da alma exterior. Quando sonha, a alma interior assume o comando, mas apenas rerepresenta situações em que predomina a alma exterior. Ou seja, embora a teoria e o protagonista anunciem tratar da alma humana, não há efetivamente nem teoria nem alma, mas a afirmação de um embate entre identidade pessoal e identidade social, em que o papel desta é dizer quem somos, enquanto que à primeira cabe a decisão de quanto aderir, concordar, assumir dessa identidade social. É por isso que há casos, não raros, “em que a perda da alma

exterior implica a da existência inteira”. Tenho consciência pessoal do que eu sou, mas o que eu sou se afirma como identidade social.

Essa descoberta de Jacobina ocorre quando, totalmente em crise de identidade, ou seja, não se reconhecendo mais como alferes, adota o regime de se fardar e olhar-se no espelho. E, por mais paradoxal que seja, é na superfície de vidro que ele encontra sua identidade pessoal (alma interior), justamente porque ela reflete sua identidade social (alma exterior). Enquanto o entorno social lhe enaltecia como alferes, sua identidade pessoal acomodou-se à ideia e vestiu a máscara; mais, sua alma interior aprendeu a ver o mundo com os olhos dos outros (e haveria como ser diferente?) e gostou do que viu, assentiu que era assim mesmo que ele era. Quando desapareceram os outros, aqueles que forneciam a imagem exterior com a qual a alma interior se identificava, foi preciso o suporte metafórico de um espelho para reencontrar, na imagem projetada, não a alma exterior, mas a alma interior, que se molda a partir das qualidades de empréstimo.

E então se tem mais claro o papel do espelho e a necessidade das duas almas. O espelho é o que concretamente nos possibilita enxergar aquilo que abstratamente, e *a posteriori*, criamos sobre nós mesmos. Clément Rosset (1999, p. 28), a esse respeito, afirma que a identidade pessoal é como um fantasma que martela minha pessoa real (e social), que roda ao redor de mim, chegando perto, mas jamais tangível nem atingível, como uma obsessão ou ideia fixa.

Creio não ser inútil relembrar a ideia fixa que assolou Brás Cubas em seu livro de memórias e o quanto se concilia com essa noção de identidade que aqui se delineia. Quando lhe ocorre, no início do relato, final de sua vida, criar um medicamento antimelancolia, não está interessado no lucro, como confessa aos amigos, nem na filantropia, como alega à sociedade, mas em sua sede de nomeada, desejo de ver seu nome grafado no rótulo dos remédios e na publicidade dos jornais. Sua obsessão é fazer com que o reconhecimento social valide uma identidade que forjou para si. Mas se tivermos crido na honestidade de seu relato, sabemos não só de sua mediocridade, mas das identidades que incorporou ao longo da vida (como amante de Marcela, estudante de Direito, pretendente e depois amante de Virgília, deputado etc.) e do quanto essas identidades estiveram moldadas por questões de classe, por exemplo.

O que se expressa é sempre a identidade social. O que, em contrapartida, não diz jamais nada, essa é a identidade pessoal (Rosset, 1999, p. 40). O que tanto o filósofo francês quanto Jacobina parecem afirmar, na esteira das qualidades de empréstimo de Pascal, é que existe, inegavelmente, uma identidade pessoal ou alma interior, como essa consciência que temos de nós mesmos, mas que ela é incapaz de se constituir como substância, de se afirmar como alma (essência, fundamento), enfim, não passando nunca de um reflexo, sombra de sombra, fantasma ou projeção imaginária de uma identidade pessoal, sempre em relação de dependência com a identidade social, partilhada pelos outros, depreendida justamente dessa relação inevitável com os outros.

Temos assim que, do ponto de vista existencial, a angústia vivida por Jacobina, esse “cochicho do nada”, é justamente a matriz de sua experiência e, ademais, de toda manifestação do imaginário, pois o imaginário origina-se justamente dessa necessidade do homem de criar sentido para a existência, uma vez que a própria existência não tem sentido.

Entre a assimilação pura do reflexo e a adaptação limite da consciência à objetividade, verificamos que o imaginário constituía a essência do espírito, quer dizer, o esforço do ser [homem] para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte. (...) os recursos das diversas modalidades do imaginário e dos estilos expressivos da imagem são orientados pela preocupação única de fazer “passar” o tempo (....) (Durand, 1997, p. 432).

Vimos como a angústia de Jacobina coincidiu com um tempo parado, com os “piparotes contínuos da eternidade”, com dias e noites arrastados, cujo silêncio clamava o terror de sentir-se inanimado. O espelho restituirá a Jacobina uma forma de fazer “passar” o tempo, como projeção imaginária da máscara social, das qualidades de empréstimo. Em certo sentido, sua experiência é uma passagem; lição da impermanência e da insignificância, mas também de como se integrar ao imaginário do espelho, cuja lei é contentar-se com a superfície sem textura e sem porosidade de toda identidade. E, dessa forma, terá aprendido – e pôde ensinar – como passar “da inexperiência ou da ingênua franqueza à máscara adulta” (Bosi, 2007, p. 102).

5. Esboço de uma ética da ocasião: a (não) aprovação do real

O último capítulo mostrou como a subjetividade adapta-se ao mundo objetivo. É a lição de que a melhor escolha para a existência individual é adaptar-se ao jogo das convenções, tirar proveito das ocasiões surgidas na dinâmica social. A vontade de vida, de continuar existindo, é absorvida pela(s) máscara(s) social(is), por aquilo que se valida no espelho dos valores imaginados e compartilhados como realidade.

Radicalizando a conclusão: o eu é a narrativa de si, empreendida a partir das narrativas exteriores. Nesse horizonte sem verdade, não existe alma (substância imutável, permanente e transcendente), mas a criação subjetiva de uma identidade pessoal (narrativa de si) irremediavelmente devedora da identidade social. Em outras palavras, não há dualidade absoluta (interior x exterior), mas um movimento contínuo, pendular, de retroalimentação entre interior e exterior, entre identidade pessoal e identidade social. A eterna contradição humana, fixada no conto *A Igreja do Diabo*, é a constatação desse movimento contínuo que perfaz o trajeto antropológico: um dinamismo heraclítico entre polarizações que jamais são superadas ou resolvidas, diálogo entre a insignificância do real e seu enriquecimento imaginário, entre a ausência de sentido da existência e a profusão de sentidos criados, transmitidos e partilhados como cultura.

Dessa constatação não é difícil inferir que se a sociedade é convenção a melhor escolha é jogar com a ocasião, tirar proveito do que se oferece como oportunidade, fazer coincidir a alma interior e a exterior. De fato, não só Jacobina cede a essa ética da ocasião, assumindo-se como alferes (e depois capitalista), como é essa a lição que o conto *Teoria do Medalhão* ensina. Na mesma linha caminham os conselhos do pai de Brás Cubas, quando oferece a este a oportunidade do casamento e da carreira política. Lição de que se deve, entre os tantos desejos que intimam a vontade subjetiva, optar pelos que melhor convêm ao jogo social, pois, afinal, é

no jogo social que se forjam as identidades. Diante da impossibilidade existencial de ser (substância ou permanência), é o espelho que oferece uma imagem do que o homem é.

Mas cabe aqui um contraponto:

Se é verdade que Jacobina (*O Espelho*), Janjão (*Teoria do Medalhão*) e Brás Cubas são exemplos dessa ética da ocasião, há numerosos personagens que denunciam não só a dificuldade de praticar tal ética como de enxergar a ocasião ou mesmo de aceitar a vida como ocasião. E aqui não se trata de uma decisão moral, de recusa ética, mas de uma não aceitação do real. Há uma gama diversificada de personagens que preferem satisfazer a subjetividade a encarar o real. A estratégia é sempre a mesma: diante de uma realidade desagradável, forjam sentidos e criam argumentos para adaptá-la aos sentimentos, aos desejos da subjetividade¹.

Se a ética da ocasião ocorre quando se aceita o que o real oferece (aliança da alma interior e exterior), a denegação do real aponta uma dissolução, uma fissura, uma brecha, fazendo o pêndulo pender para a ilusão. É o caso de Camilo, em *A Cartomante*; de Deolindo, em *Noite de Almirante*; de Romão Pires, em *Cantiga de Esponsais*; de Pestana, em *Um Homem Célebre*, para ficarmos apenas com quatro exemplos retirados dos contos.

Os casos de denegação do real

Em *A Cartomante*, Camilo, amigo de Vilela, mantém um romance com Rita, sua esposa. O triângulo amoroso é ameaçado quando os adúlteros passam a receber cartas anônimas denunciando o caso. Rita consulta uma cartomante, preocupada em saber se realmente Camilo a ama, já que, temeroso de ser descoberto, este se afastara do convívio que mantinha com o casal. Caçoando de suas superstições, Camilo a tranquiliza, reitera seu amor e decide que é melhor serem mais cautelosos, evitando os encontros frequentes. Certo dia, Camilo recebe um bilhete de Vilela, pedindo um encontro urgente em sua casa: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora.” Camilo, apavorado, teme pelo pior, mas mesmo assim decide ir

¹ Cf. capítulo 2, que analisa como a realidade se acomoda ao sentimento da ocasião.

ao encontro, ao concluir que sua recusa, em caso de suspeita, representaria uma confissão. No entanto, vai precavido, pensando em possíveis estratégias caso sua desconfiança se mostre verdadeira. Durante o caminho, o bilhete de Vilela não sai de sua cabeça e, cada vez que o repassa mentalmente, vê com mais clareza os indícios de que sua traição era de conhecimento do marido. Afinal, que outra justificativa poderia ter seu bilhete?

No meio do trajeto, uma árvore caída barra seu caminho (viajava num tálburi). Quis o acaso que a rua em que a árvore caíra fosse a mesma em que ficava a cartomante consultada por Rita. Camilo lê o acaso como um sinal, sua descrença vacila, por fim decide-se consultar a cartomante. Pelos seus sinais, ela arrisca que se trata de um caso amoroso, Camilo confirma e abre caminho para que ela o tranquilize, dizendo que o terceiro não sabe de nada. Feliz em ouvir o que desejava, gratifica a Cartomante e parte aliviado, convicto de que havia se enganado, de que, de fato, Vilela não sabe de nada. Ao chegar a casa de Vilela, é conduzido para uma saleta interior. “Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: – ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão.”

O anticlímax do conto parece pegar não só Camilo de surpresa, mas o próprio leitor que, enredado pela trama, cujo foco narrativo privilegia os adúlteros, não espera um desfecho tão abrupto. Não há tempo para nada, nenhuma palavra, nenhum pensamento, apenas o grito de terror, os dois tiros e o silêncio do ponto final. Caberá ao leitor o reconhecimento da ilusão de Camilo e, quiçá, a sua própria.

Mas por que foi Camilo tão facilmente iludido? Os indícios da realidade eram todos muito claros: as cartas anônimas mostravam que o caso era conhecido, seu afastamento de Vilela era suspeito, o bilhete era incisivo e lacunar. Por que Camilo, que se dizia descrente, consultaria e, pior que isso, acreditaria na predição de uma cartomante de quem antes havia zombado?

Diante da realidade desagradável, da qual não há como escapar, Camilo procura um indício concreto que possa coincidir com seu desejo subjetivo. A árvore caída na rua da cartomante e, depois, sua predição pelas cartas são suficientes para tal operação. O que era real passa a ser um erro subjetivo, enquanto o desejo subjetivo ocupa o lugar do real. Camilo não quer aceitar a realidade que vê. Como

é impossível modificar a realidade – e ele sabe disso –, modifica, então, sua visão da realidade, substituindo-a pela da cartomante.

O conto mostra indubitavelmente que a leitura inadequada do real pode ser desastrosa, mas não se trata tão somente de denunciar a volubilidade de Camilo, que crê, descrê, volta a crer, ou os perigos da superstição, ou ainda de criticar uma visão romântica de mundo; o conto expõe um hiato, uma fissura, uma brecha entre uma constatação objetiva da realidade e uma não aceitação subjetiva.

Em *Noite de Almirante*, a lição é similar. O marujo Deolindo parte em viagem de instrução por dez meses, deixando Genoveva, com quem mantinha um namoro de três meses, presa a um juramento de fidelidade. O juramento cumpre um papel de contrato, é a garantia da fidelidade e de continuidade do relacionamento após a viagem. Apesar dos desejos que sente por várias mulheres nos diversos países por onde passa, respeita seu juramento por Genoveva, contando os dias para sua volta. Quando retorna, tamanha era sua expectativa que seus companheiros de viagem prenunciam uma noite de almirante. E não era outro seu desejo. No entanto, Deolindo se depara com uma realidade desagradável: Genoveva está morando com um mascate. Inquirindo-a sobre sua quebra de contrato, afinal lhe havia jurado fidelidade, Genoveva alega que, quando jurara, era verdade, que de fato o amava, mas que com o passar do tempo e os assédios do mascate Diogo viu seu coração mudar de amor. Com excessiva sinceridade, Genoveva não vê contradição em seu comportamento, pois para ela só havia sentido em manter o juramento se a realidade permanecesse a mesma. Como se alterou, ou seja, como ela passou a gostar de outro, não havia sentido negar a realidade. Deolindo, que diante do fato desejou matá-la, depois matar Diogo e por fim se matar, termina por voltar à embarcação e, quando questionado por seus companheiros, confirma com um sorriso satisfeito e discreto que viveu uma grande noite. “Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir”.

Aqui dois imaginários são postos em confronto, o de Deolindo e o de Genoveva. O primeiro, de resto representativo de certo ideário ocidental, expressa o desejo de permanência, desejo que se sobrepõe a todos os outros desejos com a finalidade de estabilizar o que é efêmero, circunstancial e incontrolável. O juramento equivale a um seguro, uma garantia, a certeza de que aquilo (no

caso, o relacionamento/sentimento iniciado há três meses) não se perderá. Já o imaginário de Genoveva, de quem o narrador diz faltar o “padrão moral das ações”, expressa o “enxurro da vida”, pois aceita o efêmero (“quando jurei, era verdade”), o circunstancial (“até que um dia, sem saber como, amanhecera gostando dele”) e o incontrolável (“mas o coração mudou...”). Por não se sentir culpada, por não entender que cometeu um erro é que Genoveva quebra o “padrão moral das ações”, ou seja, rompe com um tipo de convenção, a contratualista, representada por Deolindo, para se fixar à realidade (“vede que aqui estamos muito próximos da natureza”). Pela convenção de Genoveva, ou seja, por sua ética, o que vale é seguir seus sentimentos, ainda que mutáveis. Não lhe falta sinceridade, intensidade ou palavra: ela jura fidelidade a Deolindo *enquanto* o ama; quando deixou de amá-lo, deixou também de fazer sentido seu juramento, pois no fundo ela é fiel aos seus sentimentos, fiel ao instante vivido, fiel à mudança. Enfim, não há em Genoveva nenhuma causa secreta, nenhuma segunda intenção, nem mesmo oportunismo, mas uma adesão sincera e intensa à ocasião.

Deolindo tem vergonha da realidade, não a aceita, enquanto Genoveva celebra o que a realidade lhe oferece, aceitando-a integralmente (como também aceita os brincos que Deolindo lhe dá como “mimo a troco de um esquecimento”). Por fim, Deolindo, na leitura de Genoveva, “diz as coisas, mas não faz”. De fato, desejou muitas mulheres em suas viagens, teve ímpeto de matar Genoveva, anunciou que mataria o rival, despediu-se prometendo se matar; foi incapaz de levar adiante qualquer um dos intentos. Pesa-lhe a favor ter cumprido o juramento, embora se trate aqui menos de uma ação que de uma suspensão de todos os desejos em nome de um único: o desejo de permanência.

Trata-se de um “padrão moral das ações” pautado por dada convenção dominante, cristã, burguesa e ascética: “A obra do ideal ascético é concluída quando o desejo e o prazer são postos a serviço da pulsão de morte dirigida contra si mesma. Acaba-se por desejar não mais ter desejos e por sentir prazer em não senti-los” (Onfray, 1995, p. 147).

A mesma brecha entre constatação objetiva e não aceitação subjetiva aproxima *A Cartomante de Noite de Almirante*. Camilo e Deolindo são exemplos de um mesmo movimento. Mestre Romão, de *Cantiga de Esponsais*, soma-se a eles.

O mestre Romão Pires é um regente de orquestra de qualidade reconhecida, mas seu desejo era ser um grande compositor. O conflito é exposto logo no início do conto e, como boa parte das inquietações machadianas, assume ares de teoria:

Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única da tristeza de mestre Romão.

O fato é que, próximo da morte, quer retomar um canto esponsalício dedicado à esposa que faleceu jovem, três dias depois de casados. Na ocasião, intentou escrevê-lo, mas não conseguiu botar no papel mais do que uma folha. Agora retorna a ela, mas também não avança, há uma nota *lá* que se tornou intransponível. Tenta seguidamente, mas nada. Pela janela, avista um casal com as mãos presas e os braços nos ombros um do outro. Volta ao cravo, pega o papel e, diante da completa falta de inspiração, rasga-o.

Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou.

Não falta a mestre Romão conhecimento musical, mas criatividade. Embora possua técnica – sabe tocar um instrumento, domina a notação musical, é regente etc. – e talento superior (“a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre”), se vê incapacitado de dar vazão ao seu desejo de compor. Do outro lado da janela, numa situação assimétrica, uma moça despretensiosamente cantarola a continuidade da frase musical por ele iniciada. E não o faz com qualquer propósito, mas inconscientemente, isto é, sem saber que compõe, desprovida de aparato técnico.

Como expôs o narrador, parece haver dois tipos de vocação, de inclinação: as que se realizam e as que ficam sem comunicação, atadas ao impulso interior. Romão ilustra esta última e, retomando as categorias de *O Espelho*, arriscaríamos que sua alma interior não se adapta à alma exterior. Para a opinião geral, ele é um grande regente, talvez o melhor. Mas para si mesmo haverá sempre um descompasso entre o que sua alma interior projeta (ser um grande compositor) e o que sua alma exterior lhe indica (é um grande regente). No caso de *O Espelho*, a alma interior coincidia com a exterior, o alferes. Quando as circunstâncias mudam e a alma exterior se enfraquece, a interior também se debilita, sendo restituída por meio da farda e da exposição diante do espelho. Em *Cantiga de Esponsais*, as almas não coincidem, ou seja, a alma interior de Romão (grande compositor) jamais encontra meio de se projetar exteriormente e, em sentido contrário, a alma exterior (grande regente) jamais se introjeta *suficientemente*. Em outras palavras, mestre Romão, por mais prazer que tenha regendo uma *missa*, é incapaz de aceitar-se apenas como regente. Na narrativa que faz de si, prevalece o aspecto negativo do impulso, da inclinação, da vocação, da vontade não realizada.

No caso deste conto, não é uma ocasião que expõe a brecha entre subjetividade e objetividade, como ocorre com Camilo ou Deolindo, que optam pela ilusão quando a realidade se torna desagradável (ou mesmo insuportável), mas a impossibilidade de aceitar que haja ocasião, isto é, que haja possibilidade de escolha. Romão não tem dificuldade de ver a realidade. Ele sabe que é um grande regente e um fracasso como compositor. Sua dificuldade não é aceitar a primeira realidade, mas a segunda; conseqüentemente, expõe-se a brecha: não aceita subjetivamente o que se constata objetivamente.

A questão é que Camilo e Deolindo podiam escolher, diante da ocasião, entre aceitar a realidade ou não. No caso de Romão, parece não haver escolha, parece não haver ocasião. A sentença lhe cai como fatalidade: vocação para composição, impossibilidade de compor.

De fato, Romão não pode escolher o que quer, mas poderia, como hipótese, escolher a aprovação do que é. O que quero dizer é que, no fundo, se trata de outra questão: o que mestre Romão não aceita é a própria ideia de finitude e efemeridade; seu desejo é permanecer. A estratégia escolhida é que foi inadequada: tornar-se

compositor. Escolha, ademais, compreensível, já que tinha a música por profissão e paixão. É o que se pode depreender da seguinte passagem: “E então teve uma ideia singular: – rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra”. Deixar um pouco de alma por meio de uma peça musical é equivalente aqui de sua não aceitação da efemeridade da vida, da insignificância do real, do social como convenção, da singularidade como acaso.

O dado efêmero da existência é negado pela compreensão de que a música registrada no papel é uma continuidade por outros meios (“um pouco de alma”); o real insignificante é dotado de sentido por meio da representação musical; a sociedade elege o que permanece como cultura, no caso pela convenção do que seria um “grande compositor”, do que merece ser considerado “música”; e, finalmente, o acaso é negado por mestre Romão não aceitar o fato de ter nascido sem as condições da criação musical.

Este último aspecto relembra, aliás, o episódio de Eugênia (capítulo XXXII e XXXIII de *Memórias Póstumas*), que suscita a indagação de Brás à natureza: “Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?” Deveria haver algum critério ou propósito na distribuição do que chamamos de caracteres humanos? O acaso é gerador das singularidades, como a do mestre regente que não sabe compor ou da moça enamorada que compõe sem saber.

Outro conto que é uma variação do mesmo é *Um Homem Célebre*, só que, neste caso, Pestana não tem problemas para compor; ao contrário, compõe com grande facilidade. O problema é que cria polcas, as quais fazem muito sucesso, enquanto sua ambição eram as peças eruditas. Possui uma coleção de retratos de compositores famosos, como Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, dos quais executa algumas peças “com grande perfeição”. Gasta as noites silenciosas ao piano, ao lado deles, buscando inspiração para compor uma peça que se assemelhasse a uma “daquelas páginas imortais”.

Mas se seu intento de uma composição “ao sabor clássico” resulta sempre em fracasso, é com espantosa facilidade que lhe brotam dos dedos as polcas. No início, gosta delas, publica-as, envaidece-se de ouvi-las executadas nas festas, saraus, assobiadas à rua. Até que se aborrece novamente e retorna para suas

tentativas de compor uma página imortal, como uma “eterna peteca entre a ambição e a vocação...”

Neste conto, o mesmo motivo volta a aparecer: seu desejo não se contenta com a celebridade da ocasião, mas almeja permanência e grandiosidade, tais quais vê espelhadas nos retratos dos compositores. “A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma.”

No fim da vida, o editor de suas polcas o procura para encomendar-lhe uma de ocasião, já que os conservadores subiram ao poder. Ao que Pestana responde: “como é provável que eu morra por estes dias, faça-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais.”

O narrador conclui com um comentário mordaz: “Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo.”

