

Alfredo Bosi

A máscara e a fenda

Em memória de Lucia Miguel Pereira

Machado de Assis compôs umas duas centenas de contos. Entre eles, creio, alguns dos melhores já escritos em língua portuguesa, ao lado de não poucas histórias presas às convenções do romantismo urbanizado da segunda metade do século XIX.

Quem faz uma antologia¹prefere excluir a maioria dessas últimas, sem dúvida menos sugestivas esteticamente; mas o analista não pode omitir o fato: Machado foi também um escritor afeito às práticas de estilo das revistas familiares do tempo, principalmente nas décadas de 1860 e 70. O jovem contista exercia-se na convenção estilística das leitoras de folhetins, em que os chavões idealizantes mascaravam uma conduta de classe perfeitamente utilitária.

A pré-história da máscara: histórias de suspeita e engano

Como se dá essa convergência de formas batidas e valores novos no primeiro Machado de Assis? Nos *Contos fluminenses* e nas *Histórias da meia-noite* a maior angústia, oculta ou patente, de certas personagens é determinada pelo

¹ Reporto-me à seleção que preparei para a *Bibliouca Ayacucho* de Caracas, de onde extrai, com alguns retoques, o presente artigo.

horizonte de *status*; horizonte que ora se aproxima, ora se furta à mira do sujeito que vive uma condição fundamental de carência. É preciso, é imperioso supri-la, quer pela obtenção de um patrimônio, fonte por excelência dos bens materiais, quer pela consecução de um matrimônio com um parceiro mais abonado:

"Onde acharei eu uma herdeira que me queira por marido?" - resume o inquieto Gomes, caça-dotes de "O segredo de Augusta".

No primeiro caso, a herança deve ser agenciada junto a parentes ricos, tios ou padrinhos de preferência, que poderão, se quiserem, testar em benefício do sujeito. Essa relação entre o candidato a herdeiro e o testador em potencial combina um interesse econômico inegável com uma tática de aproximação e envolvimento afetivo do segundo por parte do primeiro. Relação cruamente assimétrica: se existe no testador alguma disposição afetuosa, esta não existe no interessado senão em gestos calculados. Vice-versa: o cálculo existe, de fato, só no interessado.

Igual assimetria de interesse e sentimento impõe-se quando o plano tem por fim o casamento. O pretendente, ou a pretendente, aparece em situação de *status* inferior ou periclitante: é a hora de assomar a figura salvadora de uma noiva ou de um noivo.

Objetivamente, a situação matriz é sempre o desequilíbrio social, o desnível de classe ou de estrato, que só o patrimônio ou o matrimônio poderá compensar.

Subjetivamente, o narrador acentua a composição, necessária da máscara na pessoa do pretendente; e, como correlato mais provável, os sentimentos de decepção que o beneficiador acabará experimentando quando a máscara já não for tão necessária ao beneficiado e, por trás dela, se divisar a ingratidão ou mesmo a traição.

Ingratidão e traição desenham-se como feitos estruturais de certas relações sociais assimétricas. Daí, o ar de necessidade, de quase-naturalidade, que assumem em muitos dos enredos machadianos. Vauvenargues dizia: "Não há pessoas mais azedas que as doces por interesse".

Se esse é o processo na sua inteireza, nem por isso ele virá atualizado de ponta a ponta em cada um dos contos que o têm por significado. O narrador pode deslocar a tônica de um momento para outro, ou deter-se em um único, abrindo o caminho para o conto ser principalmente o relato de um *episódio* (a anedota de um casamento frustrado, por exemplo), ou principalmente o *retrato moral* de uma das partes afetadas; caso em que reponta a ambigüidade peculiar àquela situação de desnível entre as personagens.

Seja como for, o eu narrador dos contos iniciais parece ter ainda um grau baixo de consciência dessa ambigüidade. Ainda se pratica, em muitos casos, a repartição das almas em cínicas e puras. Ainda pune-se romanticamente o rapaz que finge sentimentos de amor (em "Luís Soares", em "O segredo de Augusta"), ou procura-se cancelar qualquer suspeita de interesse na conduta do futuro beneficiado ("Miss Dollar"). A ênfase nos bons sentimentos torna difícil medir o grau de desconfiança do ponto de vista em relação às molas reais da intriga. Em suma, à primeira leitura, ou há evidência de má fé, ou evidência de lisura. Nem por isso alguns dos *Contos fluminenses* deixam de ser histórias de suspeita e engano.

