

De Machadinho a Brás Cubas

Só quando desceu ao fundo de si mesmo, para desenganar-se, Machado conseguiu criar obra digna do seu gênio, ou se preferem, do seu demônio, o *daimon* que se agitava dentro dele, sem que o soubesse, ainda em estado fetal ou dormitivo, mas a contar de certo momento, já bicando a casca do ovo para sair cá fora à luz do dia, que o sol nasce para todos...

Tudo isto é velho e sabido. Há um momento em que o eu essencial dá de cara consigo mesmo, acorda e ouve, em qualquer dialeto de Babel: Torna-te quem és, ou faze-te quem és, voz imperiosa que repete o conselho de Zaratustra: *Werde wer du bist...* Bem explicado: ainda não chegaste a ser quem és de fato, ou quem devias ser; por enquanto, meu filho, não passas de um Machadinho, simpático, sem dúvida alguma, com bastante lábia e leitura, mas enfim, um simples Machadinho, uma crisálida, um Gil, um Jota, para não dizer um Max. Pelos cornos da lua, quem és tu afinal, senão o pobre Joaquim Maria que baixou do Morro do Livramento para as letras e jamais será, como esperava, o mimoso das damas, o festejado autor de *Helena e Iaiá Garcia*, obras-primas do estilo não-me-toques? Trata de cavoucar no duro chão da caverna, que o som cavo das pancadas é prometedor e decerto ainda vens a desenterrar um tesouro, do fundo de ti mesmo. Chega-te bem para o espelho e verás o Outro, o da nua máscara, vertiginoso e malicioso, ora sim e ora não, sorrindo com os olhos e fisingando num relance cousas finas e agudas, ágeis e indiscretas... Estão bicando a casca do ovo estas cousas, já começaram

a ensaiar dentro da casca o primeiro vôo, e antes do primeiro pio, já começaram a piar...

Entre ontem e hoje, entre Machadinho e Machado, cabem todas as fantasias do devir que está sendo e ainda não é. Mas que microscopia imaginativa poderia acompanhar os estádios sucessivos, as mutações sutis de uma gestação psicológica, manifestada de súbito sob a forma de conversão? Se pudéssemos aplicar ao acaso aqueles processos de filmagem que, aos olhos iludidos do espectador, conseguem recompor num tempo ideal a germinação e o desenvolvimento paulatino das plantas, veríamos decerto o autor da *Queda*, o esforçado não-me-toques da primeira fase criar aos poucos não sei que raízes e tentáculos, como estranha planta humana, e, num retrato mágico, firmar-se a expressão do lábio, endurecer o brilho dos olhos, vincar-se o desenho inseguro de uma ruga, a “ruga sardônica” de Luís Garcia. Insensivelmente, passaríamos assim do primeiro ao segundo Machado de Assis.

Devemos levar em conta estes dois aspectos essenciais da questão: se de um lado não se concebem as *Memórias póstumas* senão como produto de uma longa gestação, nem por isso é menos imprevista, de outro lado, a impressão que provoca em nós o seu desabrochamento brusco.

Na história literária, não faltam exemplos de conversão, ou aparente conversão psicológica, traduzida em mudança imprevista do estilo, das motivações da fantasia criadora, do próprio conteúdo humano da obra de um mesmo autor. No caso de Melville, por exemplo, quem poderia prever, depois das primeiras obras, o aparecimento de *Moby Dick*? É verdade que em Melville ainda será possível apontar uma filiação pelo menos exterior de temas e descobrir em *Mardi* e *White Jacket* aquela *family resemblance* a que se refere William Ellery

Segdwick.¹ Difícil, todavia, no caso de Machado de Assis, traçar uma linha de continuidade evolutiva. Em *Ressurreição* via Lúcia Miguel Pereira despontar “a principal característica de Machado como romancista, característica que o irá aos poucos separando inteiramente da concepção romântica da ficção: a predominância dos problemas psicológicos”. Mais adiante observa:

Já em *Iaiá Garcia* começa a aparecer o verdadeiro Machado de Assis. O tipo de Luís Garcia, sobretudo, é traçado com admirável nitidez de linhas. [...]