Se em *A Cartomante* e em *Noite de Almirante* é a realidade que se mostra desagradável, em *Cantiga de Esponsais* e *Um Homem Célebre* é a ambição, o impulso interno, a subjetividade que desagrada, mesmo diante de uma realidade favorável. Na narrativa de si empreendida tanto por Romão quanto por Pestana, a brecha, o hiato, a fissura se instala não porque a ocasião não se apresenta, mas porque não se aceita a própria ocasião; mira-se no que a convenção estipulou como grandioso, como imortal. Ambos desejam uma composição que os elevem ao espaço imaginário da grandiosidade, onde as obras flutuam eternas.

No caso específico de *Um Homem Célebre* a escolha é ainda mais sutil. Se Romão se vê cindido pelo binômio “compor/não compor”, Pestana se dilacera entre compor polcas (registro popular) e peças “ao sabor clássico” (registro erudito). No caso de Romão, a escolha de compor lhe aparece vedada. Para Pestana, é apenas um determinado registro de composição que se mostra inatingível. No entanto, em ambos os casos, poderiam escolher o que eram, ou seja, regente no primeiro caso e compositor de polcas no segundo.

Em todos esses contos, o mesmo movimento de constatação de uma dada realidade e uma brecha aberta pelas ambições da subjetividade.

No entanto, minha hipótese é que essa discordância, esse conflito, essa brecha entre dado objetivo e desejo subjetivo não é uma mera situação psicológica investigada e retratada por Machado de Assis, mas um ponto importante da visão de mundo, ou de uma filosofia, machadiana. Podemos compreender sua visão trágica do homem aproximando esse hiato recorrente em sua ficção à “brecha antropológica”, de Edgar Morin.

Para Morin (1973, p. 94-95), as sepulturas neanderthalesas atestam modificações antropológicas importantes para compreensão do que chamamos de cultura. O homem de Neanderthal já cultivava, há cerca de 40 mil anos, a prática de enterrar os mortos, alguns em posição fetal, outros cobertos de flores, às vezes acompanhados de armas e alimentos, enfim, dados que apontam que a morte é concebida como “transformação de um estado noutro estado”, o que atesta que “já se descortina a presença do *tempo* no seio da consciência”. Assim, observa-se que, paralelamente à consciência realista da transformação, surge a crença de que essa transformação não significa o fim, mas a possibilidade de uma outra vida, o que “indica-nos que o imaginário irrompe na percepção do real e que o mito irrompe na visão do mundo. Daí por diante, o imaginário e o mito passam a ser simultaneamente produtos e co-produtores do destino humano”.

A brecha antropológica surge, portanto, da interação entre uma consciência objetiva que reconhece a mortalidade e de uma consciência subjetiva que a recusa, a rejeita e a resolve pelo mito e pela magia. Essa dupla consciência combina objetividade e subjetividade de forma confusa e variável, de acordo com os indivíduos e as sociedades, embora uma jamais anule verdadeiramente a outra.

Assim, entre a visão objetiva e a visão subjetiva existe, pois, uma brecha, que a morte abre até à dilaceração, e que é preenchida pelos mitos e pelos ritos de sobrevivência, que, finalmente, integram a morte. Portanto, com o *sapiens* nasce a dualidade do sujeito e do objeto, laço inquebrável, ruptura intransponível, que, posteriormente, todas as religiões e filosofias vão procurar, de mil maneiras, transpor ou aprofundar (Morin, 1973, p. 96).

A eterna contradição humana, as imagens pendulares, o chocalho de Brás Cubas (Dixon, 2009), os quiasmos, os contrastes, as simetrias, as coincidências de opostos, as várias edições da vida, as janelas que se equivalem, enfim, um *modus operandi* constante na elaboração ficcional machadiana parece atestar justamente essa brecha antropológica, um movimento contínuo, trajeto antropológico, que circula sempre entre uma consciência objetiva e outra subjetiva. O trágico, portanto, não está nessa brecha, já que a brecha atesta justamente o desejo subjetivo de transpor, ainda que imaginariamente, a consciência de tempo e de morte. O trágico está na aceitação subjetiva dessa afirmação objetiva da morte.

O que mostra a objetividade da morte? Que o tempo passa e não cessa de passar, que tudo que é vivo nasce e morre, seja planta, animal ou homem, que essa condição de transformação não cessa nem se modifica (eterno retorno), ou seja, “nada existe de permanente, a não ser a mudança” (Heráclito), que não há finalidade nem razão para que exista o que existe, que tudo é acaso, que a existência é sempre singular, que o homem não é o resultado de um progresso evolutivo dotado de planejamento ou vontade, mas uma variedade da matéria viva ao lado de outras tantas, animadas e inanimadas. Enfim, a consciência dessa objetividade da morte nos conduz à tautologia da existência. Para dizer o que o real é, temos de dizer que o real é o real, assim como diríamos da pedra que é uma pedra e da própria morte que é morte (Rosset, 1997).

Por outro lado, o que nos mostra a consciência subjetiva que recusa a morte? Um desejo de permanência que se reveste de numerosas fabulações e formulações (desde a crença na imortalidade da alma até a possibilidade de permanência nos filhos, nas obras, na memória histórica, familiar, nos epitáfios, em alguma espécie de celebridade mais duradoura que a vida individual). Esse desejo de permanência também se alastra, de um lado, para o que é organizado coletivamente pelo homem (instituições, legislações, hábitos, tecnologias, enfim, cultura), e de outro, para seus sentimentos (amor, felicidade, fidelidade, enfim, uma moral que estabilize o que se apresenta efêmero). A subjetividade também nos mostra o desejo de atribuir sentido à vida, à existência, ao homem, a cada ação realizada, seja por meio de uma argumentação, de uma justificativa, de uma narrativa, de uma explicação, enfim, de tudo o que resulta da prática da razão, da sensibilidade e da imaginação.

Retornando aos quatro contos selecionados, observamos que mostram, sob as especificidades de cada narrativa, o mesmo movimento: um conflito que preenche a brecha entre uma realidade objetiva e um desejo subjetivo. Se o trágico, por outro lado, se dá na aprovação subjetiva da objetividade do real, temos, além do exemplar *O Espelho*, analisado no capítulo anterior, o conto *Teoria do Medalhão*, que traz o trágico à tona a partir da perspectiva da ética da ocasião.

A aprovação do real

Teoria do Medalhão registra a conversa de pai e filho, no dia em que este completa vinte e um anos. O pai alimenta Janjão de conselhos para que se dedique ao “nobre ofício” de medalhão, feito que ele mesmo não conseguiu. O discurso é ambíguo, pois os passos para se tornar medalhão apontam para a necessária debilidade do pensamento: nada de ideias próprias, nada de originalidade, criatividade ou reflexão, mas a valorização da “perfeita inópia mental”, atributo que o pai reconhece, positivamente, no filho.

Alcides Villaça (2008, p. 38-45) compila a “receita de um medalhão” a partir das fórmulas de comportamento e dos pré-requisitos ensinados no conto:

1) Regime do aprumo e do compasso – trata-se do equilíbrio, da gravidade e da moderação, não do espírito, mas tão somente do corpo, como artifício que representa o lugar do instituído;

2) Regime debilitante – disciplina que visa atenuar ou extinguir as ideias próprias, substituindo-as pelas dominantes, ou seja, as já difundidas e aceitas pela convenção.

O recado é duro, em seus implícitos: o destino do pensamento crítico é a melancolia, a consciência infeliz, o infortúnio da solidão moral; melhor é trocar tudo pelo gozo descomplicado do aplauso alheio e das vantagens que cercam um “homem de posição” (Villaça, 2008, p. 40).

3) Bases retóricas – prática de uma linguagem admirada pelo senso comum: expressiva, por um lado, mas, por outro, sem intensidade conceitual, como

exemplificam as citações que remetem à certa tradição cultural. Funcionam como os ditados populares, fórmulas prontas para serem usadas de acordo com a ocasião; mas se estes remetem a um domínio popular, as citações expressam as bases retóricas consagradas por uma certa elite cultural, que se confunde com os setores dominantes da sociedade, esferas do poder.

4) Publicidade – estratégia para tornar visível o espaço ocupado na sociedade. O que chama atenção no trecho é que tal prática, exaustivamente difundida nos dias atuais, é acompanhada de exemplos que não envelheceram em nada, podendo constar em qualquer manual de relações públicas:

Se esse dia é um dia de glória ou regozijo, não vejo que possas, decentemente, recusar um lugar à mesa aos repórteres dos jornais. Em todo o caso, se as obrigações desses cidadãos os retiverem noutra parte, podes ajudá-los de certa maneira, redigindo tu mesmo a notícia da festa; e, dado que por um tal ou qual escrúpulo, aliás desculpável, não queiras com a própria mão anexar ao teu nome os qualificativos dignos dele, incumbe a notícia a algum amigo ou parente (*Teoria do Medalhão*).

5) O medalhão e o público: espelhamentos – quando se chega finalmente à condição de medalhão, o prêmio é o reconhecimento público. Em vez de farejar as ocasiões para aparecer, são as ocasiões que o buscarão para gozarem do prestígio do medalhão. De fato, há uma troca entre o medalhão, que ganha notoriedade e aplausos, e a cena social, que se engrandece com o brilho dos medalhões.

6) Política e partidos – o medalhão parece encontrar na cena política o meio ideal para brilhar, desde que, como afirma o pai, compreenda que tanto faz ser liberal ou conservador, o importante é adotar um discurso de metafísica política, que apele às emoções e não ao pensamento, ou seja, que não diga nada, apenas jogue com as convenções próprias ao meio. Como afirma Villaça (2008, p. 44):

A carreira vitoriosa do medalhão depende, fundamentalmente, de um meio social cujos princípios mais conservadores são também os mais estratificados, em uma compreensão da História como eterna repetição do *mesmo*, apenas variada nas circunstâncias que nada afetam a substancial

mobilidade. Tais óbices à ideia de evolução ou progresso, nos campos da História, da Civilização e da Política, estão outra vez em Maquiavel e Schopenhauer com as diferenças que cabem entre o pragmatismo positivo do primeiro e a perspectiva pessimista do segundo.

7) Ironias e chalaças – o último conselho do pai a Janjão é para não usar a ironia, “feição própria dos cétricos e desabusados”; é preferível a “boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca”. A lição é, sem dúvida, paradoxal, pois é impossível não remetê-lo ao próprio conto. Como nota Villaça (2008, p. 45), há ironia nos ensinamentos do pai, mas também há o retrato indiscutível da realidade do tipo (medalhão) e do meio (convenção): “a estabilização do sentido é quase impossível, dada a mescla, em tom de descompromisso, entre o avanço do humor e a implacabilidade da análise”. De fato, não há inversão de sentido, uma das acepções da ironia, nem mesmo seu deslocamento, o que acenaria para uma “causa secreta”, um discurso a ser recomposto. Mas humor: ao mesmo tempo em que constata a fisiologia do medalhonismo, ri da constatação, pois ao mostrar o ridículo de uma figura que inegavelmente goza de prestígio social, acaba por acusar as regras do jogo (convenção) que gera tal figura, a aprova e dela se aproveita, tomando de empréstimo o próprio prestígio que a ela conferiu. Mas o humor é também destrutivo, pois apaga qualquer possibilidade de se escapar à convenção. Ou se adere à ocasião, e goza os aplausos e benefícios do destaque social, ou se recolhe a uma outra convenção qualquer, como a da reflexão, da originalidade e das ideias próprias, por exemplo, que se de um lado podem parecer positivas, ao menos aos que cultivam o gosto pelo olhar crítico, de outro são incapazes de escapar ao artifício de toda convenção, além de se ver privada do reconhecimento social.

Assim, os sete passos para se tornar um medalhão receitados ao longo da narrativa subscrevem-se à própria concepção de mundo apresentada pelo pai, logo no início do conto:

A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra. Isto é a vida; não há planger, nem imprecisar, mas aceitar as coisas integralmente com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante.

Ouvimos ressoar a “aprovação incondicional da vida” e o “eterno retorno” nitzscheanos. A vida como loteria define bem o que é convenção, expõe uma dinâmica que se assemelha ao jogo. A disposição trágica está em aceitar esse dado, do qual não há como escapar. E não se trata, como pode parecer, de passividade conformista. O pai de Janjão faz parte da geração que suspirou, afinal seu sonho de ser medalhão, de se levantar “acima da obscuridade comum”, foi frustrado, não lhe restando senão a esperança no filho. Seu ensinamento, portanto, consagra-se a uma finalidade, a uma reversão. E o pouco inteligente Janjão, se aceita sem contestação as lições do pai, sabe que a tarefa é difícil, que requer disciplina, método e sacrifício. Não se trata, portanto, de conformismo, mas de uma mudança de alvo. Em vez de se buscar transformação social, opera-se uma reeducação pessoal, por meio das qualidades de empréstimo, para retomar Pascal; em vez de se tentar impor uma vontade pessoal, modificando a realidade, aceita-se a necessidade de adequar o impulso subjetivo à constatação da realidade objetiva.

Diante da brecha antropológica expressa pelo incessante movimento pendular entre subjetividade e objetividade, entre alma interior e alma exterior, entre desejo de permanência e constatação da objetividade da morte, o trágico é, portanto, a aceitação de toda convenção que preenche essa brecha, da figuração concreta e simbólica, cultural e ideológica, material e abstrata que faz circular sentidos onde a própria noção de sentido inexistente. Assim, a ficção machadiana, ao expor essa fissura, a eterna contradição humana, traz à tona a defesa de uma escolha: a da aprovação.

Essa ética da ocasião se encontra implicitamente em Montaigne e explicitamente em Maquiavel, dois dos grandes e de quem Machado era leitor atento; indiretamente em Pascal, principalmente em sua aposta; nos moralistas do XVII e XVIII, como La Rochefoucauld ou Vauvenargues²; mas o pensador que mais se aproxima, a meu ver, dessa ética da ocasião machadiana é Baltasar Gracián, que em 1647 escreve *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*³, coletânea de trezentos

2 A respeito da sua proximidade com os moralistas, remeto às análises de Alfredo Bosi, tanto em *Machado de Assis: o enigma do olhar*, São Paulo, Martins Fontes, 2007, quanto em *Ideologia e Contraideologia: temas e variações*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

3 Há algumas edições publicadas em português, além do original disponível tanto em livro quanto em sites da internet. Para as presentes citações, optei por traduzir diretamente do original, referenciando o número do aforismo.

aforismos que ensina o homem a agir de maneira prudente, sagaz e oportunista de modo a se beneficiar das circunstâncias. Não consta que Machado tivesse lido ou conhecesse Gracián, mas mesmo sem influência direta, podemos associá-lo ao filósofo espanhol por meio da admiração nutrida pelos autores que Machado frequentou, como é o caso de La Rochefoucauld e Schopenhauer. De certo modo e sem desconsiderar as diferenças e divergências pontuais, todos partilham uma mesma paisagem que não abole do homem sua parte maldita, seu amor próprio, sua adesão à efervescência, ao dispêndio, ao instável, nem da sociedade seu caráter assimétrico e convencional. Admitem que se jogue com as convenções, que se tire proveito da ocasião, que se diferencie dos demais pelo brilho, pela aparição, numa vida que é jogo, teatro, espetáculo.

De Gracián, podemos reter algumas passagens que apontam para essa ética da ocasião e se aproxima da *Teoria do Medalhão*, como no aforismo 55, em que recomenda a paciência e o domínio das emoções: “Se for senhor de si, o será dos outros”. Ou este outro, 120, em que ensina a viver de maneira prática: “O gosto da maioria impõe-se como modelo a ser seguido. Acomode-se ao presente ainda que lhe pareça melhor o passado (...). Valorize mais o que a sorte lhe concedeu do que lhe negou”. O aforismo 189 ensina como obter o que se quer por meio da privação alheia, da manutenção das dependências. Lição praticada por Brás Cubas em relação a D. Plácida, que aceita o que moralmente julga condenável por depender de favores.

No aforismo 240, Gracián ensina a usar a tolice: “há ocasiões que o melhor saber consiste em mostrar não saber. Não é preciso ignorar, mas sim afetar que se ignora. (...) Para ser admirado, é aconselhável vestir pele de asno”. Conselho que reverbera o do pai de Janjão, quando pede ao filho para não cultivar ideias próprias, apelando à sua inópia mental.

O aforismo que melhor resume essa ética da ocasião é o 288, transcrito na íntegra:

Viver conforme a ocasião. Governar, argumentar, tudo deve se dar de acordo com a oportunidade. Querer quando se pode, porque a ocasião e o tempo não esperam. Não viva segundo regras fixas, se não for em favor da virtude, nem intime leis precisas ao desejo, pois amanhã terá de beber

da água que despreza hoje. Há alguns tão paradoxalmente impertinentes que querem adaptar as circunstâncias às suas manias, e não o contrário. Mas os sábios sabem que o rumo da prudência consiste em se portar conforme a ocasião.

Se Maquiavel dirige-se aos príncipes para ensiná-los a conservar o poder conquistado, Gracián ensina o homem comum, como Janjão, a se adaptar às circunstâncias, a viver de acordo com a ocasião, a sobressair da obscuridade por meio da notoriedade, da aprovação, do destaque social, do brilho, enfim, do medalhonismo.

A notoriedade do medalhão equivale à força do poder do *Príncipe*, de Maquiavel. São essas as proporções que diferem o ensinamento do pai de Janjão daquele do filósofo italiano, ressalva que aparece no final do conto para estabelecer o paralelo. Em ambos, a mesma estratégia de uma permanência que, se não pode ser atingida, no entanto pode ser prolongada ao longo da vida, seja como medalhão, seja como príncipe. Num caso, é o brilho como escolha diante do acaso da existência e da convenção social; no outro, é a conservação do poder. Em ambos, a mesma ética da ocasião, que investe em aproveitar o que o espelho social oferece, em adaptar-se ao jogo das convenções, por meio de uma narração de si que coincida com o real partilhado. Os exemplos retirados de *A Cartomante* (Camilo), de *Noite de Almirante* (Deolindo), de *Cantiga de Esponsais* (mestre Romão) e de *Um Homem Célebre* (Pestana) mostram bem o preço a se pagar caso não se reconheça, por meio da aprovação do que é, a brecha antropológica no cerne do próprio homem.

Ainda a ética: dois casos morais de "Memórias Póstumas"

A recorrência da temática moral, na obra machadiana, aponta para, de um lado, o desejo de ordem, de permanência, de grandeza, mas também, de outro, a denegação da realidade, o desejo de significar por meio das convenções sociais e culturais o que é singular, indiferente e insignificante. A moral é partilhada imaginariamente como certificado de grandeza humana, mas seu tecido roído e esgarçado deixa frestas suficientes para se enxergar a fragilidade de seu próprio

discurso, a ausência de valor de seus próprios valores, mais um testemunho da contradição humana.

Os exemplos são múltiplos e recorrentes e, apenas em *Memória Póstumas*, podemos evocar o caso de *Prudêncio*, escravo liberto de Brás Cubas que agora transmite os maus tratos que recebeu a seu escravo (Cap. LXVIII), a paixão do lucro (o verme roedor) de Marcela (Cap. XXXVIII), o caso do almocreve (Cap. XXI), entre outros tantos. Duas situações, no entanto, por expressarem uma sistematização ilustrativa desse imaginário trágico, merecem uma análise mais detida.

A primeira aparece no capítulo LI, quando, depois de valsar com Virgília, dando início a uma relação que, embora ilícita, se tornaria cada vez mais íntima, Brás Cubas diz consigo mesmo: “É minha!”. A mesma frase se repete quando, chegando em casa, o acaso o faz se deparar com uma moeda de ouro: “É minha!”. No dia seguinte, sente uns repêlões da consciência, por causa da moeda, e decide-se por restituí-la, encaminhando-a com uma carta ao chefe de polícia. Satisfeito com sua boa ação, diz ter descoberto “uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas”: a maneira de compensar uma janela fechada é abrir outra, “a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência”. Evidentemente, nenhuma menção é feita ao caso de Virgília, cujo sentimento de posse equivale ao proporcionado pela moeda, com a diferença de que, se esta não lhe faria falta, o mesmo não se dava com a primeira, razão pela qual as janelas, se ventilam a consciência, nem por isso se equivalem.

Não no plano moral, mas inegavelmente no sentido trágico, em que todos os valores se equivalem na inexistência de qualquer valor. No capítulo CV do mesmo livro, o argumento da equivalência das janelas retornará quando, para evitar ser flagrado com Virgília por Lobo Neves, Brás se esconde na alcova de D. Plácida. Quando sua amante sai, acompanhada do marido, Brás ameaça sair atrás de ambos, sendo impedido por D. Plácida. “A alcova foi uma janela fechada; eu abri outra com o gesto de sair, e respirei”, gesto pelo qual dissimula sua covardia. Mas qual o sentido dessa covardia se a coragem só se constitui valor no imaginário de uma moral convencional e convencionalizada? A conveniência da situação dita o comportamento, a consciência atribui-lhe valor. Na ausência de qualquer grandeza, mascara-se a realidade, por um arroubo simulado de coragem.

A segunda situação moral ocorre no capítulo LXX, intitulado *D. Plácida*, agregada de Virgília a quem foi confiada a casinha onde esta se encontrava às escondidas com Brás.

Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejara a intenção, e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forcejava por obter-lhe a benevolência, depois a confiança. Quando obtive a confiança, imaginei uma história patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido, e não sei que outros toques de novela. D. Plácida não rejeitou uma só página da novela; aceitou-as todas. Era uma necessidade da consciência. Ao cabo de seis meses, quem nos visse a todos três juntos diria que D. Plácida era minha sogra.

Brás Cubas, em sinal de gratidão, lhe dá cinco contos e, segundo ele, “foi assim que lhe acabou o nojo”. Ora, não se trata aqui de pôr sob suspeita a honestidade de D. Plácida, mas a fraqueza dos próprios valores morais, que sucumbem à inconstância humana. A dor de D. Plácida, embora justa e sincera diante de seu papel, não resiste à força das circunstâncias. Os esforços de Brás Cubas, a história inventada e o agrado financeiro, ao lado da passagem do tempo, são os atenuantes que transformam a dor no prazer da convivência. As circunstâncias atestam, portanto, a convenção de toda moral, sempre subordinada aos arranjos sociais, além de reforçar a instabilidade humana. É a mesma situação retratada em *Noite de Almirante*, quando Genoveva descumpre seu juramento de fidelidade alegando que as circunstâncias mudaram. O mecanismo de operação da moral fica então desnudado: sua intenção é, por meio da ordenação dos valores, conferir referências pelas quais se possa submeter a instabilidade, a vulnerabilidade dos sentimentos e dos pensamentos a um horizonte de permanência. Como o homem é contraditório, portanto mutável, instável, pendular, é preciso um esforço suplementar para justificar seus atos perante o horizonte dos valores morais. As circunstâncias, por

essa razão, estão sempre a serviço das justificativas morais. O que Machado nos mostra, no entanto, é que a moral sucumbe menos às circunstâncias que à própria inconstância humana, sua eterna contradição.