Em "Miss Dollar" há uma viúva bela e rica, Margarida, a primeira de uma longa série machadiana de viúvas desfrutáveis. Logo aparece-lhe um pretendente, Mendonça, a quem a boa sorte fizera achar Miss Dollar, a cadelinha de estimação da moça. Margarida já recusara várias propostas de novo casamento, porque em todas entrevia a comichão da cobiça que, aliás, descobrira no marido morto. Apesar disso, acaba casando-se com o Mendonça. Este, sabedor das suspeitas de Margarida, recusa-se à vida conjugal enquanto pairarem dúvidas sobre o seu desinteresse. No fim, tudo acaba bem. A suspeita dilui-se com o tempo. Mendonça tinha achado a riqueza, a cadelinha Miss Dollar, e soubera nobremente restituí-la, conquistando-a, com isso, para sempre.

"A mulher de preto" conta a história de uma traição, *mas involuntária*. Estêvão ama a mulher de um amigo, ignorando naturalmente o estado civil da amada. Ao sabê-lo, afasta-se, não antes de ter reaproximado o casal. A traição é uma saída que o conto abre e fecha duas vezes: primeiro, mostrando que a mulher de preto, repudiada outrora pelo marido, estava inocente da pecha de adultério;

depois, acendendo a paixão de Estêvão, mas deixando claro que ele renuncia imediatamente ao conhecer a situação da moça. Parece que Machado precisava, ao mesmo tempo, entreabrir e exorcizar a possibilidade do engano.

O mesmo espectro ronda as "Confissões de uma viúva moça", em que uma mulher casada se deixa cortejar pelo melhor amigo do marido, embora resista às suas propostas de consumir o adultério. Como ela mesma diz ao amado: "Amo, sim, mas desejo ficar a seus olhos a mesma mulher, amorosa é verdade, mas até certo ponto... pura".

Morto o marido, nada obstará à união dos amantes; assim o espera a viúva, mas em vão; o antigo apaixonado volta-lhe as costas confessando-se homem de hábitos opostos ao casamento. "Era um sedutor vulgar." O logro executado a meias resulta, no fim, um logro inteiro.

Assim, os *Contos fluminenses* parecem escritos sob a obsessão da mentira. A qual, porém, ou é castigada, ou se prova uma suspeita falsa. Dar-se-ia o caso de seu autor ser um moralista ainda romântico disposto a nos pregar casos exemplares? Não e sim. Não, pelo que virá logo depois: Machado nunca foi, a rigor, um romântico (o Romantismo está às suas costas); mas sim, pelo gosto sapiencial da fábula que traz, na coda ou nas entrelinhas, uma lição a tirar.

Nas *Histórias da meia-noite* (1873), pela primeira vez o enganador triunfa. A novela chama-se "A parasita azul". O que nela acontece, apesar da amenidade geral do tom, quase bucólico, é simplesmente isto: o herói finge, o herói mente, o herói despista, para conquistar a amada e o pai desta. E o contexto deixa claro: ele não triunfaria se não mentisse. Camilo Seabra começa a vida em Paris embaindo a fé do "bom velho", um fazendeiro goiano que o sustenta crendo-o estudante zeloso enquanto ele gasta o tempo como boêmio e parasita. Desse logro Camilo, de volta ao Brasil, passa a outros. Ao primeiro amigo que reencontra furta-lhe a namorada, Isabel. Ela, por sua vez, recusa todos os pretendentes, parece um enigma, mas é apenas a falsa ingênua que encobre o desejo de casar com o melhor dos partidos possíveis. E quem, senão o próprio Camilo, médico, herdeiro de fazendas, futuro deputado, além de namorado seu na infância? Isabel já sabe que é preciso fingir-se fria e distante para excitar o gosto da conquista no seu casanova goiano egresso do

Boulevard des Italiens. O falar da moça, diz Machado, era "oblíquo e disfarçado". E o contista, também oblíquo e disfarçado, alivia com entremeios romanescos a dose de cálculo que vai disseminando na cabeça dos protagonistas. A resistência de Isabel é um plano que o postulante vence com outro. Camilo finge suicídio, o que precipita o "sim" de Isabel, já tão disposta a proferi-lo. O conto, comprido e assaz convencional no estilo, tem a sua moral: os apaixonados são mutuamente enganadores e, na exata medida em que sabem trapacear, alcançam a meta dos seus desejos. A casca é idílica, o cerne é realista-burguês. Mas por que separar casca e cerne?