Se *Iaiá Garcia* ainda não é um grande romance, se lhe falta sobretudo coesão, já é de uma qualidade muito superior aos outros, porque nele Machado se libertara do romantismo. Mas não é ainda aquela libertação interior que o levará a analisar homens e fatos com a curiosidade e frieza de quem não se espanta de coisa alguma, porque não descobre nenhum sentido na vida humana.²

A transmutação de Luís Garcia em Brás Cubas, ou de Machadinho em Machadão, serve de grave advertência a todos nós, ingênuos críticos, que adoecemos da febre cartesiana e tentamos, bem ou mal, acomodar a um engenhoso esquema lógico o espírito contraditório e espontâneo do Autor, engarrafado como o Homúnculo de Wagner. Mefistófeles é quem sabe explicar, melhor que eu, estas operações analíticas do entendimento.

Por mais que se queira descobrir na produção medíocre da primeira fase uma prefiguração qualquer do Machado posterior, o mais prudente será dizer, como a cabocla do Castelo: cousas futuras... cousas futuras...

Do ponto de vista qualitativo, admita-se a mudança radical, da noite para o dia. Creio que foi essa mudança, como problema psicológico, um dos grandes atrativos para a crítica machadiana. A crítica genética não pode

admitir saltos bruscos na formação do escritor, e ainda não apareceu o Hugo de Vries da literatura, empenhado em mostrar que as manifestações importantes, na conquista da originalidade literária, são justamente as variedades que surgem de súbito, completamente formadas, prontas para a luta como Brás Cubas, pai de si mesmo, ou “autor de si mesmo”, na expressão do próprio Machado de Assis.³ Em reforço do paralelo, direi que Brás Cubas, de acordo com a teoria de Hugo de Vries, era uma verdadeira “mutação transmissível”, pois transmitiu sua pinta a várias personagens posteriores de romance e conto, e a todo momento percebemos a inflexão da sua voz, ou do seu estilo, interferindo no diálogo do autor com seu leitor. Como dizia Lúcia Miguel Pereira, não é só o *Quincas Borba* que vai sair do *Brás Cubas*, muitos contos lá estão em estado embrionário.⁴

Se o crítico pudesse espiar para dentro de Machado, naquele momento da grande transfiguração, de outubro de 1878 a março de 1879, quando além do mais convalesce de grave doença, veria decerto “uma coisa estranha, uma figura má”; era o parto de um novo Machado, uma conversão às avessas. Há conversões de vária natureza; do ponto de vista canônico, a de Machado só pode ser interpretada como o avesso de uma conversão edificante, uma crise de sentido eversivo. Ele mesmo, para explicar a mudança que se operou de *Helena* a *Brás Cubas*, declarou certa vez a Mário de Alencar que se modificara porque perdera todas as ilusões sobre os homens.⁵

Mas, pensando bem, há muitos modos de crer e descrever, e um jogo sutil de compensações condiciona o impulso de negar com a necessidade de afirmar, ainda negando. O próprio Mefistófeles é obrigado a criar toda uma eloquência subversiva, para negar com alma e não cair numa frouxa atonia, indigna de um diabo que se

preza. A conversão de Machado à descrença envolve a afirmação de outra forma de crença: a da força criadora do seu gênio, que então esfrega os olhos, acorda, sacode as rumações de uma longa apatia, o torpor do medíocre Machadinho, tão comedido e bem-comportado até então, verdadeiro prêmio de virtude. Naqueles seis meses, precipitou-se uma conversão à ironia livre; Machado de Assis, de si para si, chegou decerto à convicção de que, para criar em verdade e vida, devia obedecer sem restrições ao imperativo de expansão plena que dentro dele reclamava os mais desafogados direitos de ousadia. Logo sentimos, nas admiráveis páginas iniciais de *Brás Cubas*, o movimento de um desabafo, a confiança inteira e desatada, o sarcasmo, a agilidade humorística, o cinismo temperado de graça. Para despistar, prega no alto da página, quando da primeira versão, a da *Revista Brasileira*, as melancólicas palavras de Jaques, em *As you like it: "I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults"* E traduz: "Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões".⁶