A moral, em particular – e, num espectro mais amplo, a ética, o comportamento humano –, é questão redundante em seu imaginário trágico: a única coisa imutável no homem é sua mutabilidade. Ponto de contato com o *Eclesiastes*, do qual tanto gosta Machado. Não há nada novo debaixo do sol, o que se vê é o eterno retorno. Ou seja, se por um lado a inconstância humana, ou sua constante mobilidade, gera rearranjos particulares, tanto no plano da cultura quanto da sociedade, por outro é incapaz de gerar uma diferença profunda, pois a variância das imagens atesta a invariância do imaginário ou, por outras palavras, a contradição humana não varia, é sempre a mesma, ainda que expressa de forma variada.

É por isso que se precisa de cuidado no modo de abordar a ironia machadiana. Se a ironia se estabelece como uma estratégia figurativa pela qual se diz algo querendo dizer outra coisa, no caso machadiano essa outra coisa que está na base da ironia não é absolutamente nada, ou seja, enuncia-se um sentido irônico para aludir a uma ausência de sentido. Desse modo, é mais adequado estudar a obra machadiana sob a perspectiva do humorismo, como já havia notado Alcides Maya (2007), embora sem chegar à conclusão de que, se é mais adequado, é porque seu humor age sempre de modo destrutivo: o enunciado de um sentido destrói o sentido anunciado.

Em outra perspectiva, a ironia poderia servir à moral, que residiria no juízo de valor dessa outra coisa que não é dita por meio da que se diz. Mas o humorismo machadiano não: reduz à ruína qualquer expectativa de estabilização de sentido. É assim que, voltando ao caso de D. Plácida, Brás Cubas, depois de ouvir de sua boca a sua história, de saber que era filha de um “sacristão da Sé e de uma mulher que fazia doces para fora” (Cap. LXXIV), imagina o diálogo que vem expresso no capítulo seguinte (LXXV):

É de crer que D. Plácida não falasse ainda quando nasceu, mas se falasse podia dizer aos autores de seus dias: ‘Aqui estou. Para que me chamastes?’. E o sacristão e a sacristã naturalmente lhe responderiam: ‘Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal,

ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia’.

É evidente que a ironia do trecho está no fato de que o que se diz não é o que de fato se quer dizer, pois efetivamente nenhuma filha, não sabendo ainda falar, poderia fazer tal pergunta e, mesmo se pudesse, não seria essa a resposta que receberia, mas ainda que supuséssemos a pergunta e a resposta, não foi para isso efetivamente que a D. Plácida foi chamada à vida, pois o que uniu sacristão e sacristã, “num momento de simpatia”, não o sabemos, além da própria “simpatia”, que é sem causa, assim como parece ser sem causa o nascimento e a própria vida de D. Plácida. A ironia, portanto, está em estabelecer uma relação causal para um fato casual. Mas o que efetivamente o narrador quer dizer com sua ironia? Se não foi para isso que foi chamada, seria para o quê? É por isso que a ironia machadiana é menos irônica que humorística, mas de um humor destrutivo.

Se D. Plácida fosse a expressão de uma vida bem sucedida, brilhasse no espetáculo da vida, não precisasse trabalhar e pudesse comer à fartura, haveria razão para existir, estaria melhor justificado seu nascimento? Certamente, sua sorte seria outra, como foi a de Brás Cubas, mas a casualidade da existência, a total ausência de sentido da vida se manteria. Não nos esqueçamos que o pai de Brás Cubas depositava nele as esperanças de brilho, aconselhando-o a fugir da obscuridade, para que levasse adiante a grandeza do nome. Não só Brás Cubas não realiza os propósitos do pai, ou seja, a pseudo razão pela qual foi chamado à vida, como não dá continuidade à sua linhagem, o que lhe serve de bônus no balanço de sua vida. Não transmitir o legado da nossa miséria significa não ter somado mais acaso ao acaso das existências, fato que, observado pela perspectiva trágica adotada por Machado, não significa muito. Em outras palavras, poupou a uma existência o acaso de existir.

No caso de D. Plácida, não ter nascido significaria uma economia de dor. Como nasceu, tal economia só lhe será possível se estiver sob a proteção de que

gozam os agregados. É justamente essa a compensação que aliviará a consciência de Brás Cubas, conforme a reflexão que faz no Capítulo LXXVI. Após apontar o repelão que sua consciência lhe dá por ter se aproveitado da necessidade de D. Plácida, obrigando-a a capitular sua probidade à custa de dinheiro e favores, Brás Cubas torce a situação consolando-se com o fato de que sua ajuda lhe trará uma velhice “ao abrigo da mendicidade”:

Se não fossem os meus amores, provavelmente D. Plácida acabaria como tantas outras criaturas humanas; donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã. A consciência concordou, e eu fui abrir a porta a Virgília.

A ironia da reflexão reside no fato de que, para se consolar de ter corrompido D. Plácida, alega justamente os benefícios dessa corrupção. Ora, D. Plácida só aceita a situação moralmente condenável porque necessita de favores, os quais, por sua vez, só lhe são oferecidos porque se trata de uma situação moralmente condenável. Brás Cubas, de uma só vez, encontra justificativa para ter corrompido D. Plácida e, pelo benefício da corrupção, encontra também justificativa para seus amores adúlteros.

É assim que parece proceder a consciência humana em relação às situações morais: quando lhe pesa uma falta ou um vício, como a posse de uma mulher casada (“É minha!”) ou o adultério, soma a ela uma segunda falta, como a moeda achada na rua ou a corrupção moral de D. Plácida, para então, justificando a segunda causa – a moeda restituída e os benefícios ofertados a D. Plácida –, anular a culpa da primeira.

Esse mecanismo reproduzido à exaustão por Machado resume o imaginário da moral: se de um lado ela é apreendida como um sentido norteador do comportamento humano partilhado socialmente, de outro é restituída à sua condição de convenção, atestando que o sentido da existência é tirar proveito do fato de existir, sem qualquer outra razão – que não de ordem imaginária – para se existir.

6. Causa e acaso: quando os segredos se revelam

Trata de saborear a vida; e fica sabendo, que a pior filosofia é a do choramingas que se deita à margem do rio para o fim de lastimar o curso incessante das águas. O ofício delas é não parar nunca; acomoda-te com a lei, e trata de aproveitá-la.

MACHADO DE ASSIS

A moral inventa o homem melhor

Machado de Assis é reconhecidamente hábil na construção psicológica de seus personagens e na sua desconstrução moral, colocando-os em cena na teatralização social para contar os segredos dos bastidores, suas inconfessáveis intenções, a busca de uma satisfação, de um prazer moralmente condenável, mas nem por isso impraticável, desde que às escondidas, secretamente.

A moral, como convenção do que é socialmente aceito, pressupõe uma lógica do dever ser, um imperativo a ser seguido, conforma-se como um território estável e, mesmo infundada, constitui-se como referência a ser seguida. E se o moralista, como foi Machado, estuda as ocorrências morais, dissecas-as, desvenda seu *modus operandi*, cabe ao moralizador impor uma moral, classificar virtudes e vícios, distinguir a melhor conduta e punir as condenáveis. O pensamento trágico compreende que a moral é um tipo de convenção que, fundada em princípios infundados, nega uma parte do que é humano, pondo em operação, mesmo sem querer e de maneira inevitável, o mascaramento. O que não se apresenta no palco é encenado nos bastidores. É por isso que o moralizador é virtualmente um hipócrita, já que separa uma parcela de humanidade do homem e a desqualifica

como inumana, bestial, perversa. E, quando menos se espera, eis que o moralizador se mostra humano, agindo em discordância com seu discurso.

Mas o movimento não é tão mecânico ou binário quanto parece. A hipocrisia, quando castiga o moralizador, é menos por culpa deste que pela própria lógica moral. A moral inventa o homem melhor. É seu pressuposto e fim um homem estável, coerente e seguidor das convenções que a própria moral estabelece como paisagem ordenada que buscaria apagar a instabilidade, o caráter efêmero e contraditório do homem. Mais cedo ou mais tarde, o moralizador será surpreendido por desejar ou realizar o que condena e será sempre uma tarefa pessoal e secreta lidar com esse conflito. Os bastidores e a boca de cena.

É a naturalização da paisagem moral que torna o desejo, a busca de prazer ou satisfação pessoal um segredo, como o confessa Brás Cubas acerca de seu emplasto. Ao governo, alega que o medicamento “destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” tem um propósito cristão; aos amigos, argumenta com os ganhos financeiros que obterá; para nós, leitores, confessa o desejo de ver seu nome impresso nos jornais, folhetos e nas caixinhas do remédio. “De um lado, filantropia e lucro; de outro, sede de nomeada. Digamos: amor da glória” (*Memórias Póstumas*, cap. II). Há uma espécie de gradação, ou melhor, de degradação nas razões confessadas. Nenhuma anula a outra, mas cada qual serve melhor à paisagem moral que se destina. Oficialmente, ou seja, aos olhos anônimos da sociedade, representada aqui pelo governo, filantropia é uma boa razão para se fabricar remédios. No círculo restrito dos amigos, é bem possível que poucos creiam nos motivos filantrópicos (reconhecimento de argumento hipócrita), razão pela qual confessa seu interesse no lucro. É só intimamente que admite seu desejo de brilho, seu amor pela glória. O que causa espanto não é o seu desejo, é a confissão, como alerta à mera convencionalidade de toda moral. É por isso que, logo após se confessar, joga para o leitor o julgamento de sua conduta. De um só lance, moral, hipocrisia (o motivo inconfesso) e verdade são embaralhadas, relativizadas e, por fim, indiferenciadas.

Um conto que ilustra bem essa relativização e indiferenciação dos valores morais é *Causa Secreta*, publicado em *Várias Histórias*. Mas antes de analisá-lo, vale uma breve reflexão sobre seu título.

Indiferenciação de valor

Quando se diz que há uma causa secreta, é possível que, por costume lógico, se compreenda que a aparência é enganadora, mentirosa, enquanto a essência, a intenção real seria a suprema verdade. Desse pressuposto se retira uma gama variada de consequências, entre as quais a de que existe uma correspondência entre aparência, superfície, superficialidade, mentira, dissimulação, blefe e, antagonicamente, haveria uma essência verdadeira, uma intenção real; se pura ou pervertida, santa ou egoísta, boa ou má, é outra questão, aberta às investigações filosóficas e aos princípios de suas concepções: pessimista, ceticista, jansenísta, estoíca etc.

Mas nada nos autoriza a ler Machado a partir dessa cisão aparência-essência, nem numa pretensa dicotomia que a prolongasse, como verdade-mentira, superfície-profundidade etc. Assim, a causa secreta não é uma verdade profunda que, ao se revelar, revelasse também toda a mentira das aparências, de onde se poderia supor que a superfície seria fluida, transitória, evanescente, enquanto a profundidade, estável, perene, verdadeira. Porque, em Machado, não há essência nem verdade alguma que seja profunda, estável ou perene. Tudo se dá ao espetáculo ou à dissimulação, ou aparece no palco ou se confessa na coxia, de acordo com o jogo social, com a conveniência da situação, ao acaso ou com premeditação, mas sem que haja predomínio ontológico de qualquer princípio. Isso significa que as causas secretas o são por conveniência, como poderiam, pela mesma razão ou por qualquer outra, não o ser.

Portanto, há uma espécie de *indiferenciação de valor* que *A Causa Secreta* revela. Se o sadismo é a causa secreta das ações de Fortunato, protagonista do conto, também o é de toda a gente, como veremos pela análise que se seguirá, embora com diferenças de intensidade, mas não de valor. Isso significa que, se a sociedade tolera o sadismo, não o tolera em qualquer intensidade, mas dentro de limites. Ou seja, o problema de Fortunato não é ser sádico, mas o ser em demasia, razão para que tente escondê-lo, ou minimizá-lo, perante a sociedade, os amigos, a esposa¹.

1 Ainda que não apareça com o nome de sadismo, de resto historicamente impossível, não há anacronismo no uso do termo, já que sua definição coincide com o diagnóstico feito por Garcia: prazer diante da dor alheia. Efetivamente, Fortunato apresenta o sadismo em seu grau mais elevado, isto é, com intensidade tal que mesmo diante de sua própria dor, seja na perda da esposa ou na descoberta de uma possível traição, o prazer se

Esse mesmo raciocínio vale para outros aspectos da vida moral, como é o caso da mentira, que se autoriza em quantidade, desde que não em intensidade, como parece comprovar o capítulo LXXXVII de *Memórias Póstumas*, no qual Jacob, tido por probo por recusar a oportunidade de ficar rico “violentando um pequenino escrúpulo”, mente quatro vezes em uma única ocasião, defendendo-se com o argumento de que “a veracidade era incompatível com um estado social adiantado”...

A causa secreta, num sentido amplo, parece ser mais a contradição humana que o sadismo, o egoísmo, a propensão ao mal ou qualquer outro aspecto negativo que se queira imputar ao homem como razão para seu comportamento dissimulado. Mas essa causa secreta parece vir acompanhada de uma segunda, o fato de a própria causa não ter causa. Se o sadismo alimenta a todos, ainda que em intensidades diferentes, qual a causa do sadismo? Parece que o mesmo acaso que distribui as intensidades, e que é a ausência de todas as causas, é a causa de sua existência.

Pura sensação estética

O início do conto *A Causa Secreta* é tipicamente machadiano: flagramos, *in media res*, um casal, Fortunato e Maria Luísa, e um amigo, Garcia, em situação de constrangimento. Curiosidade instaurada, o narrador volta no tempo para nos pôr a par da situação. Garcia era um estudante de medicina quando conheceu Fortunato, capitalista. O primeiro encontro foi casual, este entrava na Santa Casa, enquanto o outro saía. O segundo encontro se deu em um teatro, onde ambos assistiam a um dramalhão, com cenas de facadas e lances dolorosos. Garcia o segue, curioso, e observa que, enquanto caminha, vai dando bengaladas nos cães pelas ruas. O terceiro encontro se dá quando o vizinho de Garcia é ferido em uma briga de rua e é auxiliado por Fortunato, que acompanha o sofrimento do

sobrepõe. Para Freud (1974), o sadismo é um instinto componente da sexualidade, expressando vínculo entre amor e destruição. No entanto, o autor também reconhece que pode se manifestar sem intuito sexual, como destrutividade, acompanhada de alto grau de fruição narcísica. Na mesma linha, Janine Chasseguet-Smirgel (1991), embora não desvincule o componente sexual do sadismo, aponta que a compulsão do perverso pelo estético é superior.

homem com grande atenção. Quando Gouvêa, era este o nome do vizinho, vai até a casa de Fortunato para lhe agradecer a boa ação, é tratado com impaciência e sarcasmo, fato que aguça ainda mais a curiosidade de Garcia. Tempos depois, outros encontros casuais entre Garcia e Fortunato geram familiaridade, até que Garcia é convidado a frequentar sua casa, onde conhece Maria Luísa, por quem a partir da convivência se apaixona, embora por questão de conveniência mantenha a afeição em segredo.

Garcia e Fortunato abrem uma casa de saúde. Fortunato chefia os enfermeiros e trata dos doentes com grande dedicação, o que chama a atenção de Garcia. Na sequência, ficamos sabendo que Fortunato andava estudando anatomia e fisiologia, dissecando cães e gatos. Ocorre, então, o fato que causou o constrangimento do início do conto. Garcia

Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.

Compenetrado, Fortunato tortura o rato antes de matá-lo, com um prazer supremo, uma “serenidade radiosa”, enfim, “pura sensação estética”. Garcia formula, então, a descoberta da causa secreta de Fortunato: “Castiga sem raiva pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar”.

Quando Fortunato percebe que está sendo observado, tenta disfarçar seu prazer, aludindo à raiva que o rato lhe causara ao destruir papéis importantes. Segue-se o silêncio constrangedor da cena que iniciou o conto. O desfecho se dá com a descoberta e agravamento da doença da esposa de Fortunato. Tísica, não demora muito para que defínhe e morra, não sem antes contar com a atenção redobrada do marido, que acompanha todo seu sofrimento com o “olho baço e frio”, dando vazão ao seu egoísmo e à sua índole.

Fortunato deixa Garcia velando o corpo de Maria Luísa na sala e vai descansar. Minutos depois acorda e flagra Garcia dando um beijo na testa do cadáver e adivinha o possível adultério. Embora não tivesse ciúme nem inveja, é vaidoso e a cena lhe causa ressentimento.

Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa.

Os graus do sadismo

O conto apresenta uma sucessão de encontros entre Garcia e Fortunato e, embora o foco recaia sobre este último, vem filtrado pelos olhos do primeiro, com exceção da última cena, em que os papéis se invertem. Cada encontro suscita uma situação que envolve a ligação entre prazer e dor, sugerindo uma gradação de intensidade no fenômeno do sadismo.

A primeira situação é a da peça de teatro, com lances dolorosos, cenas de ação, facadas, enfim, um repertório de imagens que, embora não explicitadas no texto, remetem a uma experiência certamente partilhada pelos leitores. Quem de nós nunca sentiu prazer no castigo de um vilão e na dor que lhe é imposta pelo herói ficcional? Independente do registro – literário, dramático ou, mais hodiernamente, cinematográfico –, a situação já foi suficientemente naturalizada, banalizada, convencionada para que cause surpresa. Há fruição na dor representada ficcionalmente, principalmente se justificada. Primeiro grau de sadismo, partilhado e aceito socialmente.

O segundo grau se dá quando, ao sair do teatro, Fortunato vai devagar, “parando às vezes, para dar uma bengalada em algum cão que dormia; o cão ficava ganindo e ele ia andando.” Não se trata mais de representação ficcional, mas de uma dor por ele mesmo imposta. E ainda que não seja comum andar por aí dando

bengaladas em cães, a cena não destoa do registro cotidiano. Pode ser lida como um gesto aceitável, já que ele estaria simplesmente abrindo caminho para sua passagem. No entanto, na releitura do conto, é de se notar o pequeno prazer que Fortunato pode tirar de tal ato.

A terceira ocorrência é de aparência contraditória. A “rara dedicação” com que o protagonista cuida do Gouvêa, vizinho de Garcia e empregado do arsenal de guerra, sugere uma “ação desinteressada”, mas logo contradita pelo “poço de mistérios” que seria o coração humano se fosse o homem realmente capaz de tal gesto desinteressado. Saberemos depois, sempre na leitura refeita, a partir da constatação do Garcia, que o prazer não estava em ajudar o homem ferido, mas na dor que este sofria.

E o mesmo Gouvêa propiciará a Fortunato outra situação de prazer, quando, ao procurá-lo para agradecer a boa ação, encontra um homem frio e impaciente, que o humilha e se diverte com sua dor, principalmente a advinda da contrariedade de sentir-se ingrato diante do homem que lhe salvou a vida. A dor moral de Gouvêa ainda retornará, quando, tempos depois, Garcia narra o episódio à Maria Luísa, esposa de Fortunato, que se surpreende com a boa ação do marido ao mesmo tempo em que se incomoda com a forma zombeteira com que se refere ao caso, enfatizando a sujeição humilhante de Gouvêa na ocasião de sua visita de agradecimento. A ingratidão – “esta pantera”, como diria Augusto dos Anjos – não ataca Fortunato, mas Gouvêa, que sofre por não aceitar senti-la. Sentimento contraditório, que nasce da humilhação insuflada como mal pelo mesmo homem que lhe fez um bem. Novamente, a “eterna contradição humana”, motivada indiferentemente pelo egoísmo de um e de outro. Fortunato socorre por prazer, por prazer humilha. Gouvêa é motivado por seu desejo de agradecer, mas tão logo contrariado em suas expectativas, cede mesmo a contragosto à ingratidão, denunciando justamente sua expectativa de receber ainda um pouco mais daquele que lhe salvou a vida.

O quinto degrau sádico tem também a aparência das nobres ações. Fortunato dedica-se a cuidar dos enfermos na casa de saúde cuja sociedade divide com Garcia. Delicia-se principalmente em cuidar dos cáusticos, o que reforça o interesse sádico de suas zelosas ações.

O sexto círculo aparece no prazer com que estuda anatomia e fisiologia, ocupando suas “horas vagas em rasgar e envenenar gatos e cães”. Novamente, perante o olhar social, não há o que suspeitar no comportamento de Fortunato, aceita-se como positiva toda dedicação à ciência, ao estudo, ao conhecimento. Embora não seja ignorado que os animais utilizados como cobaia sejam submetidos a torturas, a experimentos dolorosos e à própria morte, a causa é convencionalmente julgada como nobre, uma vez que tem como finalidade salvar vidas humanas. Ao olhar da moral, o sacrifício de um em favor de muitos é sempre justificável.

A sétima ocorrência sádica possibilita a Garcia formular sua descoberta e lançar nova luz aos fatos anteriormente narrados. Aqui não há dúvida do sadismo de Fortunato nem de seus esforços para dissimulá-lo aos olhos alheios. A “delícia íntima das sensações supremas” aponta não só para o prazer diante da dor alheia como para seu caráter estético, sensível, espetacular. O sadismo aparece como uma troca de teclas; em vez da fruição decorrente do fazer artístico, o prazer de impor a dor como uma arte. Até aqui, flagramos Fortunato gozando uma dor alheia, não causada por ele, ou causada sem arte, sem artifício, sem elaboração. No episódio do rato, Fortunato preparou o fogo, amarrou o rato, providenciou a tesoura e lançou mão de método e técnica. Cortava a pata do rato, depois o chamuscava, primeiro uma, depois outra, até finalizar com o focinho: “Era a mesma troca das teclas da sensibilidade, um diletantismo *sui generis*, uma redução de Calígula”.

Qual a causa dessa troca de teclas? Insistindo no argumento: a troca de teclas é a causa secreta da dissimulação social, mas qual a causa dessa causa? Além ou aquém da convenção social, que estipula valores e os graus de aceitabilidade, nenhum princípio, nenhuma verdade escondida, nenhuma explicação. Aquém ou além da aparência, nenhuma essência. As teclas aparecem trocadas como poderiam não aparecer, por acaso, o que aponta não para uma sensibilidade outra, mas outra configuração de intensidade na sensibilidade de Fortunato.