O narrador das *Histórias da meia-noite* já está em trânsito para um "tempo" moral em que o que se julgaria cálculo frio ou cinismo (segundo a concepção de Alencar, por exemplo) começa a eleger-se como prática do cotidiano até mesmo no coração das relações primárias.

A necessidade da máscara como uma constante era um fato relativamente novo na história da ficção brasileira. Falta, nesses contos, aquele quase-nada quase-tudo, que é a rendição franca da consciência; e que virá em uma personagem honestíssima das *Memórias póstumas*, Jacó Tavares, para quem "a veracidade absoluta é incompatível com o estado social adiantado".

O jovem Machado introjeta a nova economia das relações humanas que começa a regular, cada vez mais conscientemente, os móveis da vida privada. Assim, é no trato das personagens que a novidade se torna ostensiva. Em outros aspectos da narração, Machado mantém-se fiel, sobriamente fiel, às instituições literárias do romance brasileiro romântico, que sempre se quis "realista": as descrições de paisagens e de interiores, a seqüência dos eventos, o sentido do tempo e, mesmo, as entradas metalingüísticas desses contos já estavam em Macedo, em Manuel Antônio, em Alencar. Machado será, talvez, mais neutro, mais seco, mais esquemático em todo esse trabalho de composição narrativa que ele aprendeu, quando não imitou, de outros contextos. O lastro da convenção não seria jamais subestimado por esse escritor, o único brasileiro que os nossos gramáticos puristas do começo do século XX julgaram digno de ombrear com os clássicos dos Seiscentos ...

No fundo, não se tratava apenas de respeito à convenção lingüística. A deferência pela face institucional das Letras e da Sociedade é norma em Machado e significa o reconhecimento do forte pelo fraco. A instituição é, afinal, o espaço histórico já delimitado onde se obrigam e se satisfazem as necessidades básicas dos grupos humanos, em todas as acepções do termo, o seu *lugar-comum*. O lugar-comum não precisa ser belo nem sublime, basta-lhe a utilidade, como ao papel-moeda.

Embora a consciência da máscara e do jogo instituído não se mostre tão aguda nos primeiros contos, ela seguramente cresceu dos *Contos fluminenses* para as *Histórias da meia-noite*. Assim também crescia, na mesma década de 70, nos romances *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia*, obras de intersecção de dois lugares comuns: o do velho romantismo idealista e o do novo realismo utilitário, para o qual pendem as personagens femininas, capazes de sufocar os sentimentos do sangue em nome da "fria eleição do espírito", da "segunda natureza, tão imperiosa como a primeira". A segunda natureza do corpo é o *status*, a sociedade que se incrusta na vida.

A interpretação de Lucia Miguel Pereira² é francamente psicossocial. Parece-me uma boa leitura não só da gênese dos enredos e tipos machadianos como, e principalmente, do cimento ideológico que os sustenta e legitima em nome dos "cálculos da Vida".

Apesar de todos os riscos do biografismo, a análise da autora põe o dedo na chaga existencial do homem Machado que passou de uma classe para outra cortando os laços que o amarravam à infância pobre. A passagem, a ruptura e a consciência da ruptura compõem a história moral de suas personagens femininas mais ambiciosas: Guiomar, em *A mão e a Luva*, e Iaiá Garcia, no romance de mesmo nome.

Encontro no quinto capítulo de *A mão e a luva*, que tem por título "Meninice", uma confirmação plena da hipótese de Lucia Miguel Pereira. Guiomar,

² MIGUEL PEREIRA, Lucia, *Machado de Assis*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1936. A interpretação foi retomada com maior felicidade em *Prosa de ficção*, 2, ed, Rio de Janeiro. J. Olympio. 1957. p, 59-107

menina pobre, órfã de pai, vive com a mãe, cuja maior tristeza é vê-la padecer de estranhos desmaios seguidos de atitudes pensativas, concentradas. A certa altura o narrador entremeia um episódio revelador de um destino. Por uma fenda no muro que separa a casa de Guiomar da chácara vizinha, a menina vê como em sonho a imagem da riqueza que não a abandonará nunca mais. Há um muro entre a casa pobre e a casa rica, mas o racho é suficiente para passar uma pessoa:

"A primeira vez que esta gravidade da menina se tomou mais patente foi uma tarde em que ela estivera a brincar no quintal da casa. O muro do fundo tinha uma larga fenda, por onde se via parte da chácara pertencente a uma casa da vizinhança'. A fenda era recente; e Guiomar acostumara-se a ir espreitar ali os olhos, já sérios e pensativos. Naquela tarde, como estivesse olhando para as mangueiras, a cobiçar talvez as doces frutas que pendiam dos ramos, viu repentinamente aparecer-lhe diante, a cinco ou seis passos do lugar onde estava, um rancho de moças, todas bonitas, que arrastavam por entre as árvores os seus vestidos, e faziam luzir aos últimos raios do sol poente as jóias que as enfeitavam. Elas passaram alegres, descuidadas, felizes; uma ou outra lhe dispensou talvez algum afago; mas foram-se, e com elas os olhos da interessante pequena, que ficou largo tempo absorta, alheia de si, vendo ainda na memória o quadro que passara.

A noite veio, a menina recolheu-se pensativa e melancólica, sem nada explicar à solícita curiosidade da mãe. Que explicaria ela, se mal podia compreender a impressão que as cousas lhe deixavam?"

Poucas linhas adiante, veremos Guiomar já amparada por sua madrinha, uma baronesa, junto à qual enriquecerá herdando-lhe os bens. Mais tarde, casará com um homem ambicioso a quem se ajusta como a mão à luva. Primeiro, o patrimônio, depois o matrimônio.

A sociedade levantou um muro entre as classes, mas esse muro tem as suas fendas. E possível às vezes passar de um lado para o outro, não precisamente pelo trabalho, mas cultivando e explorando as relações "naturais". Quem não se lembra da cena em que Capitu, escrevendo o seu nome e o de Bentinho no muro que separava as casas de ambos, dá começo franco ao idílio proibido?

Capitu ficava "esburacando o muro". Assim, muito tempo depois de ter ultrapassado o esquema dos romances juvenis, Machado continuou escrevendo histórias de suspeita e engano.³

Contos-teorias

Todos reconhecem nas *Memórias póstumas* o divisor de águas da obra machadiana. Otto-Maria Carpeaux chegou a falar em Machado de Assis como um desses raros escritores *twice born*, nascidos duas vezes, à maneira dos convertidos Santo Agostinho ou Pascal. Mas quem percorreu os contos e os romances da década de 70 está preparado para ver a resolução de um desequilíbrio. O vinho novo rompe um dia os odres velhos. À medida que cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade, de que a aparência funciona universalmente como essência, não só na vida pública mas no segredo da alma, a sua narração se vê impelida a assumir uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais problemática, mais amante do contraste. Rompe-se por dentro o ponto de vista ainda oscilante dos primeiros contos. A ambigüidade do eu-em-situação impõe-se como uma estrutura objetiva e insuperável.

A partir das *Memórias póstumas* e dos contos enfeixados nos *Papéis avulsos* importa-lhe cunhar a fórmula sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior. E, reconhecido o antagonismo, seu olhar se detém menos em um possível resíduo romântico de diferença, que na cinzenta conformidade, na fatal capitulação do sujeito à Aparência dominante.

³ Estas linhas já estavam escritas quando tive o prazer de ler o denso estudo de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas* (Duas Cidades, 1977) em que se acusam alguns componentes ideológicos do primeiro Machado, o antiliberalismo, o familismo estreito, o conservadorismo astuto; fatores responsáveis pela ordem narrativa, pelo estilo, pelo tom dessas obras. Fundamental, a abertura da III Parte, "O paternalismo e a sua racionalização nos primeiros romances de M, de A." O paternalismo, calcado nas relações de favor, é horizonte ou plataforma dos romances iniciais. R. Schwarz vai apontando, em análises tópicas lapidares, as tensões internas dessa ideologia e suas linhas de fuga na direção de um realismo complexo e desabusado, que se imporia a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Machado vive até o fundo a certeza pós-romântica (ainda burguesa, "tardoburguesa", como diria um sociólogo italiano) de que é uma ilusão supor a autonomia do sujeito. E, pior que ilusão, um grave risco para o próprio sujeito parecer diferente da média geral sancionada. Por curiosas que sejam as cabriolas do pensamento e estranhas as fantasias do desejo, não há outro modo de sobreviver no cotidiano, senão agarrando-se firme às instituições; estas, e só estas, asseguram ao frágil indivíduo o pleno direito à vida material e, daí, ao doce lazer que lhe permitirá até mesmo balançar-se naquelas cabriolas e fantasias.