Nada mais comovente que esse despertar de forças adormecidas, manifestado de súbito, em verso e prosa, naqueles primeiros meses de 1880. Em 15 de janeiro, publica na *Revista Brasileira* os poemas: "Uma criatura", "A mosca azul", "O desfecho". "Spinoza", "*Suave mari magno...*" e "No alto" Todo o espírito das *Memórias póstumas* já se configura nesse punhado de poemas. "Uma criatura" parece uma versão metrificada, e sem dúvida muito menos poética, do tema de Natureza ou Pandora, no capítulo "O delírio"; em "O desfecho", revela-se a mesma visão trágica e o mesmo desfilhar dos séculos que aparecerão no mesmo "O delírio", dois meses depois; em "*Suave, mari magno...*", que faz pensar no Baudelaire de *Une charogne*, sentimos

o vertiginoso e amargo Machado, atraído tantas vezes pelo espetáculo da crueldade e a dois passos do sadismo; e muito mais que na importuna "Mosca azul", com seu zumbido parnasiano, é no misterioso e fascinante "No alto" que podemos entrever a velada confissão da crise. Prefiro transcrevê-lo em sua impureza original, sem as correções posteriores, quando saiu em volume, pois nada me parece mais expressivo, como verdade áspera, que aquela "...cara estranha,/ Dura, terrena e má", da primeira quadra, abrandada mais tarde:

O poeta chegara ao alto da montanha
E quando ia a descer a vertente do oeste,
Viu uma cara estranha,
Dura, terrena e má.

Então, volvendo o olhar ao subtil, ao celeste,
Ao gracioso Ariel, que de baixo o acompanha,
Num tom medroso e agreste
Pergunta o que será.

Como se perde no ar um som festivo e doce,
Ou bem com se fosse
Um pensamento vão,

Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta.
Para descer a encosta,
O outro estendeu-lhe a mão.⁷

Momento único, espécie de maturação precipitada por um conjunto de circunstâncias que não se repetem. A produção que aparece na *Revista Brasileira*, de 15 de janeiro a 15 de dezembro de 1880, bastaria para consagra-lo, ficasse então por qualquer motivo encerrada a sua carreira literária.

No caso de Machado de Assis não podemos apontar um momento de crise definida e dramática, aquele “grande terremoto”, por exemplo, a que se refere Kierkegaard, ao completar os 22 anos; tudo nele é indireto e nos vem coado pela transmutação literária, em que as cousas todas, embora nascidas da ironia viva, passam logo à inflexão da ironia estética e perdem qualquer consistência humana imediata. Quem poderia imaginar, sem quebra de certa congruência, um Diário machadiano, um Machado capaz de se confiar todo ao papel, sem as máscaras do seu ofício?

Mas o documento em que fixou a transposição literária de um provável estado de crise também comporta, além da interpretação estética, uma leitura em profundidade, a soletração das entrelinhas humanas do texto, pauta de silêncio onde o que não se diz também fala por omissão. Dizia Lichtenberg que em muitas obras ele teria preferido conhecer, não o que o autor deixou escrito, mas o que riscou, ou suprimiu. Na obra de Machado gostaria eu de conhecer, não propriamente o que sacrificou à exigência do estilo, mas o que encobriu ou alterou intencionalmente. Em meu segundo ensaio sobre este velho tema, observava eu: “Bem sei que a pergunta é ociosa, mas muita vez perguntei aos meus demônios que obra teria sido a de um Machado menos desconfiado de si mesmo e que se entregasse com algum despejo às qualidades virtuais que lhe aprofundam o texto em sugestões surpreendentes...”⁸