O oitavo círculo sádico se dá com a descoberta de que Maria Luísa era tísica. “Fortunato recebeu a notícia como um golpe; amava deveras a mulher, a seu modo, estava acostumado com ela, custava-lhe perdê-la”. Contudo, seus cuidados extremos não deixam dúvida de que, apesar da dor de perdê-la, sobressai seu prazer secreto.

Finalmente, a última ocorrência vem acompanhada de uma troca de papéis. Fortunato flagra Garcia beijando o cadáver de sua esposa, adivinha a paixão de Garcia, mas cede ao prazer de contemplar a dor moral do companheiro, deliciando-se ante o espetáculo.

O que se pode concluir, das nove situações arroladas no conto, é que o prazer estético advindo da contemplação da dor alheia não se configura exceção, mas um dado antropológico que se matiza em intensidades. A peça de teatro, primeiro degrau sádico, atesta justamente essa partilha de fruição estética diante de uma dor encenada, comumente justificada pela trama, convencionalmente aceita pela moral social, tanto que não causa estranhamento ao Garcia, salvo pelo interesse demasiado de Fortunato pelas cenas de maior dor. As ocorrências seguintes são ainda de intensidade moderada, como dar bengaladas nos cães, cuidar de enfermos ou mesmo dissecar animais. É somente quando Garcia flagra Fortunato torturando o rato e gozando a “delícia íntima das sensações supremas” que tomamos contato, não só com a descoberta da causa secreta, mas também da forma muito particular do prazer estético do protagonista. Seu prazer diante da dor é tão intenso que sobrepuja qualquer outra sensação, sentimento ou dever moral. A maneira como cuidará da esposa doente ou se deliciará diante da dor de Garcia só comprovará sua perversão.

Mas qual o valor absoluto dessa perversão? Moralmente condenável, o sadismo, no jogo das convenções sociais, só o é se ultrapassar determinado grau de intensidade. Ou se for desmascarado. O “desvio” de Fortunato, seu segredo, só se desvenda pela recorrência e aumento de intensidade. Ainda assim, ao ser flagrado, Fortunato busca justificar-se por uma motivação socialmente aceita; no caso, a raiva do rato pela perda de papéis importantes atenuaria moralmente sua ação. Mas sua conduta e justificativa, de resto pouco convincente, não se origina de uma consciência culpada ou torturada, mas de uma sensibilidade estética que se delicia com os prazeres supremos da contemplação do sofrimento. Daí sua fortuna, expressa em seu nome próprio: afortunado pela abundância de dor disposta no mundo.

No jogo do mascaramento social, quando o segredo de Fortunato se revela, o que é revelado? Haveria um Fortunato secreto sob sua identidade social? Alguma contradição entre aparência e essência, por exemplo?

O que se pode deduzir do conto é que não há uma identidade pessoal escondida sob a aparência social. Nenhum ser secreto, nenhuma ontologia. E, verdadeiramente, nenhuma causa secreta. Não há incompatibilidade ou descontinuidade entre as ações de Fortunato e sua consciência. Para retomar a terminologia machadiana, trata-se de um ajuste que Fortunato faz entre sua alma interior e sua alma exterior. A alma interior é a do esteta, a alma exterior é a do homem casado, capitalista e sócio de uma casa de saúde. Depois de revelada sua causa secreta, também a do sádico. Em seus momentos de sadismo, a perfeita combinação entre alma interior e alma exterior, ainda que aquela deva ser dissimulada nesta.

A “coisa tão feia e grave” que Garcia investiga e, por fim, descobre e revela não está nem nas ações de Fortunato nem em sua sensibilidade estética, mas tão somente na combinação entre prazer estético e dor. A convenção ensina: o belo (registro estético) provoca sensações supremas, prazer. E não à toa a filosofia o confundirá com o bom (registro moral). A dor estaria num polo oposto, logo expressaria o contrário ao belo; conclusão: está vedado qualquer prazer estético da contemplação do feio. É por isso que o sadismo é perversão (*pervertere* = “pôr às avessas”). É a tal “troca das teclas da sensibilidade” que aparece no conto.

Se Garcia não descobre a causa secreta de Fortunato, o que teríamos? Um capitalista casado, que se dedica a uma casa de saúde, estuda anatomia dissecando animais, companheiro das horas de sofrimento da esposa doente, enfim, fatos narrados. Se se acrescentasse o dado de que assim o age por prazer, ou seja, como gesto altruísta, filantrópico, em nada o quadro se alteraria. Teríamos o retrato convencional de Fortunato.

Revelada a causa secreta, o que se altera? Absolutamente nada, a não ser o fato de que seu prazer não advém de um desejo altruísta, mas do gozo estético da dor alheia. Muda-se a motivação e os fatos relatados tornam-se mais coerentes, pois, por mais censurável que seja o egoísmo, é uma motivação que não precisa de explicações. Reprova-se quem é, ou confessa ser, egoísta, mas não o egoísmo, razão capaz de justificar as mais disparatadas ações. Caso bem oposto ao do altruísmo, sempre posto em suspensão e visto com desconfiança. É o que o conto admite quando afirma que, se o gesto de Fortunato fosse desinteressado (na ocasião em que auxilia Gouvêa), o coração humano seria um poço de mistérios.

Voltamos, assim, ao domínio da moral que, ao admitir o egoísmo como instintivo, buscará neutralizá-lo com o altruísmo, a despeito do mistério que há nas ações desinteressadas, tendo como horizonte seu objetivo de homem melhor.

Isto posto, cabe ao leitor desconfiar de Garcia. E para descobrirmos qual a causa secreta de sua motivação, vale-nos dispor da mesma “faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres” que o caracteriza. Recorrendo ao texto, Garcia “tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo”.

Remontando as situações narradas no conto, com exceção da última cena, em todas temos os olhos curiosos de Garcia perscrutando a perversão de Fortunato. Mas quem é que fará caso de sua própria perversão? O voyeurismo é descrito como o prazer de observar sem que o observado saiba que está sendo observado. Não é outra a relação estabelecida entre Garcia e Fortunato. Caso diferente ocorre com Maria Luísa, que se sabe observada e amada, ainda que entre os dois nenhuma palavra a respeito seja dita².

A cena esclarecedora do voyeurismo de Garcia é também perturbadora. Duplamente perturbadora. Primeiro porque seu voyeurismo se torna evidente quando flagramos, na cena final, Fortunato espiando-o; cena que, ao inverter os papéis, ou seja, ao mostrar uma atitude voyeur de Fortunato, torna evidente que, ao longo de todo o conto, Garcia frequentemente o observava. Segundo porque, como leitores, nos descobrimos também voyeurs.

Em relação à evidência do voyeurismo, é preciso resgatar que, como acompanhamos a narrativa muito próximos de Garcia, sabemos o que ele olha, mas pouco ou nada sobre o interesse de seu próprio olhar. É quando o foco se alterna para Fortunato, na última cena, e enxergamos com seus olhos o sofrimento do amor reprimido de Garcia, que se explicita a situação. Garcia prova de seu próprio veneno. É espiado sem que saiba, propiciando a Fortunato seu último prazer. Duplo prazer. Já que ao seu sadismo se junta o voyeurismo.

Cabe aqui a imagem da assimetria ou do quiasmo: voyeurismo intenso em Garcia e sadismo de pouca intensidade; sadismo intenso em Fortunato e

2 “Quando deu por ele [o amor], quis expeli-lo, para que entre ele [Garcia] e Fortunato não houvesse outro laço que o da amizade; mas não pôde. Pôde apenas trancá-lo; Maria Luísa compreendeu ambas as coisas, a afeição e o silêncio, mas não se deu por achada”.

voyeurismo de pouca intensidade. Mas não seríamos também, enquanto leitores, voyeurs? Não estamos espiando os três e suas vidas? E, na mesma linha de raciocínio e hipótese, não seríamos também sádicos? Não estaríamos usufruindo esteticamente das dores representadas na ficção?

É evidente que ao leitor hipotético ou ideal aqui invocado, que de resto poderia ser qualquer um, não cabe a rotulagem de voyeur ou sádico, termos que designam um comportamento circunscrito a determinadas características e intensidades. Por outro lado, não seria aceitável a hipótese antropológica, na linha do “nada que é humano me é estranho”, de que essas características – prazer na dor alheia (real ou representada) e prazer de espionar sem ser visto – são passíveis de ocorrer na grande parte das pessoas, ainda que em intensidades diminutas ou moderadas?

O riso provocado pela representação do ridículo – uma pessoa que tropeça, que fala besteira, que troca nomes inapropriadamente – não seria a expressão desse sadismo em grau mínimo? Olhar uma tempestade em terra firme e sentir o prazer de estar livre dos perigos a que outros estão expostos – o *suave mari magno*, de Lucrécio – não seria outra face desse sadismo leve e que, de uma forma ou de outra, experimentamos?

Machado intitula justamente *Suave Mari Magno* o poema em que exemplifica e amplifica a expressão de Lucrécio, ao narrar o ataque de um cão envenenado, que “arfava, espumava e ria”. Os curiosos se detêm diante da cena como se houvesse gozo em ver padecer de morte o pobre cão. A analogia entre a cena descrita e os ataques epiléticos que acometiam Machado é inevitável. Também ele fora vítima desse voyeurismo e sadismo comuns. Essa curiosidade pelo aspecto mórbido da vida parece ser uma constante antropológica suficientemente reconhecida para que insistamos nas contextualizações.

Troca das teclas da sensibilidade

Retomando o título do conto, a causa secreta do comportamento de Fortunato é o sadismo que, perante as imposições morais, precisa ser dissimulado. Mas o conto não parece se reduzir facilmente à questão da dissimulação, tema de resto fartamente explorado pelo autor. A questão indiretamente colocada ainda é

a do bem e do mal, como aparece em toda sua obra e com mais clareza filosófica no episódio do *Delírio* de Brás Cubas. É possível diferenciá-los? Há o bem isolado do mal? São valores absolutos?

Em Machado, o homem revela-se uma “eterna contradição”, portanto, bem ou mal são constantemente relativizados, surgem sempre em conflito, dependem em todos os casos de determinadas convenções, de certos contextos, mas jamais constituem um valor em si, jamais se fundamentam.

Para compreender melhor essa questão, cabe recurso à teologia, que discute o problema se perguntando qual a causa do mal. As hipóteses vão em algumas direções possíveis: bem e mal advêm de um único criador, deus; ou o bem emana da divindade enquanto o mal é uma força independente, obra do diabo; ou ainda: o mal se manifesta onde deus se ausenta etc. E não é de se estranhar que, mesmo na contramão da teologia, Freud tenha chegado também a dois princípios contrários, dois instintos que atuam concomitantemente na vida humana e que, com variações, podem ser chamados de instinto de preservação ou prazer e instinto de morte ou de crueldade³. O fato é que a obra de Machado permite-nos deduzir que, para ele, bem e mal indiferem, aparecendo sempre conjugados, interdependentes, ainda que a moral, produtora do homem melhor, estabeleça uma diferenciação por meio de convenções sociais, as quais, por sua vez, por não terem fundamento, são constantemente contornadas, trapaceadas, dissimuladas pelo homem.

Portanto, há na obra machadiana a clara manifestação de uma indiferenciação de valor em relação à condição existencial. Bem ou mal não são princípios, não são transcendentais ao homem, não são a sua causa.

Se a causa secreta do conto é a perversão, qual a causa da perversão? Explicá-la como uma “troca das teclas da sensibilidade” não responde à origem da própria sensibilidade, mas enfatiza justamente o caráter casual da troca das teclas. Portanto, a causa secreta da existência parece ser o acaso, ou melhor, o acaso é a ausência de causa para a condição humana (ou ausência de condição humana, se considerarmos a impossibilidade de uma natureza humana).

3 “Partindo de especulações sobre o começo da vida e de paralelos biológicos, concluí que, ao lado do instinto para preservar a substância viva e para reuni-la em unidades cada vez maiores, deveria haver outro instinto, contrário àquele, buscando dissolver essas unidades e conduzi-las de volta a seu estado primevo e inorgânico. Isso equivalia a dizer que, assim como Eros, existia também um instinto de morte. Os fenômenos da vida podiam ser explicados pela ação concorrente, ou mutuamente oposta, desses dois instintos” (Freud, 1974, p. 97).

É por isso que o sadismo, e poderíamos acrescentar o voyeurismo, não é apresentado como um *valor* em si, mas como uma *intensidade*. Os valores são indiferenciados, mas as intensidades não. No eterno balanço entre as polarizações contrárias que acometem o homem, todos os valores são relativos, infundados, casuais, restando às intensidades o papel de nos diferenciar.

Poderíamos aplicar o mesmo raciocínio quanto à questão da loucura e de sua representação na obra machadiana, e as conclusões seriam as mesmas. Vale como ilustração *O Alienista*, que narra a história do médico Simão Bacamarte e a fundação da Casa Verde na vila de Itaguaí, hospício que serve para os estudos científicos da loucura. Em pouco tempo, o alienista interna todas as pessoas da cidade, um pela vaidade, outro por bajulação, outra por superstição, outra por indecisão etc. Por fim, o médico descobre que o desequilíbrio, a anormalidade é a regra, sendo apenas ele o único sadio, motivo pelo qual se interna. Concomitante ao deboche do cientificismo, a narrativa explicita a completa relativização do comportamento dito normal, impossibilitando qualquer definição estável do que seja o homem. Retomando o argumento, não há qualquer diferenciação de valor para o que seria normal e o que seria loucura. O que sobra são as intensidades, fazendo com que os homens se diferenciem, na contradição que nos compõe, apenas no grau de suas intensidades. A causa da loucura ou da perversão permanece sempre secreta. Como secreção, algo que se excreta, se se separa, o segredo jamais é imanente, mas algo à parte, que se cria para ocupar o lugar do que não existe.

Assim, a causa secreta de Fortunato é o sadismo, mas a causa secreta do sadismo (como do voyeurismo, da loucura etc.) é o acaso, que é o mesmo que dizer que a causa secreta é a própria ausência de causa para a existência.

Clément Rosset (2012) desenvolve a noção de *alolon* para definir o ser como o que é “sem razão”, “sem finalidade”, o que está dado *a priori*, o que simplesmente existe (p. 37). A preocupação moral se esforça para não ver o que é, não se importando com a *causa* do que vê (a condição de *alolon* do ser), desde que possa escondê-la sob alguma ilusão, de tal forma que a interpretação moral, ao querer explicar o ser, acaba por suprimi-lo (p. 72-73). E o faz porque a motivação inconfessada de todo moralismo é a impossibilidade de aceitar o real (p. 98).

Na ficção machadiana, instaura-se continuamente um jogo duplo, pendular, simétrico: de um lado, por trás do mascaramento com que o homem atua na cena

social, há uma causa dissimulada, um interesse particular em desarmonia com as convenções morais. Mas por outro lado se a causa da dissimulação mais cedo ou mais tarde se revela (ainda que apenas para nós leitores), a origem, o princípio, a razão dessa causa aponta para o acaso.

Nas relações sociais, o homem se esconde, dissimula, joga com os fatos, os interesses, e isso porque tem uma motivação na maior parte das vezes inconfessável. É por isso que a morte atua de maneira decisiva na autobiografia de Brás Cubas, liberando-o para se confessar. Mas quando descobrimos suas reais intenções, como no caso do emplasto, o que se revela é sua faceta social. Do ponto de vista humano, não sabemos o que Brás Cubas é, porque de fato não passa de contradição.

Então o homem, na impossibilidade de se constituir como ser (não é essência, substância, não se estabiliza, não tem razão de existir), pode se constituir por meio das relações que empreende ou às quais é submetido. Constantemente cambiante, não é só a identidade que flutua, mas toda a ideia de homem fica em suspenso (ou sem causa). É o que explicita claramente o episódio em que Brás Cubas questiona a razão de D. Plácida ter nascido (capítulo XXX de *Memórias Póstumas* analisado em pormenores no capítulo anterior). Não há causa para seu nascimento, para seu sofrimento. Mas sabemos bem as causas sociais de sua atual condição. E sabemos que sua opinião acerca do adultério cometido por Brás e Virgília mudará de acordo com a ocasião, ainda que o fato moral em nada se altere.

Enfim, a obra de Machado de Assis é repleta de exemplos em que esse jogo duplo de causas se entrelaçam. De um lado, uma causa íntima para uma ação dissimulada, mas nenhuma causa que justifique essa causa íntima, a não ser o acaso.

Paul Dixon (1992) reconhece o acaso como tema predileto dos contos machadianos, exemplificando com *Primas de Sapucaia!*, *História comum*, *D. Paula*, *Frei Simão*, *O Programa*, *Suje-se gordo!* e, mais detidamente, *Jogo do Bicho*⁴. Não cabe aqui retomar esses contos e outras tantas ocorrências em que o acaso participa

4 Para a leitura dos contos, remeto à edição da *Obra Completa de Machado de Assis*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994. Para a análise dos contos feita por Paul Dixon, conferir capítulo III do livro *Os Contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre, Movimento, 1992.

de maneira decisiva na trama, pois não se trata de recenseá-lo como recurso ficcional, mas mostrar como embasa a própria visão de mundo que se depreende do conjunto da obra machadiana.

Assim, para Dixon (1992, p. 43), a arbitrariedade, que aparece nos enganos e “falácias a que o raciocínio está sujeito”, relaciona-se com as esperanças humanas, pois contribui para a fabricação de “alguns momentos de felicidade, sejam quais forem as circunstâncias”. Momentos de felicidade ou de sofrimento, é preciso crescer, já que os personagens machadianos constantemente encontram ordem, sentido, razão no que é mera casualidade. Não à toa a vida, ou o que quer que lhe valha, aparece como loteria.

Numa existência produzida pelo acaso, é a experiência humana uma constante luta para estabelecer uma ordem qualquer, capturando as redundâncias que permitem identificar certa constância. Em *Causa Secreta*, temos a constância do sadismo e do voyeurismo; no conjunto da obra, temos a constância das causas secretas dissimuladas socialmente; na visão de homem que se depreende desse jogo dissimulatório, vemos sempre o acaso distribuindo aleatoriamente os caracteres e as intensidades. É a beleza coxa de Eugênia. É o sadismo estético de Fortunato. É a “eterna contradição humana” de todos personagens.

7. Elementos para uma pedagogia da escolha

Esquecer é uma necessidade. A vida é uma lousa, em que o destino, para escrever um novo caso, precisa de apagar o caso escrito.

MACHADO DE ASSIS

A educação, como produto ou processo, área do saber ou conjunto de práticas, opera linguística e conceitualmente em várias camadas de significação, com diversas facetas, o que possibilita múltiplas abordagens, definições, numerosos programas e usos. Do ponto de vista que aqui nos interessa, de um pensamento da educação, longe da ação instrutiva da educação institucional e disciplinar, reterei a noção de crença que a acompanha.

Aborde-se sob a perspectiva familiar, religiosa, escolar ou moral, a educação trabalha na formulação de um sistema de crenças. Se temos valores, princípios, se possuímos saberes, se desenvolvemos hábitos, costumes, se temos ou não fé, se agimos ou não de maneira crítica ou ética, se praticamos a virtude, se buscamos o bem, é porque acreditamos nessas ações, na possibilidade de resultados, em tais princípios, sejam rudimentar ou sofisticadamente elaborados.

Alguns defendem mesmo que *necessitamos* dessas crenças, que não é possível viver sem acreditar em algo, sem ter modelos para o futuro, sem ter princípios. Mas os que assim se posicionam, comumente não abrem mão de *determinados* princípios, de *certas* orientações, não aceitando forçosamente todos os princípios e todas as orientações.

Obviamente, a escolha, nesse caso, é temerária, perigosa, assustadora, pois ao se postular a possibilidade de escolher, aceita-se que o escolhido seja diferente do que se pretendia. Resulta que a educação e seus processos de aprendizagem permanecem conservadores, até mesmo quando orientados para a transformação. Não é possível *educar* sem transmitir valores, conhecimentos, visões de mundo,

perspectivas de ação. Educar para a escolha seria suspender a crença nestes valores e nestes conhecimentos que se quer levar adiante na formação das novas gerações.

Mas há um perigo subjacente à escolha – e este de ordem filosófica – que é o fato mesmo de a escolha pôr em suspenso toda e qualquer crença. Se podemos escolher entre um mundo criado por deus, sustentado por um ou dois elefantes, fruto de uma combustão espontânea ou resultado casual de uma série de infundáveis processos e encadeamentos decorrentes do big bang, é porque se duvida, na verdade, não desta ou daquela versão, mas de todas.

Porque é uma das características da crença realçar sempre a si mesma, usando seu objeto (o objeto da crença) para se autoafirmar em vez de atestar a veracidade mesma do objeto em que se crê. Assim, no conto *A Igreja do Diabo*, o que não se põe em dúvida, na “eterna contradição humana”, é a crença. Substitui-se, até com certa facilidade, uma igreja por outra, deus pelo diabo, ou seja, um objeto por outro, mas não se substitui a própria crença.

Se o conto foi bem lido, não escapa que a crença é também descrença, que a confiança também desconfia ou, se se quiser pensar o objeto da crença, que deus está embaralhado com o diabo. É bem isso, aliás, a tal contradição humana.

A consequência desse pensamento é a imensa fragilidade dos objetivos da educação: além de ensinar que é *necessário* acreditar em alguma coisa, sabendo dos riscos de que se acredite em outra, a educação precisa se certificar de que a própria *crença* permaneça atuante.

Quanto ao objeto da crença, é aceitável duvidar, por exemplo, de uma ideologia ou de uma religião ou do amor que certa pessoa diz sentir por outra, desde que se possa evidentemente trocar de ideologia, de religião ou de amante. Diferente é quando se põe em dúvida a própria efetividade da ideologia (ou da contraideologia), os dogmas religiosos (ou o cientificismo ateísta) ou a plenitude amorosa. Em outras palavras, o pensamento da educação admite a tensão entre opostos, desde que a crença se mantenha após a opção por um dos lados, mas tem dificuldade de admitir a possibilidade de não se crer. E, por não se crer, admitir simultaneamente os dois lados, ou a indiferença diante das opções.

A pedagogia da escolha depara-se, logo de saída, com um aparente paradoxo: pretende que a educação seja escolha e prepare para escolher, mas, se tanto faz o

que se escolhe, todas as escolhas tornam-se válidas, não necessitando, portanto, *preparar* para nenhuma delas. Por outro lado, se nega que toda escolha seja válida, terá que admitir que a educação deve inculcar uma forma determinada de ver o mundo (determinada crença, seja ideológica, científica, moral etc.).