Vejo nos contos maduros de Machado, escritos depois de franqueada a casa dos quarenta anos, o risco em arabesco de "teorias", bizarras e paradoxais teorias, que, afinal, revelam o sentido das relações sociais mais comuns e atingem alguma coisa como a estrutura profunda das instituições.

(Nos grandes romances, *Memórias póstumas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, as instituições cardeais serão, ainda e sempre, o Matrimônio e o Patrimônio; e respectivamente, o Adultério e o Logro - do latim: *lucrum*.)

O tom que penetra o conto-teoria não é o sarcasmo aberto do satírico, nem a indignação, a santa ira do moralista, nem a impaciência do utópico. Diria, antes, que é o humor de quem observa a força de uma necessidade objetiva que prende a alma frouxa e veleitária de cada homem ao corpo uno, sólido e manifesto das formas instituídas. Machado acaba roendo a substância do *eu* e do fato moral considerados em si mesmos; mas deixa viva e em pé, como verdade fundante, a relação de dependência do mundo interior em face da conveniência mais forte. É dessa relação que se ocupa enquanto narrador. Como diz o mais sábio dos bonzos:

"Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e as plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador" ("O segredo do bonzo").

A móvel combinação de desejo, interesse e valor social dá matéria a essas estranhas teorias do comportamento que se chamam "O alienista", "Teoria do medalhão", "O segredo do banzo", "A Sereníssima República", "O espelho", "Conto alexandrino", "A Igreja do Diabo" ...

Chegando mais perto dos textos vê-se que a vida em sociedade, segunda natureza do corpo, na medida em que exige máscaras, vira também irreversivelmente máscara. universal. A sua lei, não podendo ser a da verdade subjetiva recalcada, será a da máscara comum exposta e generalizada. O triunfo do signo público. Dá-se a coroa à forma convencionada, cobrem-se de louros as cabeças bem penteadas pela moda. Todas as vibrações interiores calam-se, degradam-se à veleidade ou rearmonizam-se para entrar em acorde com a convenção soberana. Fora dessa adequação só há tolice, imprudência ou loucura.

A necessidade de proteger-se e de vencer na vida - mola universal - só é satisfeita pela união ostensiva do sujeito com a Aparência dominante. E, por acaso, será lícito culpar esse pobre e vulnerável sujeito porque subiu com a maré do seu tempo para não afogar-se na pobreza, na obscuridade e na humilhação? Machado não quer fazer o processo implacável dos "ajustados" (e a sagacidade de Lucia Miguel Pereira levantou aqui a ponta do véu autobiográfico); ele não quer acusar o sujeito porque foi incapaz de ser herói. O perfil meio caricato de suas consciências precárias ou venais é apenas um efeito de sombreamento no desenho das personagens. A crítica, silenciosa, tem um alvo maior: é o processo do Processo, O anúncio do *fatum* poderá valer por urna denúncia universal.

Nessa ordem de idéias interpreto o delírio de Brás Cubas. A Natureza, fonte primeira de toda a história dos homens, aparece como um ser frio, egoísta, surdo às angústias daqueles que ela mesma gerou. "*Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo. conservação.*" A máscara é, portanto, uma defesa imprescindível, que vem de longe, de muito longe, como a pele do urso e a cabana de paus arrumadas pelo selvagem para se proteger do sol, do vento, da chuva. Se toda civilização é um esforço de defesa contra a madre-madrasta ("Sou tua mãe e tua inimiga"), por que negar ao deserdado social o direito de abrigar-se à sombra do dinheiro e do poder?

Por que exigir que ele se furte ao "estatuto universal" pregado pela própria Natureza: "quem não devora é devorado"? A viagem de Brás Cubas, feita ao arrepio dos séculos na direção das origens, alcança o Éden; mas que estranho paraíso perdido esse lugar sonhado em tantas mitologias! Aqui, nada de prados amenos nem de vergéis aquecidos pelo sol glorioso do Oriente. O *topos* inverte-se:

" ... lembra-me só que a sensação de frio aumentava com a jornada, e que chegou uma ocasião em que me pareceu entrar na região dos gelos eternos. Com efeito, abri os olhos e vi que o meu animal galopava numa planície branca de neve, com uma ou outra montanha de neve, vegetação de neve, e vários animais grandes e de neve. Tudo neve; chegava a gelar-nos um sol de neve" (*Memórias póstumas*, cap. VII).