É verdade que agora, afivelando ao rosto a máscara de Brás Cubas, vai despejar muita coisa que andava guardada e mais ou menos dissimulada. A psicologia da máscara — todos nós o sabemos muito bem por experiência, neste país do carnaval — é justamente a de um desafogo compensador, que admite a irrupção

das verdades recalçadas. Trocada a identidade, alteradas as condições de ser e parecer, o Eu autêntico se entrega à desforra sincera, e o que seria escândalo dentro da norma cotidiana, cai na conta de graça goliardesca.

Mas o mascarado, além de trocar de cara, também põe na voz a máscara do falsete: você me conhece? E um dos maiores divertimentos do carnaval sempre foi esse desafio do falsete, a pular das frinchas da máscara, e acompanhado pelo brilho malicioso de uns olhos que o confirmam e desmentem ao mesmo tempo, nos seus falsos buracos de órbita...



De onde vem a voz de Brás Cubas?

Sendo ele um defunto autor, ou um autor defunto, vem do outro mundo. Em *Brás Cubas* tudo parte de um ponto de vista arbitrário e super-realista, aquele ponto de vista de Sirius, ou de Aldebaran, dos montes da lua ou das profundas do inferno, que é a visão do diabo virador de telhados, do olho supremo que tudo enxerga e não respeita paredes nem tapumes.

O tom de Brás Cubas, em sua gratuidade, logo postula um ambiente de aceitação irresponsável e ironia solta, um *és não és* de farsa metafísica. O leitor não pode levar a sério o tom do suposto autor e logo de saída vê-se na contingência de engatilhar um sorriso divertido ou meio forçado, conforme entram a reagir os seus nervos. O defunto espia por uma fresta invisível e, em vez de trepar na altiloquência solene das mensagens de além-túmulo, fala num tom faceto, às vezes gaiato, sempre repassado de ironia e dubiedade. “Evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso mas nimiamente extenso, e aliás desne-

cessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.”

Mas não seria possível manter a mesma tonalidade, com a mesma sugestão de um absurdo humorístico, no decorrer de toda a obra, sem matar o imprevisível, garantia melhor da sua graça. E por isso mesmo, logo a princípio, o finado autor, mandando às favas o macabro estilo que mais convém à sua tarefa, reentra em sua pele, recupera a vida que viveu no tempo e no espaço, para poder descrevê-la em plena continuidade evolutiva e normal, como transformação e duração; volve à condição de simples mortal ainda ameaçado de morte, como todos nós, e esquecido da experiência dos outros lados da vida.

Dá-se, pois, uma troca de atitudes e mudança de inflexão; o tom metafísico e gratuito de Brás Cubas humaniza-se, submete-se à humilde pauta dos memorialistas, sem maiores pretensões. É aquela transição do capítulo nono, passado o grande *morceau de bravure*, o “Delírio”: “E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro”. Com o seu delírio, colocado no começo da obra, o suposto autor defunto pagou o tributo a Caronte e tornou à sua vidinha, para poder contá-la na linguagem normal das autobiografias.

Não quero dizer que de vez em quando ele não se lembre da “contração cadavérica”, da sua condição de falecido e das obrigações de verissimilitude para com o leitor, tentando reatar o tom do exórdio com algumas incursões no domínio do absurdo humorístico, mas, serão momentos de parênteses na continuidade da obra. Vejam-se os capítulos vinte e quatro, vinte e sete e setenta e um, principalmente este, que é o senão do livro: “Começo a arrepender-me deste livro. Não

que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira [a] sepulcro, traz certa contração cadavérica; [...]”