No pensamento trágico, se não há verdade, princípio ou finalidade no âmbito da existência, constituindo-se o real como acontecimento único e insignificante, é consequência lógica que qualquer escolha seja incapaz de constituir um princípio, de alterar as condições da existência (sua singularidade, efemeridade etc.); logo, tanto faz o que se escolhe, *qualquer escolha é insignificante*.

Mas o mesmo pensamento trágico também admite – e a análise da obra machadiana propiciou exemplificar fartamente – que a convenção opera na dimensão das relações, na constituição da esfera social, no âmbito das instituições. Isso que é da ordem dos costumes, que Alfredo Bosi (2007) chamará na esteira de Pascal de “segunda natureza”, aparece em Machado como convenção social. Nesse ponto, aliás, é importante mencionar que não há diferença substancial entre a convenção social (costumes, hábitos, leis) e a convenção natural (existência, matéria, vida): ambas são regidas pelo acaso, ou pelo artifício, ainda que a primeira, convenção de ordem humana, fermente um imaginário que busque denegar o caráter fortuito da existência. Estudamos essa questão no capítulo 3, dedicado ao delírio de Brás Cubas, e no capítulo 5, sobre a ética da ocasião, mas basta retornar à obra machadiana para verificar, em qualquer lugar que procurarmos, que a natureza sempre aparece como acaso. Exemplos: em *Quincas Borba*, “a natureza é capaz de tudo”; em *Memórias Póstumas*, “é uma grande caprichosa”; em *Ressurreição*, “a natureza o pôs nessa classe de homens (...)”; em *O Alienista*, “foi a simples *vis medicatrix* da natureza” etc.

Retomando, pois, a convenção, há no imaginário machadiano uma predileção pelo espetáculo, pelo brilho, pelo espelho, não porque se constituam valores nos quais se crer (não há esse tipo de adesão na obra de Machado), mas porque aparece como a *melhor escolha possível* diante das circunstâncias dadas.

Nesse sentido, todas as escolhas são *a priori* admitidas, pois todas são válidas e nenhuma capaz de interferir no acaso da existência. Mas em dadas circunstâncias, promovidas por certas convenções, a escolha pode ser determinante para o brilho, para o espetáculo, para o reconhecimento social.

Dito de outro modo: a existência é insignificante, a morte é certa, o que se pensa e se faz não alteram a singularidade do real, mas na loteria da vida, no palco das representações e mascaramentos sociais, no intervalo que dura a existência individual, é possível jogar com as ocasiões e escapar da obscuridade comum. É essa a escolha propagada pela obra machadiana.

Escolha que o aproxima dos sofistas:

O objetivo mais geral da filosofia sofística é brilhar, e o princípio de seu ensinamento é ensinar a brilhar: fazer de alguns discípulos Heróis (...), de acordo com a representação feita pelos outros homens. (...) O interesse filosófico dos Sofistas limita-se à aparência, sem preocupar-se com a fixação de um critério para distribuir as aparências segundo seu maior ou menor grau de “verdade” ou de “falsidade”; preocupação inútil e absurda. A verdadeira distinção, segundo os Sofistas, encontra-se em outro nível: consiste no reconhecimento das aparências aprazíveis e das ingratas, para o poder prever, e eventualmente favorecer, as circunstâncias graças às quais as aparências serão ou não dotadas de brilho (Rosset, 1989c, p. 144).

Alguns, como Lucia Miguel Pereira (1988), identificarão a autoformação de Machado justamente orientada para essa direção, a saída da obscuridade para o brilho, como ilustra o tema dos seus primeiros romances, em que a ascensão social foi a escolha de suas heroínas.

Outros ficarão incomodados, como Raymundo Faoro (2001), pelas implicações dessa educação para o espetáculo, tal como aparece pedagogicamente explanada no conto *Teoria do Medalhão*. Sim, Machado de Assis vale por Maquiavel, mas não pelas razões que comumente se propagam sobre este, de que ensinava a se buscar resultados de um modo inescrupuloso, sem qualquer preocupação com os valores morais. Porque, efetivamente, Maquiavel nada disse contra a moral, por não reconhecê-la. Seu silêncio é, quanto a esse aspecto, assustador, pois ignorando a ordem moral, ignora também uma natureza e, conseqüentemente, qualquer dever:

os meios que preconiza somente seriam imorais se, de alguma forma, violassem uma natureza humana: um homem só pode ser imoral

confrontando-se com algo que existe. O grande silêncio de Maquiavel não recai sobre as ideias morais, mas sobre a ideia de uma natureza: o que falta a Maquiavel, além de todas as inquietudes morais, é a ideia de uma natureza (principalmente do homem), de um valor referencial naturalista que permita julgar, em termos de valor, os empreendimentos sociais e políticos (Rosset, 1999c, p. 180).

Esse homem inocente, que não pode ser culpado por suas estratégias de jogo, já que não joga com uma moral (de resto, inexistente), mas por um objetivo pretendido, é o Janjão (*Teoria do Medalhão*), o Jacobina (*O Espelho*), é *O Segredo do Bonzo*. Ignorar as opiniões, as circunstâncias, o que é da ordem da convenção e do artifício, em nome de qualquer natureza, ideal ou valor moral, conduz inevitavelmente a um sofrimento que seria evitável, como o de Rubião (*Quincas Borba*).

Portanto, a escolha, que não pode agir na ordem da natureza ou da moral, simplesmente por serem ordens inexistentes, pode agir na ordem das circunstâncias, pode agarrar as oportunidades, fazer uso das ocasiões, brilhar na preferência das opiniões.

Tarefa dupla para uma pedagogia da escolha na perspectiva do pensamento trágico: admitir todas as escolhas possíveis (cada um escolhe o que quer), sabendo que qualquer escolha é inútil (nenhuma transformará o acaso da existência), e ao mesmo tempo reconhecer que nenhuma escolha é *em absoluto* melhor, mas que algumas são *melhores* de acordo com as circunstâncias e os objetivos (convenção).

Isso não quer dizer que a *escolha* tem que ser um *cálculo*, pode-se escolher com paixão, sensibilidade, de maneira filosófica ou casual, influenciada ou espontânea, condicional ou provisória, mas significa que refletir sobre as escolhas pode torná-las conscientes, resultando num processo de (auto)formação ou, como queria Nietzsche (1983), de “criação de si”.

Retornando, ainda, à questão da crença, David Hume (1973), no início da segunda parte da sua *Investigação sobre o entendimento humano*, a aproxima da imaginação para estabelecer uma diferença crucial: a crença é acompanhada de sentimento, o que a faz conceber um objeto de maneira mais viva, forte e estável. À educação estabelecida interessa menos a aquisição de dado conhecimento que

o desenvolvimento desse sentimento. Nenhuma discussão curricular tem como referência um *conhecimento desinteressado*, ou seja, uma investigação, sistemática ou andarilha, do que seria a realidade da existência, mas a promoção ou manutenção de determinadas crenças (objetos nos quais se crê), e sobretudo desse sentimento que acompanha a crença. Daí toda sistematização racionalizada das disciplinas escolares não perderem de vista a crença no conhecimento propagado.

Dizer a um historiador ou biólogo que a explicação de dado ponto de aula, a narração da Segunda Guerra ou a seleção natural é similar à ficção e que, portanto, poderia receber o mesmo tratamento (de distanciamento quanto à crença e de maravilhamento quanto ao enunciado e ao que enuncia) seria afrontá-lo não em seu conhecimento da disciplina, mas em sua crença do que esse conhecimento representa.

Para a religião, a verdade foi revelada e revelada de uma vez; eis a força do dogma: não posso duvidar da verdade revelada nem esperar que uma nova revelação a altere. Para a ciência, a verdade é construída aos poucos, é sempre provisória, depende de uma nova descoberta que a corrija, que a altere; portanto, a dúvida que foi expulsa da religião é redimida pela ciência. Mas o saber científico só admite a dúvida sobre o objeto do saber, ou seja, crê na verdade, ainda que esta não tenha sido completamente atingida, mas não aceita que se duvide da própria verdade que ela busca, sob o risco de se tornar ficção, ou seja, de vir desacompanhada do sentimento que se requer para que um conhecimento não seja apenas *sabido*, mas *seguido*.

A pedagogia da escolha só pode defender uma escolha que escape à verdade. Não se trata de ponderar se uma verdade é provisória ou subjetiva, mas de admitir que não há verdade em relação à qual se possa mentir, duvidar ou buscar. Desfazer-se desse sentimento de verdade (crença) é talvez o grande desafio imposto à educação pela pedagogia da escolha, porque a educação só admite a escolha condicionada à crença numa verdade (ou ainda em muitas verdades). Por isso também o longo processo de formação escolar, em que, a despeito da importância dos conhecimentos ministrados, se trabalha arduamente o desenvolvimento de dadas crenças, principalmente as de ordem moral.

Uma pedagogia da escolha quer que a escolha seja entre uma ficção e outra, respeitando os valores simbólicos de cada ficção – ou forma simbólica, diria Cassirer (2001) – (filosofia, ciência, religião, literatura, cinema etc.). Já a educação propaga a ilusão da verdade, instando que se escolha entre uma ilusão e outra. A primeira quer o sentimento estético, a outra o sentimento da crença.

Aprender a desaprender

Não há como desvincular crença e saber sem experimentar esse sentimento que distingue imaginação (reino do simbólico e da ficção) e crença (reino em que o imaginado é *sentido*, é *percebido* como verdadeiro). Aprendemos a crer e aprendemos a descrer sem que haja, necessariamente, relação de anterioridade ou causalidade. Antes: cogitar na verdade de algo vem sempre acompanhado da dúvida.

A educação trabalha com a crença no saber, logo em desfazer as dúvidas, ou levá-las para um lugar seguro, que não recaia sobre a crença na verdade, por exemplo. A pedagogia da escolha opera pela desaprendizagem. Ataca as referências e os pressupostos usados para a construção da pretensa verdade. Conduz a dúvida para a própria crença, faz a dúvida duvidar não só de uma certa verdade (como se esta fosse mentira), mas da própria dúvida. Apaga do horizonte verdade e mentira, retira do cenário a dúvida sobre a autenticidade ou veracidade disso ou daquilo. Substitui a dúvida pela escolha.

O ato de escolher presume um corte, uma separação, é o reconhecimento de que a totalidade para nós é impossível e inatingível, só podendo ser imaginariamente construída, pois estamos sempre atados a um ponto de vista, por mais que o olhar seja móvel. Assim, se olho para uma árvore, só vejo metade de sua superfície. É preciso que eu dê a volta nessa árvore para que veja a outra metade, mas então deixo de ver a primeira. Construo a totalidade da árvore juntando esses pedaços. Se a árvore for oca, minha primeira visão será *revista* pela segunda. No momento inicial, tomo o objeto como uma árvore em sua totalidade, *reconheço* nesta árvore outras árvores, mas ao descobri-la oca sou obrigado a desaprender a primeira visão e *desconhecer* a árvore, tomá-la como um novo objeto, com *aparência* de árvore

(num dado ponto de vista), mas sem a totalidade da árvore. É evidente aqui que o contexto exercerá uma forte influência no processo, pois não conheço apenas *um* objeto por vez, mas também suas relações. Texto e contexto. Assim, se a árvore estivesse num *set* de cinema ou num palco de teatro, não seria difícil inferir sua função cenográfica; se estivesse numa fazenda ou em um jardim, agarrada ao chão, seriam outras as inferências, e assim por diante.

O dado a reter aqui é que o conhecimento é conhecimento de alguma coisa, construído em relação a um objeto, mas não de uma vez, como uma revelação (ainda que assim possa parecer), mas por meio de fragmentos, de *frames*, de instantes que se sucedem e partes que se relacionam. Conhecido um objeto, não sem ajuda do contexto, podemos reconhecê-lo, na relação das partes com o todo, mas também desaprendê-lo, seja na diferença de suas partes, seja no todo. Tal qual no cinema, em que o movimento é criado pela sucessão de fotos, o objeto do conhecimento é formado por sucessões de *olhares*, aproximações e distanciamentos, continuidades e rupturas, aprendizagens e desaprendizagens. É a continuidade dos reconhecimentos e a intensidade das emoções que possibilitarão a adesão da crença.

O primeiro movimento em direção ao conhecimento é sempre acompanhado da descrença. Não cremos ou não queremos crer de imediato. O objeto visto pela primeira vez causa desconfiança, vemo-lo com descrédito, ele parece insólito. No entanto, não passamos a crer porque ele se repete, mas porque conquista as opiniões, de modo que a crença não é efeito de uma decisão do sujeito, mas partilhada pelas opiniões.

Creio ser este o *leitmotiv* do conto *O Segredo do Bonzo*, cujo subtítulo, *Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto*, já nos coloca no registro do embuste, por fazer o texto se situar como um capítulo da obra *Peregrinação*, escrita no final do século XVI pelo Fernão Mendes Pinto. Sabemos que o conto não foi retirado do livro, e sim escrito por Machado de Assis, no entanto entramos no registro ficcional e admitimos a hipótese. Ora, mas o que representa *Peregrinação*, obra de fato escrita por Mendes Pinto? Um apanhado de aventuras fantásticas, inventadas, mas tidas durante muito tempo como verdadeiras. Ou seja, o subtítulo do conto já nos adverte de que temos de desconfiar do autor e do que o conto diz. Mas o conto é

sobre um bonzo, uma espécie de monge, que detém conhecimentos e deles se vale para exercer sua influência e atuar como uma referência para sua comunidade. Seu nome é *Pomada*, cujo sentido vulgar é também mentira, principalmente no contexto linguístico popular da época de Machado. Logo no início do conto, o *choque* cultural gera distanciamento suficiente para que o narrador e Diogo Meireles desconfiem da prática de certos homens que explicavam, de acordo com sua ciência, a origem dos gafanhotos ou o princípio da vida futura. Apesar do absurdo da explicação, o povo acredita, ou simula acreditar, em tais mentiras. As pessoas aglomeradas parecem crer no que o sábio anuncia, tanto porque as opiniões passam a ser compartilhadas, mas principalmente porque reconhecem naquela figura social a autoridade de poder anunciar sua verdade. O narrador e Diogo Meireles, no distanciamento das culturas, não reconhecem tal convenção, duvidam da autoridade do falante. Trazem desde o início as condições de contexto para reconhecer a mentira.

Assim, a cada passo do enredo, somos confrontados com mentiras evidentes, mas que no contexto passam por verdades. O enunciado para o fenômeno é assim expresso pelo narrador: “Considerarei o caso, e entendi que, se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente”. O enunciado é de feição filosófico, encerra uma máxima, tão ao gosto dos moralistas franceses do século XVIII quanto do próprio Machado. O real não é necessário, mas o imaginário sim. Ou seja, a existência real não precisa ser compreendida, não precisa de nós, de nosso saber, de nossa ciência, de nossa crença. Ela existe. Mas a existência imaginada, que existe na opinião mas não na realidade e que portanto *só pode existir na opinião*, essa é *necessária* para nós, pois nos define, define nossas convenções e, sobretudo, nossas crenças.

Em outras palavras, o que Machado diz é que pouco importa o objeto do conhecimento (se existe na realidade ou apenas na opinião), mas importa a crença que lhe acompanha. O conhecimento é, portanto, construído pela crença. A realidade, ainda que pareça como uma referência, em relação à qual testamos nosso conhecimento (princípio da ciência), é apenas conveniência. O real só é considerado se convier, num movimento posterior ao que se crê.

E não percamos de vista o sentido etimológico de *crer*, que tem sua origem no grego *doxa* e pode ser traduzido por *opinião*. Não se trata da profundidade do sentimento religioso de um *crente*, a qual é construída em torno de um referencial divino, com a ideia de *sagrado*, isto é, de uma dimensão da realidade que foi *segregada* e que pode ser, mediante a crença, atingida. Trata-se desse movimento mais geral e corriqueiro de se ter opinião, de crer num conhecimento, numa verdade. De forma ampla, o uso comum de *conhecer* já pressupõe que se *crê* no que é conhecido. O que existe na opinião, tal qual a mentira de Deolindo (*Noite de Almirante*) ou a carreira de medalhão ensinada a Janjão (*Teoria do Medalhão*) ou a dimensão simbólica da farda de alferes (*O Espelho*), tem mais valor que o real, pois se o real se mostra por vezes *inconveniente*, pode-se escolher uma existência mais conveniente à opinião.

É possível que o *ceticismo* atribuído a Machado de Assis seja compreendido por essa fórmula, segundo a qual a crença no conhecimento é suficiente para *iludir* o próprio objeto que se busca conhecer.

Se retornarmos ao conto *O Segredo do Bonzo*, verificaremos que a opinião nunca aparece sozinha, mas vem acompanhada de um lucro qualquer, que pode ser financeiro ou pago com “consideração e louvor”. Assim, para pôr à prova a descoberta, Titané lucrará vendendo alparcas (um tipo de calçado) depois de publicar uma mentira no jornal sobre a sua extraordinária qualidade; o narrador ficará famoso por sua música e habilidade na charamela (uma espécie de clarinete); e Diogo Meireles, de todos o mais engenhoso, inventará o nariz metafísico. Portanto, quem porta um conhecimento, também porta uma verdade e o poder sobre os que partilham sua opinião e o reconhecem como seu anunciador, pagando-lhe tributos, seja em moeda ou em louvor. É esse o mecanismo do espetáculo, o uso das aparências, o poder da opinião. Vale para o reconhecimento artístico, filosófico, religioso, político... O que está por detrás do cristianismo ou da democracia, da metafísica ou do classicismo não é uma profundidade qualquer, um fundamento ou uma finalidade, mas a aparência e a prevalência da opinião. O poder, portanto, não se funda somente na força, mas também pela crença, a começar pela crença na força.

Quanto à obra machadiana, é evidente que o conto, na sua inflexão filosófica, provoca diretamente a descrença tanto da metafísica quanto da ciência – e indiretamente de toda forma de conhecimento.

A ciência, a filosofia metafísica e a religião – os três grandes sistemas de produção do conhecimento –, em relação aos quais se desenvolverão modos de crer diferentes, são desacreditados continuamente na e pela obra de Machado de Assis, saltando aos olhos seu *programa de desaprendizagem*.

A obra de Machado nos ensina a desaprender por meio da suspensão da crença. Em *O Alienista*, por exemplo, a verdade científica é relativizada até perder toda e qualquer referência, de tal modo que a razão enlouquece e a loucura se torna sensatez. Assim, o modo de crer da ciência, calcado no uso da razão e das experimentações, é desacreditado. Precisamos desconfiar da verdade científica. Em *O Segredo do Bonzo*, é a metafísica que se torna piada. Em *A Igreja do Diabo*, a separação das virtudes e dos vícios, sob jurisdição da moral, é colocada à prova, fazendo ruir, também pelo uso de uma fórmula relativista, tanto a moral quanto a religião e, principalmente, a justificativa de que a religião poderia ter ainda um papel moralizador, no sentido de *melhorar*, quando não *salvar*, a espécie humana.

Podemos considerar, portanto, que Machado de Assis é, parodiando Alfredo Bosi (2007), um educador terrorista, que ensina por meio de desaprendizagens, que usa da razão e do humor, da lógica e da emoção, para distanciar o leitor do objeto da narrativa, a tal ponto que este se torna insólito, sem valor, sem sentido, tão completamente desaprendido que temos que aprender a vê-lo diferente, ou seja, destituído da crença, do *sentimento de crença*, que o havia contaminado.

Para compreendermos esse movimento, podemos recorrer ao argumento de Rosset, que vê na desaprendizagem a perda da ideia de natureza:

Considerar o mundo independente da ideia de natureza significa generalizar uma experiência de desaprendizagem que a maioria dos poetas recomenda a todos que desejam reencontrar um contato “ingênuo”, ao mesmo tempo novo e original, com a existência (...). Esse efeito poético da desaprendizagem foi frequentemente interpretado filosoficamente como um acesso místico à essência do ser, uma espécie de contato imediato com uma intimidade do real confusamente representado como a verdade

do ser. (...) Pode-se propor uma interpretação filosófica completamente diferente da desaprendizagem, a qual faz do artifício e do acaso, e não da natureza e da essência, o objeto do olhar poético. De acordo com essa segunda interpretação, a experiência da desaprendizagem limita-se à desaprendizagem, sem que se obtenha ou se procure uma visão pura do objeto habitualmente percebido através da rede de relações utilitárias e intelectuais. Nenhum objeto em si esconde-se atrás de suas múltiplas percepções usuais, e o fato de esquecer momentaneamente todos os “sentidos” que ele pode ter não significa que ele apareça em sua realidade transcendente, mas apenas deixa de aparecer como familiar: o desaparecimento dos referenciais que acompanham habitualmente sua percepção torna-o insólito. Por outro lado, o que principalmente é desaprendido na emoção poética é a ideia de natureza, isto é, a ideia de que qualquer existente deve e pode resultar de algum princípio (Rosset, 1989c, p. 49-51).

Creio que a emoção estética experimentada na leitura/interpretação/compreensão da obra machadiana é justamente a da desnaturalização do mundo, por meio da desaprendizagem dos referenciais, o que faz sua obra valer por uma filosofia trágica e por uma educação da desaprendizagem.

Nesse sentido, vale o paralelo com os postulados de Alberto Caeiro: constituiu sua filosofia de vida a partir da negação de toda filosofia metafísica (tal qual Machado), habitou uma natureza desnaturalizada (tal qual Machado) e defendeu uma *aprendizagem de desaprender* (tal qual Machado).

Em linhas gerais, Alberto Caeiro afirma que o homem desaprendeu a ver o mundo, substituindo a pluralidade e a singularidade que o constituem por ideias. A ideia de conjunto é um exemplo. O poeta descobre que não existe natureza, pelo menos não como “conjunto real e verdadeiro”, mas somente como “partes sem um todo”. Esse conhecimento das partes depende do olhar, da visão, do ponto de vista, depende que o objeto se mostre aos nossos olhos. As ideias não são vistas, precisando ser construídas, muitas vezes sem relação direta com a existência.

Depois de “desnaturalizar” a natureza, mostrando que ela não tem interior, não tem vontade, o poeta ensina que é preciso um “estudo profundo”, uma

“aprendizagem de desaprender”, para que aceitemos que o que vemos das coisas são as coisas, ou seja, que o mundo é espetáculo, é aparência, que não há mistério ou sentido oculto e que uma coisa não significa outra.