No princípio, era a Necessidade. Mas é imperioso superá-la. Os meios para obter o calor da segurança estão legitimados. A máscara está justificada pela marcha da civilização. Que a moral tradicional, vãmente idealista, se torça e se inverta e subverta sob todos os sofismas que a argúcia humana puder inventar, contanto que o indivíduo alcance libertar-se daquelas origens frias, carentes, molestas.

Sob as espécies de uma perspectiva universal agônica e fatalista, Machado foi o mais "realista" dos narradores brasileiros do seu tempo; aquele que mais desassombradamente entendeu e explorou o espírito da nova sociedade e mais nitidamente o inscreveu em figuras e enredos exemplares. E (será preciso dizê-lo?) o tom desse realismo não pode ser jubiloso nem ecoar a ideologia eufórica de tantos dos seus contemporâneos embasbacados pelo progresso da República, um Olavo Bilac e um Coelho Neto, por exemplo. Não há conformismo em Machado, há o conhecimento de que os homens se defendem.

Do "Alienista", primeira novela de Machado maduro, não basta dizer que faz a sátira do cientificismo aplicado ao estudo da loucura. É verdade que, sendo a partilha entre razão e desrazão o cerne da trama, a história toma o ar divertido de uma *comédie d'erreurs* sobre a qual paira sempre a sugestão de ser o alienista o único alienado. E esse é o efeito de superfície, o paradoxo que o narrador sustém

do começo ao fim da novela. O típico, o *exemplum* que gera o cômico, parece, à primeira leitura, estar só do lado do Dr. Simão Bacamarte, homem de ciência até a medula, conseqüente até o ridículo. O Dr. Bacamarte, como as prima-donas de ópera, rouba a atenção do leitor.

Mas essa história de loucos quer-me parecer índice de uma outra dimensão, que inclui e ultrapassa a caricatura do perfeito alienista. Porque há nela um desenho claro de uma *situação de força*. Bacamarte não é, absolutamente, o tipo do cientista maluco, marginal, entregue à irrisão dos bem-pensantes. Filho da nobreza da terra, ele traz para a colônia a nomeada de maior médico de Portugal e das Espanhas. Protegido pelo rei, fora convidado para reger a Universidade de Coimbra ou, se preferisse, despachar os negócios da Monarquia. Ele *pode* executar os projetos da ciência que o obseda. Seu *status* de nobre e portador do valimento régio transforma-o em ditador da pobre vila de Itaguaí. A população sofre os efeitos de um terrorismo do prestígio de que as relações entre médico e doente, psiquiatra e louco, são apenas casos particulares. O eixo da novela será, portanto, o arbítrio do poder antes de ser o capricho de um cientista de olho metálico. É claro que as coisas aqui andam juntas, pois uma só é a personagem que enfeixa os poderes do *status* e da ciência, a que vieram somar-se, quase por acaso, rios de dinheiro. Mas na hora *h* do risco, quando um grupo popular se insurge contra a tirania do médico marchando até a Câmara e exigindo o fim do terror, os vereadores respondem: "que a Casa Verde era uma instituição pública, e que a ciência não podia ser emendada por votação administrativa, menos ainda por movimentos de rua".

O hospício é a Casa do Poder, e Machado sabia disso bem antes que o denunciasse a antipsiquiatria.

Em todos os passos e vaivéns da rebelião, o alienista contou com a força vitoriosa: primeiro vem em seu socorro a polícia, o corpo de dragões; com a defecção destes e a vitória do barbeiro Porfírio, a situação de Bacamarte parece desesperada, mas é o mesmo Porfírio vencedor que procura o médico, interessado agora em angariar-lhe o poder que momentos atrás contestara a mão armada;

enfim, a intervenção militar ordenada pelo vice-rei restaura Bacamarte em todo o esplendor do seu prestígio, entregando ao hospício todos os revoltosos... além daqueles vereadores que não tinham sabido resistir-lhes. Mais tarde, mudada a teoria (loucos seriam os que cultivam virtudes raras), o alienista não hesitará diante dos maiorais da vila e recolherá à Casa Verde o padre e o juiz-de-fora.

Há, pois, uma situação prévia de domínio que dobra a língua e a espinha dos que rodeiam Simão Bacamarte. Esse domínio se exerce em nome de uma atividade considerada neutra, "acima dos apetites vulgares": a ciência, o amor à Verdade, que inspira o psiquiatra.