Notam-se, daí, duas inflexões dominantes no tom de *Brás Cubas*: a de Brás Cubas como autor defunto, ou defunto autor, e a de Brás Cubas como simples memorialista, brasileiro, solteiro, morador em Catumbi, que não sabe como encher o tempo. Envolvendo tudo isto, insuflando vida ao conjunto, como o próprio alento vivificador da expressão literária, poderíamos dizer que há só um tom verdadeiro, que é o tom do verdadeiro autor — o seu estilo. E este, dentro do mesmo período, o da maturidade de Machado de Assis, permanece o mesmo, seja na imitação de uma experiência narrada em primeira pessoa, a modo de memórias, *Memórias póstumas*, *Dom Casmurro*, *Memorial de Aires*, ou em *Quincas Borba* e *Esau e Jacó*, onde há narração objetiva, ou de intenção objetiva na composição.

Sem dúvida, a situação criada em *Brás Cubas* já é de si mesma absurda, sugerindo uma espécie de mascarada confessa, em que o verdadeiro autor ajusta ou retira a máscara nas barbas do leitor, como quem não leva a sério os compromissos de artífice, isto é, fabricar uma ilusão romanesca, criar um ambiente que dê aos leitores certo simulacro de vida a evolver no tempo. As duas encarnações de Brás Cubas, o espectro que atravessou a barreira do grande mistério e o simples solteirão de Catumbi, em vez de servirem de máscara ao legítimo autor, estão revelando a todo instante a sua presença absorvente, sentimos o punho soberano que arma o cenário e dá puxões nos cordéis, sem mais nem menos interrompe a cena, apaga as luzes e engrola com voz de ventríloquo as suas digressões filosóficas.

Por mais que se torne, então, alado e gracioso, não consegue apagar certo ranço de literatice; Brás Cubas é homem muito lido e comprova-o, citando, aludindo, glosando. Dê-se o leitor ao trabalho de verificar nas poucas páginas iniciais, até o capítulo da “transição”, referências, nomes, alusões históricas e literárias.⁹ Agrava-se ainda a mesma impressão diante da semelhança formal com alguns modelos conhecidos — o Garrett das *Viagens*, Sterne, Xavier de Maistre — que o estudo das fontes e influências, sobretudo a contar das pesquisas de Eugênio Gomes, viria completar.

Tudo isto, ao primeiro relance — e bem sabemos que assim reagiu Sílvio Romero —, parecia premeditado, fabricado meticulosamente, arranjado de acordo com um desígnio de originalidade a todo custo, aquela falsa originalidade que é rebusca de efeitos mais sensacionais que profundos; e caberia então aplicar ao caso o reparo de E. M. Foster, em *Aspects of the novel*, quando se entrega a uma crítica penetrante de certas demasias teóricas de Henry James: “*All that is prearranged is false*”¹⁰

Brás Cubas, não obstante, era criatura de sete fôlegos. De resto, se a casca parecia “manjada”, o miolo era novo e deixava na boca um acre sabor. O próprio Machado, no prólogo da terceira edição, acentuava a diferença: “O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama *rabugens de pessimismo* [grifo do autor]. Há na alma deste livro, por mais risinho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho”. E voltando ao genuíno tom de Brás Cubas, acrescentava: “Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo”.

Que “outro vinho” era aquele? Dizia Quincas Borba

que não há vinho que embriague como a verdade. E de qualquer modo sentimos, sob a aparência gratuita e mesmo leviana do tom de Brás Cubas, uma paixão ardente, sombria, demoníaca de verdade a todo transe, o amor da sinceridade para consigo mesmo levado ao extremo das mais dolorosas conseqüências, não recuando diante dos riscos do cinismo. Que é esta nota amarga, dissimulada em variações humorísticas oscilantes entre a gaiatice e o sarcasmo, senão a manifestação indireta de um imperativo íntimo, de uma espécie de *fiat veritas, pereat vita*?