No domínio da filosofia, Caeiro caracteriza o real pelo próprio real, ou seja, de maneira tautológica. Uma árvore é uma árvore. O vento que passa diz que é vento e que passa e que já passou antes e que passará depois. O mesmo recurso utiliza Machado de Assis num conto que ilustra bem sua visão sobre o mundo e o conhecimento: *Ideias do Canário*.

Inicialmente, o conto foi publicado na *Gazeta de Notícias* em 1895 com o título “Que é o mundo?” Poderia parecer presunçosa a pergunta, principalmente se supuséssemos que o conto a responderia, mas as tintas machadianas tratam logo de tornar tal resposta cômica, pois quem responde à pergunta é um canário, que se distingue menos por sua capacidade de falar que por ter encontrado quem o entendesse. De fato, o conto trata de uma experiência relatada pelo Macedo ao narrador, que a retransmite a nós. Esse recurso estilístico torna de uma só vez o narrador crível e sua narrativa incrível, pois desde o primeiro parágrafo sabemos que o caso do Macedo foi ouvido com descrédito por seus amigos. Supomos que o narrador seja um desses amigos próximos, que ouviu o depoimento e decidiu escrevê-lo para publicação, para que dele também partilhássemos, assim como da descrença no Macedo. Não devemos acreditar – sabemos desde o início – na resposta dada pelo conto sobre o que é o mundo.

Macedo, um “homem dado a estudos de ornitologia”, portanto um cientista, descobriu casualmente um canário que falava. Na loja de belchior (atualmente brechó), onde se encontrava, pergunta ao canário pela primeira vez o que é o mundo e, embora o canário emitisse o som com o qual estamos acostumados, Macedo podia *compreender* o que o canário estava dizendo: “O mundo, redarguiu o canário com certo ar de professor, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira.”

Macedo leva a ave para casa, instala-a em um jardim, com flores e arbustos, e passa a estudá-la, arduamente, apaixonadamente, cientificamente. Três semanas depois, retorna à mesma pergunta. “– O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz

largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira”.

O canário foge num cochilo do criado de Macedo, interrompendo assim suas pesquisas e experimentações e causando-lhe grande desgosto. Ao visitar um amigo, em uma chácara próxima, reencontra o canário, que lhe saúda:

– Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?

Era o canário; estava no galho de uma árvore. Imaginem como fiquei, e o que lhe disse. O meu amigo cuidou que eu estivesse doido; mas que me importavam cuidados de amigos?

Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular.

– Que jardim? que repuxo?

– O mundo, meu querido.

– Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima. Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior.

– De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior?

O final do conto é tanto anedótico quanto filosófico. Anedótico porque sabemos que canário não fala, mas também porque, ao entrarmos no jogo da verossimilhança e aceitarmos que ao Macedo ele fala (ainda que cogitemos que tudo não passa de sua imaginação), o que ele diz desmente a si próprio. Não podemos acreditar no Macedo e não podemos acreditar no canário. Mas o conto é filosófico por sua dimensão tautológica, pela veracidade, digamos assim, de seus enunciados.

O canário enuncia verdades pontuais, verificáveis, fiéis ao contexto, mas que, quando confrontadas em conjunto, se mostram contraditórias, ilógicas, incapazes de ascender a um conceito ou mesmo a uma ideia. Daí não perdermos de vista a sutileza do título, que alude às ideias do canário. A questão é sempre a mesma, as respostas é que mudam.

O canário responde a partir do que vê, o mundo é o que está ao seu redor, é a somatória dos objetos existentes, nos quais crê, os quais (re)conhece, de modo que não pode pairar nenhuma dúvida sobre eles. O que passou ou que poderá vir não interfere no que é. A memória pode se confundir (há mesmo lojas de belchior?) e o futuro permanece no campo das conjunturas. Mas com esse movimento, o canário filósofo inviabiliza também qualquer pretensão à metafísica, à transcendência, a um mundo inteligível, conceitual, expresso por uma imaterialidade qualquer. O mundo é aparência, é opinião. Portanto, para compreender o que é o mundo é preciso aprender e desaprender, é preciso considerar o movimento e a pluralidade. Aprende-se a ver e a considerar o que existe (aparência). Desaprende-se o que, desalojado da existência concreta, vai buscar uma ideia qualquer de totalidade e universalidade para explicar em conjunto o que sempre é singular e plural.

Mundo singular: cada objeto é um objeto único, não podendo ser duplicado. Nenhuma árvore é outra árvore, nenhuma mesa é outra mesa, a despeito de suas semelhanças. Não há, portanto, original e cópia, já que somente por um atributo externo pode-se julgar semelhanças e diferenças, restando a cada coisa que existe sua mais perfeita singularidade, ou seja, sua diferença radical (Rosset, 1985). Mundo plural: a ideia de mundo não apaga os existentes que a constitui, podendo ser expressa apenas pela enumeração plural de cada existência.

Daí o enunciado do mundo se resumir à tautologia: o mundo é o mundo. Tal evidência, como afirma Clément Rosset (1997, p. 51), é uma das mais difíceis de se pensar, pois presume contornar o duplo, ou seja, os enunciados que, escapando à tautologia, ou se valendo de falsas tautologias, escapam também ao real – ou aos seus aspectos indesejáveis.

E aqui é preciso dissociar da ideia de tautologia qualquer noção de pobreza expressiva ou de pensamento. Pensar e exprimir o mundo de forma tautológica é não ceder ao apelo de buscar *fora do mundo* o seu sentido, os elementos que o constituem, mas de exercitar a *expressão do mundo* a partir do e no próprio mundo. A tautologia não se confunde, portanto, com a impossibilidade de expressar o mundo, mas repele a expressão que quer substituí-lo ou acrescentar a ele o que dele não participa.

Segundo Wittgenstein (1968, p. 106), “Falando *grosso modo*: dizer de *dois* objetos que são idênticos é absurdo, e de *um único* que é idêntico consigo mesmo por certo não diz nada” (5.5303). Sua conclusão, portanto, é que a expressão tautológica é vazia de sentido, como diz em 4.461 (p. 87). Estaríamos, portanto, num impasse, pois ou estaríamos numa tautologia que diz o já dito, mostra o já visto, ou na contradição, que não diz nada do que é.

Mas além dessa acepção, haveria em Wittgenstein, na leitura que dele faz Rosset (1997, p. 14-19), outras duas grandes características sobre a tautologia: sua constituição como *modelo de verdade* e a dissociação desse modelo de verdade com um *princípio de realidade*.

Como modelo de verdade, a tautologia seria a condição para se afirmar que uma proposição é verdadeira. Assim, qualquer outra proposição que não fosse tautológica seria, indiscutivelmente, falsa. O conjunto das verdades é o conjunto das generalizações dessa verdade que recebe o nome de tautologia. A demonstração lógica se dá em 4.461: “A tautologia não possui condições de verdade pois é verdadeira sob qualquer condição; a contradição sob nenhuma condição é verdadeira” (Wittgenstein, 1968, p. 87).

Na sequência, a proposição 4.462 destitui a possibilidade de a tautologia figurar a realidade:

A tautologia e a contradição não são figurações da realidade. Não representam nenhuma situação possível, porquanto aquela permite *todas* as situações possíveis, esta, *nenhuma*.

Na tautologia, as condições de concordância com o mundo – as relações representativas – cancelam-se umas às outras, pois não se põem em relação representativa com a realidade (Wittgenstein, 1968, p. 87)

Wittgenstein (1968, p. 72) elege para figurar a realidade justamente a proposição, que está no campo das possibilidades, ou seja, não é garantia de verdade (tautologia) ou de falsidade (contradição), como apresenta em 4.021: “A proposição é figuração da realidade” ou em 4.023: “A proposição é a descrição de um estado de coisas”.

Como é “certa a verdade da tautologia, da proposição é possível e da contradição impossível” (4.464), então dissociam-se tautologia e figuração da realidade. Não posso, pela descrição do mundo, garantir que sua realidade seja verdadeira, embora possa, pela tautologia, afirmar que o mundo é mundo, figurando assim uma realidade verdadeira. Mas enfileirar tautologicamente o que é igual a si mesmo não determina, não define a realidade, ou melhor, não diz nada de nada.

Embora estritamente lógica, a filosofia de Wittgenstein encerra-se sobre si mesma, ou seja, reduz a tautologia a um jogo de linguagem, fazendo da própria linguagem uma barreira contra o real. A filosofia, como jogo lógico, restrita à sua linguagem, não poderia *pensar, pesar* o mundo, se constituindo *apesar* do mundo. Sua filosofia, contrária à metafísica, nos remeteria à mesma impossibilidade. Se a metafísica nos arremessa para um *além* da realidade, a tautologia wittgensteiniana nos seguraria num *aquém* para sempre intransponível.

Nesse aspecto, Wittgenstein (1968, p. 111) contribui para a compreensão da tautologia explicitada em *Ideias de Canário*:

“Os limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo” (5.6). “Que o mundo é o *meu* mundo, isto se mostra porque os limites *da* linguagem (da linguagem que somente eu compreendo) denotam os limites de *meu* mundo” (5.62). “O mundo e a vida são um só” (5.621). “Sou meu mundo” (5.63).

De fato, o canário não faz mais do que limitar seu mundo à sua linguagem, que, no caso, corresponde à sua visão. Isso significa que o canário descreve o mundo de maneira tautológica, definindo-o *precisamente* como aquilo que ele vê. Todo o resto é falso. Portanto, quando o pássaro muda de ambiente (ou de mundo), sua definição de mundo acompanha seu olhar (sua linguagem). Ou dito de outro modo: a definição do mundo sempre se limitará à sua possibilidade linguística de defini-lo.

Decorre disso uma conclusão lógica: assim como Wittgenstein, o canário não está errado ao dizer que o mundo é o que ele vê, ou seja, a tautologia funciona, de fato, como modelo de verdade. Quem pode dizer que a tautologia – que é a expressão da identidade de uma coisa consigo mesma – não é verdadeira, se justamente ela expressa que a coisa é a coisa?

Mas o conto de Machado é mais rico que isso, pois o canário lançará mão do recurso tautológico em momentos diferentes, causando um ruído na fórmula. Na primeira vez que é indagado, o canário diz que o mundo é a loja de belchior e tudo o mais é ilusão e mentira. Na segunda vez, diz que é o jardim e tudo mais é ilusão e mentira. Na terceira vez, afirma ser o céu azul e tudo o mais é ilusão e mentira. Ora, a primeira parte da afirmação, o enunciado tautológico, é sempre verdadeiro, enquanto o segundo (tudo o mais é ilusão e mentira) é sempre inverificável.

Disso decorre que, diferente do que afirma Wittgenstein, a tautologia figura a realidade enquanto a proposição, não. A proposição pode figurar mundos possíveis, mas também impossíveis, pois a linguagem pode expressar o que existe e o que não existe, o que pode ser pensado e o que não pode ser pensado, o que pode ser visto, tocado, sentido e o que não pode. Creio, de modo diferente de Wittgenstein, que não é a linguagem que (de)limita o mundo, mas a lógica. Não à toa, sua filosofia conduz ao silêncio: “O que não se pode falar, deve-se calar” (Wittgenstein, 1968, p. 129).

Assim, Wittgenstein desloca o problema do conhecimento, que se assentava na relação entre consciência e realidade para a relação entre linguagem e realidade. De certa forma, sua obra almeja transpor a linguagem para encontrar a realidade do que é indizível. Orientação contrária à adotada pela ficção machadiana, que nega o que é indizível para a afirmação de uma realidade que pode sempre ser expressa pela linguagem.

Portanto, se Wittgenstein conclui pela pobreza da tautologia, Rosset (1997, p. 19) afirmará sua riqueza expressiva, ao ponderar que a fórmula tautológica não designa apenas uma relação lógica, mas também a *realidade* das coisas, como na tradição inaugurada por Parmênides e Antístenes. Depois de estudar as falsas tautologias – que não convém aqui enumerar –, Rosset apresenta sua conclusão: a tautologia, ou princípio de identidade, não se traduz pela fórmula “ $A = A$ ”, mas somente pela fórmula “ $A \text{ é } A$ ” (p. 33). Na primeira fórmula, pressupõem-se dois termos, os quais devem coincidir: o termo A deve ser igual a um outro termo, também A . Na segunda fórmula, $A \text{ é } A$, ou seja, ele é ele mesmo e somente ele, não um outro.

É o que fez o canário do conto, expressou um mundo que era o mundo e não um outro termo que equivalesse ao mundo. Ora, o humor do conto, que é também uma crítica a certa pretensão da ciência, é que o “dono” do canário quer justamente encontrar uma definição do mundo que seja o seu duplo, isto é, que equivalha à explicação do mundo. Explicar, que no latim é “desdobrar”, e que na ciência se constitui procedimento metodológico, traz consigo o risco de dobrar, de duplicar, de transformar o que é um em dois, de fazer com que um determinado A seja igual ao seu próprio A ($A = A$). O que o mundo deveria ser para que o cientista apaziguasse sua curiosidade em relação ao canário?

De modo diferente, a resposta do canário é fazer com que A seja A, isto é, dar expressividade ao mundo para que a definição do mundo coincida com a fórmula “o mundo é o mundo”. Opondo-se a Wittgenstein, Rosset (1997, p. 50) afirma a riqueza da tautologia, já que fornece as evidências da unicidade do real, que o faz se identificar apenas a si mesmo, sem possibilidade de que o real seja outra coisa além dele mesmo.

Assim, a tautologia machadiana, como recurso expressivo de sua literatura, busca pôr em evidência o mundo, o que existe no mundo, as relações entre os homens, os convencionalismos e as variáveis circunstanciais, os conflitos, as contradições, desejos, interesses, fraquezas...

A meu ver, essa é a tarefa literária que Machado se impõe. Essa é a tarefa filosófica que Rosset se impõe. Essa é a tarefa pedagógica que a educação no registro trágico pressupõe. Fazer o mundo falar, já que é impossível que nos calemos. E aqui a diferença para as demais pedagogias. Enquanto o pensamento não trágico faz o mundo falar de mundos *di-versos*, de um mundo outro que não ele mesmo, o trágico põe o mundo para dizer de seu próprio *uni-verso*, de sua própria *unicidade*, de modo que o mundo não seja outra coisa que ele mesmo.

Do ponto de vista da formação, é o que postulou Nietzsche com o seu lema de se transformar no que se é. Larrosa (2009, p. 42) averigua outros termos correlatos, como “buscar-se a si próprio”, “formar-se a si próprio”, “cultivar-se a si próprio”, “conhecer-se a si mesmo” para estabelecer um itinerário nietzscheano em que a educação aparece não como um método a ser seguido de antemão, mas que o “chegar a ser o que se é” passa pela experiência, pela errância, pela admissão da impossibilidade de se conhecer:

O itinerário até o sujeito está por inventar, de uma forma sempre singular, e não pode evitar nem a incerteza nem os rodeios. Por outro lado, não é a razão que serve aqui de guia, pondo conscientemente as metas e os imperativos e prefigurando o caminho reto, mas, sim, os instintos, a força subterrânea (...) (Larrosa, 2009, p. 64).

É, de certa forma, o método empregado por Brás Cubas em suas *Memórias Póstumas*, que são póstumas justamente para que Brás Cubas tenha maior liberdade de expor as evidências do mundo no qual viveu. Nesse sentido – e por mais que possa ferir os ouvidos que associam muito rapidamente educação com moral –, narrar a si mesmo, dar expressividade à experiência vivida, estabelecer as desaprendizagens, expor as próprias escolhas, ceder à insignificância dos prazeres e das dores vividas – tudo isso é prestar contas com um itinerário de formação que não objetiva uma finalidade estabelecida de antemão, mas que se abre ao acaso, aos encontros fortuitos, à imprevisibilidade da vida e à irracionalidade do mundo.

Portanto, a educação no registro trágico – que aqui é o mesmo que pedagogia da escolha, aprendizagem de desaprender ou itinerário de formação – resume-se a dois principais objetivos: 1) pôr em evidência o real (sua condição trágica, insignificante, o acaso da existência), isto é, fazê-lo falar, dar expressividade poética, filosófica, tautológica, literária, simbólica, imaginária, estética etc. e 2) gozar a alegria da aprovação incondicional do real, ou seja, celebrar a existência inclusive em seus aspectos mais dolorosos, desagradáveis e indigestos, não porque haja algum tipo de prazer na dor, mas pela condição mesma de uma aprovação incondicional, que é, ao afirmar a vida, afirmá-la integralmente, com sua crueldade, efemeridade e mortalidade.

A escolha da aprovação

Diante do trágico, há três escolhas existenciais possíveis, escolhas de ordem pedagógica, pois modificam o próprio modo como a vida é vivida. Ou se escolhe recusá-la integralmente, o que significa a opção pelo suicídio; ou se escolhe aprová-la provisoriamente, sob determinadas condições, o que significa opção

pela ilusão; ou se escolhe aprová-la integralmente, escolha trágica, que aceita a existência como se apresenta, com sua efemeridade, instabilidade, insignificância, com seus artificios, possibilidades, convenções, enfim, o que é dado a viver. E essa aprovação é já expressão da alegria de viver, do gozo de se saber, apesar de provisório, vivo. Capaz de mesmo diante da pior realidade possível, ratificar o desejo de viver.

Ora, uma tal alegria existe e se experimenta cotidianamente sem o recurso a uma forma qualquer de justificativa (uma vez que cada uma dessas formas de justificativa é reputada, pela filosofia trágica, inconcebível e inacreditável). Donde a reversão trágica da problemática da carência humana de satisfação: o júbilo não falta aqui – ele é, ao contrário, *demasiado*. Nada pode dar conta dele; donde seu caráter inesgotável (que define bastante precisamente o espanto próprio do filósofo trágico: seu maravilhamento sendo que a alegria seja, não a dor). Inesgotável, pois *nada*, por definição, poderia jamais secar uma fonte que *nada* alimenta (Rosset, 1989a: 54-55).

Essa alegria irracional e injustificada não se confunde com uma visão otimista, cândida ou serena de mundo. Pelo contrário, aparece justamente no que há de pior: no caráter insignificante da vida, eivada de dor e sofrimento, cuja esperança de felicidade se vê sempre frustrada. Na obra machadiana, a pintura das realidades desagradáveis jamais se realiza com pinceladas de indignação, revolta ou desaprovação; mas se figura com tintas carregadas de indiferença e, principalmente, humor, além do prazer inegável da realização artística, da sublimação estética. A proliferação das referências, o gosto pela frase torneada, as digressões sem fim, o diálogo intenso e irônico com o leitor – há no cerne da obra machadiana esse contraste, essa tensão irresoluta entre o que há de pior na vida e o desejo de vivê-la, expressão de uma aprovação trágica.

Exemplo bem acabado dessa tensão é o conto *Pai Contra Mãe*, em que Cândido Neves, o pai, para salvar seu filho de ser doado à Roda dos enjeitados, captura uma escrava fujona e grávida, Arminda, a mãe do título. O dinheiro da recompensa possibilita salvar o filho de Neves, embora tenha sido a causa da morte do filho

da escrava, que aborta prematuramente durante a captura. A situação expõe uma contradição que é de ordem social, mas essa não parece ser a questão central do conto. No início, tal qual um cronista ou historiador, Machado nos reporta uma série de práticas da extinta instituição da escravidão, e o faz em tom de distanciamento, sem se permitir entrar em juízo de valores. Já no final, depois de um relato pormenorizado e *próximo* do drama das personagens, e permanecendo numa posição isenta, o narrador se detém na “fúria de amor” com que Neves *salva* seu filho da Roda dos enjeitados. Diz o narrador que é “a mesma fúria com que pegara a escrava fujona”, embora fosse uma “fúria diversa”. A questão central, portanto, seria essa vontade de viver, essa fúria, essa adesão à vida, essa *alegria existencial* que, mesmo diante de uma realidade desagradável, não cessa de se manifestar. E embora caibam críticas e ressalvas quanto às circunstâncias sociais que ensejam esses dramas, é de se notar a alegria de viver de Cândido Neves, mesmo com todas as razões e disposições *a contrario*. A *culpa* pela situação em que vivia, pela necessidade de entregar seu bebê e pela morte prematura do feto da escrava – se culpa houvesse – seria de Cândido Neves e de sua *irresponsabilidade* – se responsabilidade houvesse – em relação à necessidade de um ofício, de um trabalho que sustentasse sua família. A etimologia de *Cândido Neves*, mais que um contraste à escrava negra, é também posição diante da vida: ingenuidade, pureza, inocência. O narrador não julga (e também não julgaremos o autor), mas o personagem, a quem coube a avaliação, abençoava a fuga que propiciou a ocasião de receber a recompensa e salvar seu filho, sem se ocupar do aborto da escrava. A frase final do conto não vem de sua boca, mas encerra a sentença: “– Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração”.

Podemos julgar Cândido Neves como bem entendermos, mas teremos sempre que buscar algum valor externo à situação, algum princípio além, fora desse querer viver irracional. Sua candidez reside justamente no fato de não buscar justificativa para a vida. Como tantos outros personagens machadianos, poderíamos dizer que lhe falta “padrão moral”, não porque seja *imoral*, mas porque não reconhece o caráter ilusório e infundado do que se apresenta como *moral*.

No universo do imaginário mitológico, Campbell aponta as mesmas três perspectivas – aprovação integral, aprovação condicional e negação da existência.

“As primeiras ordens mitológicas, primitivas, são afirmativas, acolhem a vida como ela é. (...) A única maneira de afirmar a vida é afirmá-la até a sua raiz, até a base horrenda e podre. É esse tipo de afirmação que se encontra nos ritos primitivos” (Campbell, 2008, p. 32). A vida, aqui, é admitida em confluência com a morte, ou seja, num ciclo contínuo de devoração e reprodução, de dilaceramento e aglutinação. A vida é presença horrenda, é carne que apodrece, boca que devora, corpo que cheira, que defeca, que libera seus humores, leite, sangue, lágrima ou esperma. É essa a matriz do mito de Dioniso. É essa constatação que Nietzsche reconhece como sabedoria trágica.

Ainda segundo Campbell (2008, p. 32-33), por volta do século VIII a.C, ocorre uma inversão. Surgem mitologias de retiro, recusa, renúncia, enfim, negação da vida. Embora não incentivem o suicídio, orientam os homens para que recusem comer qualquer coisa que pareça viva. O objetivo é abandonar o desejo de viver.

O terceiro sistema mitológico inicia-se entre os séculos XI e VII a.C e crê na possibilidade de “provocar uma mudança por meio de certas atividades. Por meio de orações, boas ações ou outro ato, é possível mudar os princípios básicos, as precondições fundamentais da vida. Você afirma o mundo na condição de que ele siga a sua concepção de como deve ser” (Campbell, 2008, p. 34).