Aonde Machado quis chegar pintando o médico da mente quando investido de plenos poderes? Bacamarte pretende separar o reino da loucura do reino do perfeito juízo. A confusão em que ambos se misturam aborrece-o; é preciso traçar com a lâmina aguda da ciência o fio da discriminação: loucos de um lado, sãos de outro. Para levar a efeito o seu critério dualista ele tem que saber o que é a *normalidade*. E toda vez que Bacamarte recolhe alguém, não estará, porventura, supondo que já sabe o que é o estado normal de que se teria desviado o novo hóspede? No princípio, os sintomas não deixam margem a dúvidas; não parece normal o rapaz que se supõe estrela-d'alva, nem o seria o pobre-diabo que se autoneia conde, mordomo do rei, deus João... Mas, afora esses casos já apontados ao ridículo pelo bom senso das gentes, o que haveria de anormal na atitude dos outros recolhidos à Casa Verde? Apenas um extravasamento qualquer da subjetividade, uma afirmação mais forte de caráter, um gesto do *eu* que se aparta da média, cuja conduta Bacamarte supõe conhecida e regulada pela rotina, sem um traço sequer de diferenciação. O normal seria algo de homogêneo repetido ao infinito. O normal é a forma pura da aparência pública, a forma formada, a forma alheia a qualquer movimento interior. O "institucional" sem surpresas, esta é a essência da razão que se impõe como critério de sanidade na cabeça do alienista. Costa é um rapaz pródigo que acabou dissipando seus bens em empréstimos infelizes? Seja preso por mentecapto. Sua tia, mulher simples, intercede por ele e atribui ao azar a sua liberalidade: o alienista vê demasias na fala da mulher e

mete-a igualmente entre as grades. O poeta Martim Brito amava as metáforas arrojadas dizendo, numa ode à queda do Marquês de Pombal, que o ministro fora o "dragão aspérrimo do Nada" esmagado pelas "garras vingadoras do Todo": tanto bastou para que Simão o alojasse na Casa Verde. Os outros casos tocam a mesma solfa: a vaidade infantil de um proprietário que contempla extasiado a sua casa; a hesitação de D. Evarista entre ir à festa com um colar de granada e um de safira; ou a dubiedade medrosa do boticário; ou a perfeita inocuidade dos cultores de enigmas, dos fazedores de charadas e anagramas. "Tudo era loucura".

Depois, o critério da estatística, tão caro à nova ciência, lembra ao médico que a *norma* está sempre com a maioria, e que é esta afinal quem tem razão. Bacamarte não trepida: cientista probo, refaz a teoria, solta os recolhidos e sai ao encalço daqueles poucos que, por abnegação ou coerência moral, formavam minoria e agiam ao arrepio do sistema: a mulher do boticário, o padre, o juiz-de-fora. Enfim, a lógica do método não pára. A coerência mais pura está no próprio alienista, fiel, do começo ao fim, à miragem da verdade; como tal, exceção perfeita, juízo íntegro, e único itaguaiense digno de ser encerrado na Casa Verde.

De um extremo a outro, dos alucinados ao sábio, o critério permanece o mesmo, metodicamente o mesmo: é preciso apartar do convívio público todo aquele que se diferencia, de algum modo, da norma instituída, da aparência dominante. Essa é a única ciência, niveladora e eficaz, à qual se dobram o rei, o vice-rei, a Câmara e todos os homens da cidade. Mas nem a Câmara, nem o vice-rei, nem o rei podem impedir que a lógica violenta da regra se volte contra o seu cumpridor e se puna e se negue até a própria extinção. Bacamarte, bacamarte.

Às vezes Machado se diverte mostrando os cuidados e as penas que uma família, um grupo e até um povo inteiro se infligem a si próprios para se abrigarem no porto seguro da ordem externa. O trabalho da educação residirá, talvez, neste esforço: conduzir o homem à crença nas opiniões correntes, que são um nada, mas um nada garantido, isento dos revezes da contradição. Nessa perspectiva, a "Teoria do medalhão" forma, ao lado da "Sereníssima República" e do "Segredo do bonzo", a trilogia da Aparência dominante. Nos três, o acesso à verdade pública requer

atenção e uma apurada vigilância para obstar que algum espevitamento subjetivo estorve a adesão ao ensino dos maiores.