O tom de Brás Cubas insinua-se de tal modo na grande obra da maturidade, que acaba por confundir-se, em nossa impressão imediata, com o próprio estilo do autor. O homem que escreve *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e alguns dos mais belos contos da literatura universal, não consegue libertar-se do sócio amargo e desabusado; ele se debruça às vezes sobre o ombro do escritor para soprar-lhe ao ouvido uma frase aguda ou capítulos inteiros, em que logo reconhecemos a inflexão dos capítulos iniciais de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Em vão os críticos inclinados a uma interpretação conciliadora, quando não edulcorada, se apegam teimosamente à idéia de um Machado de Assis que aos poucos vai caminhando para a serenidade interior, até conquistar aquela trégua e paz crepuscular que eles supõem representada no *Memorial de Aires*. Do seu diário, dizia o conselheiro Aires não ser uma obra de imaginação e, sim, um “livro de verdade exata, com todas as simetrias da vida”. Sabemos muito bem, com a ajuda de Alcides Maia, quais são as suas simetrias, pois a vida resume-se para ele na ambição, no erro inconsciente, e o verdadeiro entrecho do *Memorial* gira em torno de uma herança de duzentos contos. Comenta o

ensaísta gaúcho: “A comédia chega a parecer cruel pela perfeição com que, no caso, os protagonistas simulam os sentimentos, às vezes sem que o saibam”.¹¹

O caso de Brás Cubas, como personagem-máscara, parece-me exemplo ideal para levantar a questão das relações que existem entre a autobiografia e o romance, entre o autor e o veículo confidencial das suas criaturas, entre a experiência vivida e a experiência romaneada. Ramon Fernandez, em *Messages*, retomando a famosa metáfora de T. S. Eliot — o espírito do artista é um catalisador; “*the mind of the poet is the shred of platinum*” —, mostrava que a experiência do criador de arte é só tangencial à sua experiência de homem, pois a vida interior apenas lhe serve de meio ou instrumento para a criação da obra.¹²

Por mais oportuna que seja esta reação da neocrítica contra o exagero das interpretações biográficas, não devemos concluir daí pelo divórcio completo entre as duas formas de vivência. Sem uma correlação de fundo, que sentido atribuir a tantos vestígios inegáveis de uma conexão íntima, da qual só restam, aliás, em nossa visão crítica, os destroços mais vagos — paralelismos, convergências, semelhanças oblíquas, deformações de imagens pelo meio refletor... A propósito de Stendhal, chega Ramon Fernandez a negar que a obra literária, mesmo a de sentido autobiográfico, possa valer ao autor como um meio de acesso ao conhecimento de si mesmo.

Eu diria, apoiado em alguns exemplos, que certos romancistas só através da obra feita e por influência da mesma logram conquistar mais plena consciência de si mesmos. O homem, não conseguindo libertar-se da obra, muito menos renunciar ao artista, sofre o seu influxo em mais de um sentido. Casos haverá em que a personagem-máscara, feita de muitas virtualidades humanas do seu criador, passa a impor-se no diálogo

da vida interior do homem como interlocutor ideal, como a imagem de outro eu menos tolhido pela coerção social, mais concorde aos propósitos de sinceridade, crítica livre e desassombro que é obrigado a sopitar em sua vida cotidiana.

Assim pelo menos imagino de vez em quando um Machado de Assis que, a contar do parto genial do seu autor defunto, passou a receber a visita do parceiro cada vez mais vivo, ágil sempre e armado de argúcia irônica. Fechou-lhe decerto muitas vezes a porta na cara, desconversou e tapou os ouvidos, para poder entregar-se às obrigações de homem sério, acadêmico e funcionário zeloso. Mas no momento mais imprevisto, quando menos esperava, lá ressurgia o importuno Brás Cubas, e só vendo que petulância nas suas insinuações de mascarado cínico...

A criatura dava-se ares de criador, sugeria páginas inteiras, ditava novos entrecos de conto, novela, romance, improvisava brincando uma crônica...