Diante desses três imaginários, não é difícil reconhecer que na história recente de nosso pensamento ocidental – religioso ou não – tem prevalecido esse terceiro conjunto de mitologias, que aprova condicionalmente a vida. Isso não significa que as duas outras perspectivas estejam ausentes, mas têm exercido menos influência, ainda que a afirmação incondicional da vida não tenha deixado de brilhar, aqui e acolá, em obras como as de Montaigne, Gracián, Nietzsche, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Michel Maffesoli, Clément Rosset e, como tenho demonstrado, Machado de Assis. Em todos, o mesmo reconhecimento da *fatalidade* da morte e da vida, de seu caráter singular e efêmero, e de uma espécie de alegria ou gozo de viver, adesão ao presente, ao instante vivido, à ocasião, ao que se apresenta aqui e agora, às pequenas escolhas que decorrem da escolha maior, que é a da aprovação.

A pedagogia da escolha designa a reflexão acerca dos processos formativos – mais até do que os educativos – a partir desse horizonte trágico, que convoca à

escolha da aprovação. Primeiramente, é preciso que se permita que o trágico – que é sempre e por todos vivido – seja pensado, seja visto, seja (re)apresentado, em vez de escondido, negado ou duplicado. Em segundo lugar, é preciso que as três perspectivas mitológicas que fazem parte de nossa história cultural sejam seriamente consideradas como três atitudes diante da existência e, principalmente, da própria vida. Em terceiro lugar, há que se reconhecer a participação criativa e interpretativa do homem na circulação dos bens simbólicos que perfazem a cultura. Isso significa que criamos sentidos para nossa existência, preenchemos nossos dias de narrativas, nos apropriamos do que somos por meio dessas narrativas, compreendendo-nos diante da compreensão do mundo, numa perspectiva hermenêutica (Ricoeur, 2008) e mitohermenêutica (Ferreira Santos & Almeida, 2012).

Essa valorização da trajetória existencial, da jornada interpretativa, da educação da escolha, da narração de si, do trajeto antropológico, passa pela experiência da aprovação. Ou nos engajamos num grande projeto de mudança, seja ele qual for, ou aderimos à vida que se dá a viver, abrindo mão de qualquer transformação das condições da existência, mas tendo à frente todas as possibilidades de vida, todos os modos de viver abertos à nossa escolha. Em outras palavras, de um lado o projeto moderno, iluminista, cristão, democrático, que aprova a vida desde que ela venha a ser do jeito que se quer que ela seja; de outro, ausência de projeto, aceitação do que vem, afirmação incondicional da vida, escolha da aprovação. De um lado, a felicidade (que ninguém ainda descreveu o que é); de outro, a alegria (júbilo diante da existência, eterna novidade).

Há uma bela passagem escrita por Hansen que sintetiza todo o caráter formativo (e trágico) da literatura machadiana:

Não há nenhuma razão para lê-lo. Pode ser que, num mundo em que a vida é o que se sabe, sua leitura ainda possa ser uma experiência da gratuidade do autêntico. É um inventor. Não é doce, nem dócil. Não propõe conciliação. O que diz é feroz, com o humor abissal de quem abriu mão da esperança e do medo. O núcleo da sua forma é a contradição, pois sua matéria é a condição humana da sociedade escravocrata do Império brasileiro. Não pretende ser universal, moralizar ou ditar palavras de ordem quando se ocupa dessa matéria arruinada e chinfrim. Evidencia

as regras do seu ofício, rindo da eternidade, dos homens e de si mesmo. Sabe que a história é destruição e que também sua arte é mortal. Nega a normalidade do presente do leitor, negando a normalidade do seu tempo. Não é conivente com as insuficiências do leitor. Não adula o leitor. Não espera nada do leitor. Quase sempre despreza o leitor. Escreve contra o leitor.

Não há nenhuma razão para lê-lo. Mas sua leitura pode fazer o leitor pior, alegremente pior: menos distraído e crédulo, menos obrigado e obediente, menos conformista e estúpido. Talvez mais livre (Hansen, 2006, p. 344-345).

É justamente esse itinerário *alegremente pior*, de caráter trágico, que caracteriza a formação possível por meio da literatura machadiana: de um lado, perda da esperança e do medo, relativização das referências de sentido, da crença nos valores, experiência da *desilusão*; de outro, adesão às circunstâncias, jogo de ocasião, revelação do acaso e aprovação da existência. É essa a liberdade possível que sua obra pode mediar.

E esse processo de mediação, de reflexão e de revelação só se cumpre com a perspectiva de um itinerário, de um caminho a percorrer, de uma jornada interpretativa a se realizar no confronto com a obra. Nada dado de pronto, mas aprendizagem de desaprender. Machado de Assis não é um saber construtivo, mas a descoberta da impossibilidade desse saber (ideológico, religioso, científico...) construir uma existência diferente da que existe. Nenhuma intenção pedagógica de *transformação*, mas de *aprovação*. Como na anotação complacente de 18 de setembro de 1888 que Aires faz em seu *Memorial*: “Na escola não briguei com ninguém, ouvia o mestre, ouvia os companheiros, e se alguma vez estes eram extremados e discutiam, eu fazia da minha alma um compasso, abria as pontas aos dois extremos”.

Apêndice

Antonio Candido, leitor de Machado de Assis

As sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos e vendo nele um grande escritor devido a qualidades por vezes contraditórias. O mais curioso é que provavelmente todas essas interpretações são justas, porque ao apanhar um ângulo não podemos deixar de ao menos pressentir os outros.

ANTONIO CANDIDO

Não são nem um pouco desprezíveis as contradições que parecem acompanhar as leituras de Machado de Assis, e nada mais adequado, já que o mesmo escritor pôs na boca de Deus a síntese da humanidade em “A Igreja do Diabo”, ao advertir a este que o homem é uma eterna contradição. Uma dessas contradições é o modo como angaria admiração e contrariedade, reconhecimento e consternação, principalmente entre seus intérpretes, como é o caso de Afrânio Coutinho (1959), para quem o inconformismo de sua origem social e racial era matriz do ódio que nutria à humanidade; Alfredo Bosi (2006, 2007), que ao lado de um profundo interesse, do qual brotaram dois belos livros, *Brás Cubas em três versões* e *Machado de Assis: o enigma do olhar*, ressentia por sua visão negativa da humanidade, como aparece em *Ideologia e Contraideologia*, em que lamenta seu “ceticismo radical” (Bosi, 2010, p. 421); ou mesmo Mário de Andrade, cuja contrariedade mistura a admiração ao gênio com a impossibilidade de amá-lo,

embora reconheça a “multiplicidade de interpretações a que está sujeita sua obra (Andrade, 1972, p. 90).

Notória também é a singularidade da relação de Antonio Candido com a obra machadiana, que se bem a conhecia e a interpretava com lucidez, como testemunham os poucos escritos que sobre ela nos legou, não deixava, por outro lado, de lhe dedicar epítetos ambíguos: “enigmático”, “bifronte”, “poderoso”, “atormentado”, “filosofante” (Candido, 1995, p. 17-19). Parece incomodar ao crítico o modo “fatal”, “permanente” (Candido, 2017, p. 10) como Machado concebe o homem, ignorando as circunstâncias históricas. Não é exagero conjecturar, portanto, um descompasso hermenêutico entre ambos, já que Machado fatalista contradiz as expectativas de mudança da condição humana pela transformação histórico-social que emanam do pensamento sociológico de Candido.

Se não está aí a razão das poucas páginas que o sociólogo dedicou ao escritor – não é anêmica tal especulação –, resta ao menos a hipótese de as ter dedicado à altura do escritor, pois seu célebre “Esquema de Machado de Assis” é uma pioneira síntese da recepção crítica do autor, só recentemente ultrapassada pela extensiva pesquisa de Hélio de Seixas Guimarães (2004, 2017), que se inspirou não só do exercício hermenêutico de Candido como se beneficiou da crítica influenciada por sua leitura, como a de Bosi (2006, 2007) e Schwarz (2000), entre tantos e tantos outros.

Há outras páginas de Candido dedicadas a Machado, como destaca Ieda Lebensztayn na apresentação de “*Duas notas*” e “*prefácio de um livro*”, republicados pela Machado de Assis em Linha:

“Música e música”, que levou Tristão e Fidélia ao Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* em 1958, foi publicado em *O Observador literário* (1959) (...) A respeito de Xavier de Maistre e das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a *Revista USP*, em 1989, estampou “À roda do quarto e da vida”, coligido em 1993 em *Recortes*. Nesse livro se lê também «Machado de Assis de outro modo», sobre Roger Bastide, artigo cuja versão inicial saiu em *II Colóquio UERJ: a interpretação*, em 1990. (Candido, 2017, p. 4)

Sobre “Duas Notas” e “Prefácio de um livro”, trata-se de publicações de, respectivamente, 1947, que saiu no rodapé semanal “Notas de Crítica Literária”, do Diário de S. Paulo, e 1958 n’O Estado de S. Paulo. São textos que datam, portanto, de antes do “Esquema”, apresentado em 1968 nas Universidades da Flórida (Gainesville) e Wisconsin (Madison) e depois publicada *Vários Escritos* (1970).

Conquanto pese nesses ensaios complementares o olhar penetrante do crítico, são pontuais e fragmentados, lançam luz a um ou outro aspecto de sua obra, um traço de seu estilo, uma inclinação de seu pensamento, menos interessados, portanto, em flagrar os modos de interpretação buscados no “Esquema”. Por essa razão, este artigo, cujo objetivo é refletir sobre como Candido leu (e não leu) Machado – considerando que as lacunas são reveladoras –, centrar-se-á numa descrição densa do referido ensaio, ao modo fenomenológico, para então propor uma compreensão hermenêutica de seu olhar, isto é, dos sentidos que atribui (e deixa de atribuir) à obra machadiana. Nesta etapa, pelo efeito comparativo, “Duas Notas” será evocado, pois contribui para compreendermos a evolução do seu modo de ler Machado.

Esquema de Machado de Assis

O texto publicado pela primeira vez em 1970, ainda que escrito dois anos antes e apresentado em conferências nos Estados Unidos, está dividido em 3 partes e não ultrapassa 17 páginas.

Na primeira parte, Antonio Candido traça um esboço biográfico de Machado de Assis para se desfazer de certa leitura, considerada exagerada, que o associava ao tema do “gênio *versus* destino” (Candido, 1995, p. 15). Seus tormentos – “origem humilde, carreira difícil, humilhações, doença nervosa” (p. 15) – não excedem ao de toda gente. Pelo contrário, visto com atenção, Machado teve uma “vida plácida”, nas palavras do crítico, gozando de prestígio tanto em sua carreira de funcionário público quanto na de escritor, celebrado em vida e reconhecido como «uma espécie de patriarca das letras» (p. 16), presidindo até a morte a Academia

Brasileira de Letras, da qual foi um dos mentores. Candido não deixa de notar também sua mesquinhez, cuja inclinação ao “espírito de grupo” o levou a admitir membros sem expressão, como Carlos Magalhães de Azeredo e Mário de Andrade, barrando em contrapartida Emílio de Meneses, por razões outras que não estavam necessariamente ligadas a “motivos de ordem intelectual” (p. 16).

O texto destaca, ainda nessa primeira parte, a contrapartida, definida como “irônica” pelo crítico literário, de não ter gozado o escritor de reconhecimento internacional, circunstância que lhe parece “chocante”, pois haveria em sua literatura “alguns dos temas que seriam característicos da ficção do século XX”. Tal reconhecimento internacional teria vindo, portanto, tardiamente, na própria década de 1960 (quando Candido escreve), mas em outro contexto de recepção, já que adaptou-se “ao espírito do tempo, significando alguma coisa para as gerações que leram Proust e Kafka, Faulkner e Camus, Joyce e Borges” (p. 17).

Outro ponto importante dessa primeira parte do ensaio é o reconhecimento de que Machado escondia “um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente de suas histórias *que todos podiam ler*”. Essa ambiguidade literária parece corresponder à sua própria vida, que apesar de convencional e burguesa escondia, nas palavras de Candido,

um escritor poderoso e atormentando, que recobria seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade (Candido, 2005, p. 18).

Este, portanto, o primeiro traço do esquema de Machado: uma “prosa elegante” que encobre “desmedidas surpresas”. O tom humorístico e o encanto do estilo seriam disfarces de um “universo oculto” (p. 18).

A segunda parte do ensaio é dedicada ao levantamento histórico da recepção machadiana. A revisão da fortuna crítica empreendida por Candido, à maneira de Jean-Michel Massa, remonta ao modo como era lido ainda em vida, mais especificamente a partir da maturidade. *Finura* é a palavra escolhida pelo crítico para sintetizar esse primeiro modo de ler Machado: “ironia *фина*, estilo *refinado*”

(p. 18). Esse gosto pelos subentendidos, pelas alusões e eufemismos contratava com a descrição da vida fisiológica em voga entre os naturalistas. Por outro lado, também se associava sua prosa ao desencanto, ao pessimismo.

O que não há dúvida é que essas primeiras gerações encontraram nele uma *filosofia* bastante ácida para dar impressão de ousadia, mas expressa de um modo elegante e comedido, que tranquilizava e fazia da sua leitura uma experiência agradável e sem maiores consequências (p. 19).

Este primeiro Machado de Assis, “*filosofante* e castiço” aparece nas leituras de Oliveira Lima, em Alcides Maya, o primeiro a salientar seu humor de tipo inglês, em Alfredo Pujol e mesmo em Graça Aranha. O segundo Machado advém de 1930, com as interpretações de Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer e Mário Matos, em que se estabelece a relação entre vida e obra. Candido chama atenção para os excessos do período, que viu surgir, sob a “sombra obsoleta de Lombroso”, diagnósticos abusivos levantados de pretensos sintomas colhidos na obra e no pouco que se sabia sobre a vida. Entretanto, o melhor do período foi a possibilidade de perscrutar mais profundamente, por um viés psicológico, o que não se mostra na superfície. É assim que Augusto Meyer relaciona a obra machadiana ao *homem subterrâneo* de Dostoievski e ao ser múltiplo de Pirandello. Somemos à contribuição de Lúcia Miguel Pereira e chegaremos ao criador de um “mundo paradoxal”, “cronista do absurdo” (p. 21). É verdade que a “reversibilidade de interpretação” – termo de Candido –, pela qual a vida do autor serve de apoio para a obra e vice-versa, principalmente quando praticada em excesso, termina por colocar uma nota negativa nesse segundo momento hermenêutico, no entanto sem obscurecer a profundidade das análises, que foram além da máscara de *ironista ameno* que se atribuía ao autor.

O terceiro Machado irrompe no decênio de 1940, quando Barreto filho, valendo-se da “filosofia (sobretudo cristã)” (p. 21), o aborda por um ângulo metafísico. É a angústia existencial o fator preponderante da obra. Astrojildo Pereira, por sua vez, ainda que com excessos, joga luz, num viés sociológico, sobre o aspecto documental – e portanto eventual – da obra. Esse novo momento enseja leituras díspares, que ultrapassam os psicologismos e biografismos, como

a guinada filosófica de Afrânio Coutinho ou o reconhecimento de que Machado “sentiu a natureza de seu país”, tese defendida por Roger Bastide, para quem o escritor soube incorporá-la à filigrana da narrativa. Registra-se também o novo enfoque de Lúcia Miguel Pereira e o estudo de Dirce Cortes Riedel, voltados para a “natureza do tempo” (p. 21).

Na terceira e última parte de seu ensaio, Antonio Candido apresenta sua própria leitura de Machado, sustentada por uma lista de ocorrências que ilustram sua argumentação, além de justificar a hipótese sobre a originalidade e atualidade da obra machadiana.

A exposição do crítico se inicia com a constatação de um certo deslocamento do autor, cuja técnica literária aparece despegada das modas de sua época. Por outro lado, seu estilo arcaizante, mais afeito ao século XVIII que ao XIX (a influência de Sterne é incontornável), guarda relação com o moderno, principalmente depois das tendência de vanguarda do século XX, pois sugerem, de acordo com Candido, “o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade” (p. 22). Os finais abertos, a possibilidade de dupla leitura e o estilo “imparcial” adotado por Machado, sua “técnica de espectador”, garantiriam uma “matriz formal”, o *tom machadiano*, com o qual funde lucidez e desencanto em uma obra profunda e complexa.

Candido enuncia então o que é, para ele, o cerne da fórmula machadiana, seu esquema, por assim dizer:

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. (p. 23)

Candido enumera, na sequência, alguns casos que comprovariam sua tese, ilustrados com passagens pinçadas da obra. São seis temas, ou modos de proceder, que perfazem o esquema machadiano:

1) A identidade. Ou “o problema da divisão do ser ou do desdobramento da personalidade”, ou ainda os “limites da razão e da loucura” (p. 23). O conto “O Espelho” e “O Alienista” ilustram o tema, esgarçado até o limite da relatividade. O eu é a opinião dos outros, a alma interna é dependente da alma externa, do traço social, do mesmo modo que a loucura só se define a partir da normalidade, que só se define a partir da loucura. Candido chama a atenção para um modo de tratar o tema que só entraria em voga com Pirandello, depois de 1920.

2) Fato real e fato imaginado. A prosa machadiana borra as fronteiras entre o que aconteceu e o que pensamos que aconteceu. *Dom Casmurro* é evidentemente o exemplo mais bem acabado: «o real pode ser o que parece real» (p. 26). Candido não cita, mas Machado lapida tal ideia no conto «O Segredo do Bonzo»: «se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente» (ASSIS, 2008, p. 71).

3) O sentido do ato. Candido interroga, numa perspectiva existencialista, em voga quando o ensaio foi escrito, se somos algo a mais que o ato que nos exprime. “Será a vida mais do que uma cadeia de opções?” (p. 26). A ilustração do tema vem com *Esau e Jacó* no qual, como se sabe, Flora morre sem conseguir escolher entre Pedro e Paulo, os gêmeos antagônicos que aparecem como metades que se complementam.

4) A perfeição. O tema anterior se completa, na análise de Candido, com o da “obra total”, perfeita, que no entanto não é atingida. É o caso de “Um homem célebre”, na qual Pestana não logra saltar das polcas populares à sonata erudita. Candido poderia ter citado também “Cantiga de esponsais”, em que o maestro Romão Pires, a despeito de seu reconhecido talento para a regência, se mostra incapaz de compor uma obra própria.

5) A moral. O crítico literário aponta para a inevitável continuidade das relativizações também neste campo. O modo como formulou a questão merece transcrição:

se a fantasia funciona como realidade; se não conseguimos agir senão mutilando o nosso eu; se o que há de mais profundo em nós é no fim das

contas a opinião dos outros; se estamos condenados a não atingir o que nos parece realmente valioso, qual a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado? (CANDIDO, 1995, p. 27)

Inevitável não referenciar aqui *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que termina por relativizar a própria vida, narrada por um morto. Surge, então, o que Candido chama de “sentimento do absurdo, do ato sem origem e do juízo sem fundamento”, como em Kafka, Gide e, anteriormente, Dostoievski. É o caso também do conto “Singular Ocorrência” que explora a singularidade de um ato contraditório.

6) O último tema, o preferido de Candido, segundo suas palavras, é o da falta de liberdade ou, em suas palavras, da “transformação do homem em objeto do homem” (p. 28), ao qual liga a teoria do Humanitismo, expressa por Quincas Borba, personagem habitante tanto de *Memórias póstumas* quanto do romance que leva seu nome. Candido não deixa de notar a relação do Humanitismo com o Positivismo, o Naturalismo e a teoria darwiniana, seja no registro da sátira, como interpreta Barreto Filho, seja no de uma conotação mais ampla, em que o homem aparece como um “ser devorador” (p. 28), abrindo caminho, por meio da relação com os conceitos de alienação e reificação, para a crítica social de matriz marxista, que será explorada posteriormente por Roberto Schwarz (2000).

Candido ilustra o tema com o romance *Quincas Borba* e o conto “A causa secreta”, para arrematar com a avaliação de que se Machado não fosse mais do que um ironista desencantado (primeira geração de críticos) ou mesmo um perscrutador das situações psicológicas ambíguas (segunda geração), sua obra não teria “um interesse mais largo, proveniente do fato de haver incluído discretamente um estranho fio social na tela do seu relativismo” (p. 31). Emerge, então, da leitura de Candido, um Machado que compreende em profundidade as “estruturas sociais”. Seus personagens mais desagradáveis e terríveis seriam burgueses impecáveis, afeitos aos costumes de sua classe, mas que agem, seduzidos pelo lucro e pelo prestígio, transformando os outros em objetos.

Encerrada lista de seis temas, Candido conclui sua exposição com dois parágrafos auto-avaliativos, nos quais diz que seu esquema é de “um certo Machado de Assis, por que descreve sobretudo o escritor subterrâneo” (p. 31),

em alusão à leitura de Augusto Meyer. Candido rechaça, portanto, o Machado de Assis anedótico e trivial, que às vezes chega perto de “uma certa afetação constrangedora” (p. 31), ou mesmo o Machado de Assis “engraçado e engenhoso, movido por uma espécie de prazer narrativo que o leva a engendrar ocorrências e tecer complicações facilmente solúveis” (p. 32), embora reconheça que é deste último Machado que “vem o tom, ocasional e reticente, digressivo e coloquial da maioria de seus contos e romances” (p. 32), de modo que atinja, no trânsito de um Machado a outro, o “mundo estranho” que justificaria a potência de sua literatura. Entretanto, se Candido constata uma diversidade de Machados também reconhece que eles perfazem uma unidade, recomendando que nosso interesse recaia, ao ler Machado, nas *situações ficcionais* que ele engendrou. É aí que reside a potência de sua literatura, que qualquer palestra seria incapaz sequer de sugerir. E não se trata de exercício, aliás dispensável, de modéstia do crítico, mas da reiteração da imagem de mistério e estranheza que ele identifica no autor como intraduzível. Daí sua recomendação final: “O melhor que posso fazer é aconselhar a cada um que esqueça o que eu disse, compendiando os críticos, e abra diretamente os livros de Machado de Assis” (p. 32).

Candido, leitor de Machado

Se o crítico reconhece a potência da obra machadiana na riqueza de significados que condensa, o que instiga sempre a novas interpretações, a mesma fórmula vale para este ensaio de Candido, cuja polivalência de significados permite, para aplicar as palavras que dedica a Machado, “que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão” (p. 18).