Seria o caso de repetir, com Mefistófeles:

*Am Ende haengen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten*¹³



Todas estas qualidades tão afinadas: agilidade, lucidez, ironia aguda, senso psicológico, profunda intuição do lado sombrio ou negativo das cousas, não se conquistam sem pagar caro a sua posse; obrigam a deitar fora muito lastro, sacrificando outras tantas virtudes, ou virtualidades. A cada uma, corresponde a sua limitação necessária e portanto um defeito relativo.

A lucidez extrema, a ironia aguda, apuradas a tal grau, sufocam a espontaneidade viva de que se alimenta

a verdadeira poesia das cousas e acabam muitas vezes empecendo a própria alegria de criar. E quem aprende a ver de preferência a face negativa das cousas, a si mesmo se impõe limitações negativas de ação e compreensão.

Quanto à agilidade, penso que em Machado de Assis ela assumiu sobretudo uma feição exterior e formal, de aparência; ele parece não pousar em coisa alguma, no seu borboleteio humorístico, e não obstante, está voejando sempre em derredor do mesmo ponto, como falena atraída pelo foco luminoso. Não houve no seu caso uma disponibilidade no sentido gidiano, ou aquela cura de ar livre e movimento preconizada pelo Nietzsche da fase heróica; a agilidade então participa de uma forma de aceitação e adesão imediata às experiências mais descontraídas, como incitamento e superação do obstáculo.

Por mais ágil que pareça, Machado não consegue alcançar vô além dos seus horizontes familiares. Falta portanto extensão e acrescentamento humano ao âmbito da sua obra, tão monocórdia em seu conjunto, e tão incapaz de abarcar, como a obra mais arejada dos grandes criadores de ficção, a riqueza complexa e trágica do bicho da terra chamado Homem, nas suas manifestações imprevisíveis.

A melhor prova disso é que ele ganha muito em ser lido aos trechos, ou a largos intervalos de leitura, para que o esquecimento relativo ajude a sentir, não a inércia da repetição e os lados fracos, mas a graça original dos melhores momentos. Pelas mesmas razões, o *conteur* em Machado de Assis leva quase sempre vantagem garantida sobre o romancista, a vantagem de que decorre de uma proporção exata e de um equilíbrio mais perfeito entre o impulso criador e a sua limitação intensiva. No conto igualmente fica ele impedido de entregar-se ao vezo borboleteante do

humorismo gratuito, contraído na escola da crônica literária. Certo é que o Machado cronista não aprende a dobrar a língua e mete a colher torta onde menos é esperado. Uma boa parte da obra em conjunto e capítulos inteiros dos romances foram escritos por esse rabiscador hebdomadário de tiras de almoço, que, em vez de sofreá-lo, obedece gostosamente ao puxão do improvisado; obedece também a um instinto finíssimo de sinuosidade e despistamento...

Mas todas estas observações críticas giram e regiram inutilmente em torno do “caso Machado”, sem via de acesso. E a maior ilusão será sempre em tais casos a tentativa biográfica. Há um momento, nessa vida póstuma dos grandes escritores, em que não basta, para matar a fome da curiosidade, o simples conhecimento da obra, onde as formas alusivas sugerem uma realidade original. A obra de arte não consegue esgotar toda a nossa atenção, por debaixo dela está o autor, ou, por outras palavras, estamos nós, com o nosso instinto de criadores insatisfeitos. Começa então a fase da pesquisa biográfica, desejo de reconstituir passo a passo a vida do homem que os livros entremostam, retrilhando em imaginação os caminhos confusos da sua experiência. Em vez de partir do texto para nós mesmos, satisfeitos com a profundidade emotiva que lhe emprestamos, preferimos desmanchar as palavras, desmontar a obra feita, desandar o caminho andado, para surpreender o autor no momento impuro da criação. Já não importa a forma definitiva, importa agora o fundo de potencialidade que ela encobre. De qualquer modo, é a própria aventura humana do biografado que agora importa conhecer nas minúcias mais humildes...