Esse movimento, em que cada grupo e cada época projeta no que lê justamente o que *quer ler*, movimento que Hélio de Seixas Guimarães (2008, p. 273-292) detecta com a metáfora do espelho estilhaçado no qual os intérpretes, após juntar os cacos, miram em busca de uma unidade que só pode ser a imagem que eles mesmos projetaram, é o que chamei, neste livro, de “espelhamento hermenêutico”. O conceito é inspirado em Paul Ricoeur, que compreende o

exercício interpretativo como a busca de uma proposição de mundo que emerge do texto. Não se trata, portanto, de remontar a intenção do autor ao escrever a obra, seu pensamento latente ou oculto, mas de dialogar com o mundo do texto. Esse diálogo, para se constituir como diálogo, requer que o mundo proposto pelo texto seja confrontado com as proposições de mundo possíveis no próprio intérprete. Em suas próprias palavras:

Aquilo de que finalmente me aproprio é uma proposição de mundo. Essa proposição não se encontra atrás do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas diante dele, como aquilo que a obra desvende, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é compreender-se diante do texto (Ricoeur, 2008, p. 57-58).

Que significa isso? Que o intérprete não apreende um sentido que lhe seja alheio, como se descobrisse um tesouro enterrado, mas que participa justamente da elaboração desse sentido que encontra na obra. Não quer dizer, o que seria radical e insólito, que o intérprete cria o sentido que quiser e o coloca na obra que interpreta, mas que estabelece um diálogo com o texto de modo que a proposição de mundo resultante desse exercício, os cacos remontados na alegoria de Seixas Guimarães, se aproxime de um *denominador comum*, por assim dizer, das proposições de mundo em diálogo. É por isso que a compreensão a que chego de um texto é a compreensão de mim mesmo diante do texto, pois ele funciona como um espelho em que me vejo, ou melhor, um espelho que, para além da superfície (o texto), reflete o que penso (o sentido do texto).

É o que Antonio Candido mostra quando esquematiza as mudanças de enfoque da fortuna crítica machadiana. As transformações pelas quais passam as artes, as ciências, a história, e assim por diante, criam condições seja para o esquecimento de dadas obras, que ficam congeladas no tempo em que foram elaboradas, seja para sua renovação, cuja atualidade se verifica pelo potencial de gerar novas interpretações. Por essa lógica, não é difícil compreender por que levou tanto tempo para que surgisse a hipótese da não traição de Capitu em *Dom Casmurro*. Foi apenas em 1960 que Helen Caldwell (2002) logrou ler a obra a partir de duas

perspectivas cruciais para a sustentação da hipótese: a ausência da perspectiva de Capitu, já que a narração se desenrola unilateralmente; e a comparação com *Otelo* de Shakespeare. E se fosse Capitu inocente como Desdêmona, vítima da ideia fixa do marido? E se as provas que convenceram Bentinho não passaram de ilações sem correspondência com a realidade produzidas por sua mente doentia? Não teria sido o Casmurro um intérprete que encontrou em Capitu o texto que quis ler?

Assim, se de fato espelhamos hermeneuticamente na interpretação que realizamos os sentidos que nos habitam, cabe perguntar o que foi que efetivamente o crítico encontrou no escritor. Nesse exercício de ler o Candido leitor de Machado, salta aos olhos a recorrência da imagem do que é secreto, do que está escondido, de uma profundidade não aparente, verdadeiramente estranha, na obra machadiana. Vejamos alguns casos: “escondendo um mundo” (p. 17), “esconde suas riquezas mais profundas” (p. 23), depois “camadas profundas” (p. 20), “profundeza” (p. 22), “o que há de mais profundo” (p. 27), “sentimento profundo” (p. 27), “senso profundo” (p. 31), “universo oculto” (p. 18), “mundo estranho e original” (p. 17), “casos estranhos” (p. 22), “estranho fio social” (p. 31), “portal de um mundo estranho” (p. 32), ou mesmo “terrível” (p. 30 e 31). Mais do que coletar epítetos, o que se observa é a reiteração de uma ideia que permeia a interpretação candiana expressa lapidarmente, como já citado, na página 23, início da terceira parte do ensaio, quando afirma que Machado sugere “as coisas mais tremendas da maneira mais cândida”, isto é, contrasta a limpidez da superfície, sua normalidade por assim dizer, com o que há de estranho e perturbador na profundidade, que jaz escondida.

Ao fim e ao cabo, o que Antonio Candido *quer ler* no Machado, e para isso se vale dos críticos que o antecederam, é essa camada não aparente, mais profunda e, por isso mesmo, anormal, que subjaz aos arcaísmos, convencionalismos e gracejos de seu estilo impessoal. O crítico perscruta a ponta de um mistério que, quando puxado, tal qual a linha de uma rede, trará à tona toda uma gama de temas, ou de perspectivas, aparentemente invisíveis.

Nesse movimento, Machado não só se atualiza, tornado sempre e novamente contemporâneo por seus intérpretes, como se diversifica, com novas camadas cada

vez mais profundas, atingidas pelo olhar prospectivo de seus melhores leitores. E não reside nesta constatação – a se crer que assim seja – nenhuma crítica negativa, nenhuma ressalva ou qualquer tentativa de superação. Há um grau de relativismo no processo de investigação hermenêutica que, parece, não pode ser descartado. E é neste ensejo, de assumir que o sentido é relativo, que melhor nos aproximamos da própria relatividade empregada por Machado.

Se quiséssemos seguir por esse caminho, talvez valesse aqui substituir o termo relativismo por perspectivismo, mas então estaríamos nos referindo já a uma outra corrente hermenêutica, que aproxima Machado de Assis de seu contemporâneo, ainda que desconhecido, Friedrich Nietzsche. Como ambos foram influenciados por Artur Schopenhauer, é de se supor que algo em comum tenha subsistido dessa leitura, seja o perspectivismo¹ (CARREIRO, 2012), que postula que os pontos de vista não podem ser externos ao mundo, pois o conhecimento não é sua representação, mas um modo comprometido de interpretá-lo, seja o pensamento trágico (HANSEN, 2006; MOTTA, 2006), cuja constatação do absurdo do mundo Nietzsche compartilha com Schopenhauer, embora proponha um encaminhamento diametralmente oposto ao deste, ao recomendar que a afirmação da vida, tal como aparece expresso no conceito de *amor fati*, englobe inclusive o sofrimento e os aspectos mais negativos da existência: “fórmula da afirmação máxima, da plenitude, da abundância, um dizer sim sem reservas, até mesmo ao sofrimento, à própria culpa, a tudo o que é problemático e estranho na existência” (NIETZSCHE, 1995, p. 118).

É interessante observar que, em certo sentido, Antonio Candido capta justamente esse mesmo aspecto estranho, absurdo da existência: “este sentimento profundo da relatividade total dos atos, da impossibilidade de os conceituar adequadamente, dá lugar ao sentimento do absurdo, do ato sem origem e do juízo sem fundamento (...)” (CANDIDO, 1995, p. 27), associando, entretanto, essa ausência de sentido da existência não a Schopenhauer ou Nietzsche, mas a Kafka e Pirandello, isto é, com uma avaliação negativa, semelhante ao sentido de “ceticismo radical” escolhido por Alfredo Bosi para o qualificar.

1 Miguel Reale (1982), em seu estudo clássico *A filosofia na obra de Machado de Assis* já havia notado esse perspectivismo, mas associado à influência de Pirandello.

Contudo, Antonio Candido não avança mais que essa breve constatação, deixando em seu texto as sementes que germinarão outras perspectivas hermenêuticas, como as citadas e as que ficam, dada sua proximidade, por citar. Porque efetivamente o crítico não está interessado – esta é minha hipótese – no Machado subterrâneo, mas em *como* este Machado subterrâneo permite que emerja uma crítica, mesmo que disfarçada, ao tecido social da sociedade de seu tempo.

Essa perspectiva aparece textualmente na página 31, quando Candido diz reconhecer um “estranho fio social na tela do seu relativismo”, revelador do “senso profundo, nada documentário, do *status*, do duelo dos salões, do movimento das camadas, da potência do dinheiro”. Machado estaria então, ainda que com a *imparcialidade* que caracteriza seu estilo, denunciando a “transformação do homem em objeto do homem” (p. 28), tema que o crítico confessa ser o mais atrativo aos seus olhos de leitor.

Desse modo, o escritor subterrâneo manteria uma relação dialética com o escritor da superfície (convencional, engraçado etc.), ao injetar, principalmente nos personagens burgueses que narram em primeira pessoa os romances da maturidade, doses suficientes de contradição para revelar o motor injusto que movimenta a sociedade burguesa do Brasil escravocrata, patrimonialista, de espírito colonial e profundamente contraditória dos noventa.

De fato, e aqui não pairam dúvidas, Machado estampou as assimetrias das relações sociais vigentes na sociedade que retratou, inclusive esmiuçando o descaramento das justificativas, sempre infundadas, para o modo de agir das classes dominantes, como fica claro diversas vezes ao longo de *Memórias póstumas*. O que não fica claro em seus textos é se condenava particularmente essas assimetrias – que Raymundo Faoro (2001) em livro de 1974 associou às imagens do trapézio e do triângulo – quando consideradas em relação às demais. Se a sua perspectiva é a mesma da Pandora que aparece em “O Delírio”, capítulo VII das *Memórias*, então persiste a indiferença, ou melhor, a impossibilidade de superação dialética dos contrários, como aparece de maneira vasta em sua obra, que ostenta, em contrapartida, numerosas situações irreconciliáveis, em que os opostos coincidem, como é o caso do exemplar “A igreja do Diabo” e sua síntese

sobre a “eterna contradição humana”. Se o homem é contraditório, não o seria também a vida social?

Não há resposta definitiva para essa questão, embora se sustentem apostas que endossam a perspectiva candiana, como a de Roberto Schwarz, que pode ser sintetizada com a reprodução de suas próprias palavras: “(...) descobri – talvez tenha me enganado, mas em todo caso creio ter descoberto – que o que dá um mordente particular à ficção dele [Machado] é um sentimento agudo de injustiça de classe que se manifesta de maneiras muito veladas” (SCHWARZ, 1991, p. 64).

Conquanto a tese de Schwarz – Machado teria se valido da forma literária para desmascarar as injustiças das elites – seja robustamente desenvolvida, seu gérmen está no *Esquema* de Candido, de quem também toma de empréstimo o método crítico, como está fartamente documentado. O que, entretanto, parece ser mais revelador no “Esquema” de Candido é o modo como se vale da fortuna crítica, e em especial da ideia de *homem subterrâneo* desenvolvida por Augusto Meyer, para hermeneuticamente abrir uma brecha por onde pudesse escoar alguma tinta de crítica social, mesmo que pouca, mas que ousasse tingir de esperança os olhos do sociólogo em busca de saídas para as injustiças de classe que estruturam historicamente a sociedade brasileira.

Nesse sentido, registra-se sua evolução interpretativa em relação a um texto publicado em 1947, 20 anos antes de “Esquema”, quando contava com menos de 30 anos de idade, e que apesar de brevíssimo traz a riqueza de sentidos que é peculiar à sua obra. Trata-se de “Duas Notas”. A primeira é sobre a obra de Machado, a segunda sobre consciência de classe.

Logo de partida, Candido afirma que há coisas “demoníacas” em Machado, como os “sadismos de desforra” e “a pachorra com que humilha os personagens”. Mais do que isso, há circunstâncias e episódios que “mortificam, não apenas a humanidade de cada personagem, como de todos os homens” (CANDIDO, 2017, p. 8). O autor ilustra o primeiro caso com os sofrimentos de Rubião, e o segundo com a invenção “macabra” dos gêmeos de *Esau e Jacó*.

Candido então se refere ao que chama de “filosofia dos limites, das fronteiras”:

Posto na linha divisória dos problemas, o homem machadiano tem vista para os dois lados e os vê imparcialmente. A indecisão o paralisa, todos os valores se nivelam e só resta o impulso obscuro da vontade de viver, que não conhece discriminação de espécie alguma. Mas como a indecisão paralisa, o próprio impulso de vida se desfibra, e a filosofia de Machado, que através do humanitismo de Quincas Borba havia entregado o homem de pés e mãos amarrados à cega incoerência da vontade de viver, se completa no *Esau e Jacó* pela negação desta mesma vontade, no balé metafísico de Flora entre os dois irmãos. E o espírito volta para o limbo de que havia saído, para os limites entre bem e mal, reto e torto, justo e injusto e, sobretudo, razão e loucura. Esta volta é o grande truque de Machado, sempre renovado, como uma espécie de eterna recorrência. O seu gosto é apresentar um problema insolúvel e, em vez de tentar resolvê-lo, vesti-lo de paradoxos e retirar-se discretamente, deixando o leitor sozinho. Como não há, na sua retirada, desespero nem dor (pois que se retira justamente para evitá-los, ao contrário dos romancistas da raça de Dostoievski, que permanecem no campo debatendo-se, ensanguentados), resulta aquele sentimento de achincalhe que envolve o próprio impulso vital como um ríctus do escritor reticencioso e felino. (Candido, 2017, p. 8-9)

A citação é propositadamente longa, pois não há como ignorar o tom de reproche que acompanha as palavras. O mal-estar é patente. O homem machadiano teria mergulhado em águas mais profundas que a do próprio Schopenhauer, pois se com o humanitismo ele tinha salvaguardado a vontade de viver, ainda que cega e incoerente, como aparece no filósofo de Danzig, em *Esau e Jacó* ele teria chegado até o niilismo. Embora o termo não apareça, este seria um dos temas do citado Dostoievski, com a ressalva de que este preservaria certa dignidade ao homem, por meio de seu sofrimento. Isso fica evidente no parágrafo seguinte, quando menciona a “subversão de valores” operada por Machado, que seria um “dos negadores mais completos que se conhece” (p. 9).

O que parece incomodar o jovem Candido é o descaso de Machado com as condições sociais e seu interesse apenas pelas qualidades permanentes, eternas. O penúltimo parágrafo é lapidar e por isso o transcrevo:

Os naturalistas e realistas do século XIX (Balzac e Stendhal incluídos) eram excessivamente sociológicos, na medida em que todos eles estudaram o homem como fruto de um choque entre a consciência e a existência social – uma desarmonia de natureza temporal, em suma. Machado transcende esta condição por assim dizer histórica; não estabelece condições segundo as quais o homem é assim ou assado; toma-o como fatal e eternamente assim. (CANDIDO, 2017, p. 10)

A segunda nota deste texto não tem relação direta com Machado, mas por contraste ilumina o que Candido não encontrou, que é a consciência de classe, “que convém sobretudo às classes oprimidas quando descobrem a relação verdadeira que as situa ante as classes opressoras” (p. 10). É por isso que, ao ler as perspectivas críticas de Antonio Candido, mas também de Faoro, Schwarz, Bosi etc., não nos deparamos somente com Machado, mas também com as *proposições de mundo* desses intérpretes.

Para concluir

O que se percebe no processo de formação do Candido leitor de Machado é o modo como ele fissa a obra machadiana para encontrar, nas camadas mais profundas, as contradições que inibem uma interpretação mais fechada, menos porosa, como a que ele mesmo houvera realizado em sua juventude. Repare-se que a nota de Candido, apesar de brevíssima, não é desautorizada pelo texto machadiano, uma vez que é possível encontrar esse homem niilista que Candido apressadamente pinta, embora não só, embora não integralmente, já que se relaciona com outros aspectos presentes na diversidade de imagens, pensamentos e recursos de estilo de sua obra.

Desse modo, pode-se conjecturar que Machado de Assis torna-se cada vez mais multifacetado à medida em que se ampliam os exercícios interpretativos sobre ele. A multiplicação de perspectivas de sua fortuna crítica, e o modo como elas dialogam umas com as outras, contribuem para que a obra renove sua atualidade.

E, longe de esgotar as possibilidades de sentido, os estudos hermenêuticos e de recepção, como os que efetuou Candido em “Esquema”, e mais recentemente Seixas Guimarães (2004, 2017), tornam a obra machadiana cada vez mais indefinível, ou mais aberta se se preferir.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Brasília: Martins; Instituto Nacional do Livro, 1972.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. v. 2.
- ASSIS, Machado de. *Contos de Machado de Assis*, v. 3: filosofia. Organização de Koão Cesar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A Formação do Nome – duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- AQUINO, Tomás. *Suma Teológica*. Disponível em <http://www.permanencia.org.br/sumateologica/suma.htm>
- BUFFON. *Histoire Naturelle*. Disponível em <http://www.buffon.cnrs.fr>.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões – estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Ideologia e Contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CAMPBELL, Joseph. *Mito e Transformação*. São Paulo: Ágora, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis*. in: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. “Duas notas” e “Prefácio de um livro”. Apresentação de Ieda Lebensztayn. *Machado de Assis em Linha*. São Paulo, v. 10, n. 21, p. 3-15, Agosto de 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mael/v10n21/1983-6821-mael-10-21-0003.pdf>> Acesso em 13 de fevereiro de 2019.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de assis: um estudo de Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

- CARREIRO, Jason Manuel. Sobre filosofia e literatura: Machado de Assis e Nietzsche, filhos de sua época. *Sapere Aude*. Belo Horizonte, v.3, n.5, p. 66-81, 1º sem. 2012.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. *Ética e estética da perversão*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- CIORAN, E. M. *Del inconveniente de haber nacido*. (Trad. do francês por Esther Seligson). 2ª ed. Madri, Taurus, 1998.
- COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIAS, Rosa Maria. “O autor de si mesmo”: Machado de Assis leitor de Schopenhauer. *Kriterion: revista de filosofia*. Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005.
- Dicionário Houaiss. Verbete: Natural. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=natural&styp=k>
- DIXON, Paul. *Os Contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre, Movimento, 1992.
- _____. *O Chocalho de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009.
- DURAND, Gilbert. *Science de l'homme et tradition*. Paris, Berg International, 1979.
- _____. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1988.
- _____. *Figures Mythiques et Visages de L'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Dunod, 1992.
- _____. *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994. (Tradução de José Carlos de Paula Carvalho e revisão técnica de Marcos Ferreira Santos).
- _____. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001.
- FARIA, João Roberto. *Singular Ocorrência Teatral*. Revista da USP, v. 10, p. 161-166, 1991.
- FERREIRA SANTOS, Marcos & ALMEIDA, Rogério. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 81-171.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004.
- _____. “O escritor que nos lê”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Machado de Assis*. Rio de Janeiro, nº 23 e 24, julho de 2008, p. 273-292.
- _____. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. São Paulo: Editora da UNESP, 2017.
- HANSEN, J. Adolfo. “Machado de Assis”. In: ZSCHIRNT, Christiane. *Livros: tudo o que você não pode deixar de ler*. São Paulo: Globo, 2006. p. 344 a 376.
- _____. “Dom Casmurro: simulacro & alegoria”. In: GUIDIN, M. L.; GRANJA, L.; RICIERI, F. (orgs.) *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 143 a 177.
- HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- HIERRO, Rafael Del. *El saber trágico. De Nietzsche a Rosset*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. A filosofia de Machado de Assis. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.305-312.
- HUME, David. *Investigação sobre o Entendimento Humano*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- JUNG, Carl Gustav. *A Vida Simbólica: escritos diversos*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- KERÉNYI, Karl. *Os Deuses Gregos*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- LARROSA, Jorge. *Nietzsche e a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- LESTIENNE, Rémy. *O Acaso Criador: o poder criativo do acaso*. São Paulo: Edusp, 2008.

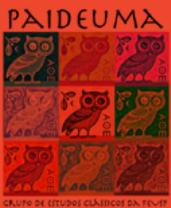
- LIMA, Alceu Amoroso. *Três Ensaios sobre Machado de Assis*. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- _____. *Elogio da Razão Sensível*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- _____. *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo, Zouk, 2003.
- MAYA, Alcides. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humour*. Porto Alegre: UFSM, 2007.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: José Olympio / ABL, 2008.
- MORIN, Edgar. *Journal de Californie*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- _____. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Lisboa, Europa-América, 1973.
- _____. *Ciência com Consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- MOTTA, Gilson. Uma abordagem do trágico no conto “O espelho”, de Machado de Assis. *Revista Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 6, ano 6, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Obras Incompletas*. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Ecce homo. Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Lisboa: Edições 70, 1995b.
- _____. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo, Edusp/Nankin, 2007.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Edusp, 1988.

- REALE, Miguel. *A Filosofia na obra de Machado de Assis: com uma antologia filosófica de Machado de Assis*. São Paulo, Pioneira, 1982.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2008.
- ROSSET, Clément. *L'Objet singulier*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979 / 1985.
- _____. *A lógica do Pior: elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989a.
- _____. *Princípio de Crueldade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989b.
- _____. *A Anti-Natureza: elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989c.
- _____. *Le Démon de la tautologie suivi de Cinq petites pieces morales*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1997.
- _____. *Loin de Moi. Études sur l'identité*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.
- _____. *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- _____. *La Philosophie Tragique*. Paris, PUF, 1960 / 2003.
- _____. *Le réel: traité de l'idiotie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.
- _____. *Escritos sobre Schopenhaer*. Valencia/Espanha: Pre-Textos, 2005.
- _____. *Fantasmagorias – seguido de o real, o imaginário e o ilusório*. Madrid: Abada Editores, 2008.
- _____. *El mundo y sus remedios*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Contraponto, 2001.
- _____. *Metafísica do Amor. Metafísica da Morte*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- SOUZA, Ronaldes de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo, Globo, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Editora 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto; GIANOTTI, José Arthur; OLIVEIRA, Francisco de et al. *Machado de Assis: um debate*. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 29, pp. 59-84, mar. 1991.

- UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida no homem e nos povos*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- VILLAÇA, Alcides. *Machado de Assis, tradutor de si mesmo*. Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 51, julho de 1998, pp. 3-14.
- _____. “Janjão e Maquiavel: a “Teoria do Medalhão””. In: GUIDIN, M. L.; GRANJA, L.; RICIERI, F. (orgs.) *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo, Editora Unesp, 2008.
- _____. “O Espelho”: *Superfície e Corrosão*. Revista Machado de Assis em linha. Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 102-117, junho de 2013.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.
- WUNEMBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: PUF, 1997.
- ZANIRATTO, Cristiane Patrícia. *Tradução, Comentário e Notas de Édipo em Colono de Sófocles*. Dissertação de mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2003.



Este livro,
O imaginário trágico de Machado de Assis,
do selo GALATEA,
utilizou as fontes tipográficas
Crimson Text, Bohemian Typewriter e DIN Next LT Pro,
e foi terminado em fevereiro de 2020.



GALATEA

FEUSP