Mas tudo nele me parece oblíquo, vertiginoso, retrátil. E para acabar com tudo isto, diga-se que Machado cultivou como poucos a arte da dubiedade e a falsa

transparência da máscara. Numa tese de Victor Brombert sobre Stendhal, encontro a seguinte observação, talvez oportuna: “*Et ce qui est décourageante chez lui — et si provocateur aussi - c’est que souvent il porte le masque du masque et, qu’en ironiste accompli, il pousse l’art de ne pas ressembler à soi jusqu’au point de mentir non seulement à sa pensée, mais encore à son arrière-pensée*”¹⁴

☛ AUGUSTO MEYER (1902-1970), escritor e ensaísta, foi um dos grandes renovadores da crítica machadiana na primeira metade do século XX, junto com Lúcia Miguel Pereira. Seus principais ensaios sobre Machado de Assis estão reunidos em *Machado de Assis 1935-1958* [Livraria São José, 1958]. Há ainda ensaios machadianos em *A forma secreta* [Francisco Alves, 4ª ed., 1965] e *Textos críticos: Augusto Meyer* [Perspectiva, 1986; org. João Alexandre Barbosa], entre outros títulos. Este ensaio reproduz na íntegra o texto originalmente publicado na *Revista do Livro* (Rio de Janeiro), ano III, n. 11, p. 9-18, set. de 1958; o texto foi parcialmente transcrito na coleção de ensaios publicados em 1958 pela Livraria São José em duas partes, intituladas “Uma cara estranha” e “Presença de Brás Cubas”.

NOTAS

- 1 V. Herman Melville, *The tragedy of mind*. Cambridge: Harvard University Press, 1945, p. 83.
- 2 PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1955, p. 141 e 163.
- 3 V. MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952, p. 103. Referência a uma crônica de Machado de Assis intitulada: “O autor de si mesmo”.
- 4 V. PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). Op. cit., p. 200: “Não é só o *Quincas Borba* que vai sair do *Brás Cubas*. Muitos dos seus contos, dos seus melhores contos, estão, em embrião, nesse livro que é a chave da sua obra”.
- 5 Ibidem, p. 192, nota: “Frase que me foi repetida pela Viúva Mário de Alencar”
- 6 Sobre a primeira versão de *Brás Cubas*, na *Revista Brasileira*, em cotejo com a primeira versão em volume, ver GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Ipê, 1948.
- 7 O soneto saiu emendado em volume. Cf.: “Viu uma cousa estranha/ Uma figura má”.
- 8 V. MEYER, Augusto. *À sombra da estante*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1947, p. 79.
- 9 Cf. Stendhal, Sterne, Xavier de Maistre, Moisés e o Pentateuco, Hamlet e o seu solilóquio, alusão a Chateaubriand, alusão ao enigma de Édipo, o Brás Cubas histórico, Cavour e Bismarck, Suetônio e os Doze Césares, Cláudio, Sêneca, Tito, Lucrecia e os Borgias, Messalina, Gregorovius, a dieta germânica, a batalha de Salamina, a confissão de Augsburg, Cromwell e uma sugestão de Pascal, Corneille, Ezequias, Buffon, a *Suma Teológica*, o cavalo de Aquiles e a asna de Balaão, a tenda de Abraão, Natureza ou Pandora, Jó, os Hebreus do cativo, os devassos de Cômodo, Tebas de cem portas, Tertuliano etc.
- 10 V. FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. New York: Harcourt, Brace, 1927.
- 11 V. MAYA, Alcides. *Machado de Assis. Algumas notas sobre o “humour”* 2ª ed. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1942, p. 87.
- 12 V. FERNANDEZ, Ramon. *Messages*, 1ª série. Paris: Gallimard, 1926, p. 78 ss.; e ELLIOT, T. S. *Selected Essays, 1917-1932*. New York: Harcourt, Brace, 1932, p. 3-11.
- 13 *Fausto*, v. 7003-7004; “Afim, acabamos dependendo das criaturas que fizemos”.
- 14 V. BROMBERT, Victor. *Stendhal et la voie oblique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954, p. 150.