Primeiro, a iniciação à vida pública que, "guardadas as proporções", o mestre compara ao *Príncipe* de Maquiavel. Ser medalhão é atingir aquela plenitude do vazio interior que estava nas dobras da teoria da normalidade do finado Dr. Bacamarte. Nada no futuro medalhão deverá fluir das águas fundas da alma: efígie da instituição, e só da instituição, ele precisa "entrar francamente no regímen do aprumo e do compasso". O perigo, iminente nos mais jovens, será o de perturbar essa nobre compostura com algum reflexo ou emanção do espírito que fariam supor aos outros a existência de um rosto por trás da máscara. Igual risco poderão correr os que se preocupam em expender idéias pessoais; para esconjurá-lo, porém, há meios seguros: "ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos, etc. O voltarete, o dominó e o *whíst* são remédios apropriados. O *whíst* tem até a rara vantagem de acostumar ao silêncio, que é a forma mais acentuada de circunspeção".

Por mais de uma vez prega-se a meta da perfeita inópia, da vacuidade sem margens: à ausência das idéias corresponderá ou o silêncio, ou o vocabulário apoucado ou, em caso extremo, o lugar-comum, "as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública. Estas fórmulas têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil". O último período situa o candidato a medalhão no seu contexto habitual: os seus ouvintes, que ele precisa igualar, e que já terão conquistado aquele perfeito vazio necessário para preservar o *status*.

Com a redução e, se possível, a morte das diferenças, cresce a face externa e pública do candidato: a "Teoria do medalhão" conhece o valor preciso da propaganda cujo papel é ostentar a forma vencedora, a única que interessa à *persona social*!. "Em política, o que parece é" - frase atribuída ao finado ditador português, Dr. Antônio de Oliveira Salazar, poderia servir de boa epígrafe ao conto: "Não te falei ainda dos benefícios da publicidade. A publicidade é uma dona loureira e senhoril".

Se o uso do termo "medalhão" e o teor paradoxal do discurso supõem um tom de escárnio, convém, mais uma vez, não esgotar a leitura no seu efeito de riso e paródia. Como o alienista, o medalhão traz em si o carisma da autoridade, é a voz sempre igual da soberania e dos seus validos; e se o candidato ao galarim da fama deve reprimir e suprimir afetos ou idéias espontâneas, é porque a vida social média tampouco tolera que se mostre a cara por um minuto sequer. A mascarada é séria.

Em "A Sereníssima República" surpreende-se o momento em que nasce uma instituição: o conto é, segundo palavra do próprio autor, uma paródia do pacto eleitoral brasileiro.

O narrador constrói de forma bizarra o foco da enunciação: quem fala é um cônego! especialista em aranhas e leitor atento de Büchner e de Darwin, a quem considera sábios de primeira ordem, salvo as "teorias gratuitas e errôneas do materialismo". A camada aparente do enunciado se dá no discurso do cônego Vargas que comunica aos ouvintes de uma palestra o resultado da descoberta notável que fizera no mundo das aranhas: encontrara uma espécie dotada do uso da fala. O recurso de Machado é *philosophique*, à maneira dos fabulistas e satíricos da literatura clássica: falar de animais, ou de povos exóticos, emprestando ao foco narrativo um ponto de vista distanciado de puro observador. O texto poderá, assim, produzir um efeito de estranheza ao expor situações correntes no contexto a que pertencem, não os animais, mas o escritor e os seus leitores. E essa é a camada escondida ou entremostrada no conto. *De te fabula narratur*. Quando o leitor percebe o jogo, a estranheza cede lugar ao riso do desmascaramento. Era o modo de trabalhar de Swift, por exemplo, nas *A venturas de Gulliver*.

O cônego *doublé* de cientista primeiro domina a língua dos seus aracnídeos, depois se põe a inculcar nas aranhas mais velhas a arte de governar. A ciência positiva do século não se basta com o conhecimento, quer disciplinar de fora a vida dos seres observados, crescendo a sua dose de coerção com o poder sacerdotal:

"Duas forças" — pondera o cientista — "serviram principalmente à empresa de as congregar: o emprego da língua delas, desde que pude discerni-la um pouco,

e o sentimento de terror que lhes infundi. A minha estrutura, as vestes talares, o uso do mesmo idioma, fizeram-lhes crer que era eu o deus das aranhas, e desde então adoraram-me. E vede o benefício desta ilusão. Como as acompanhasse com muita atenção e miudeza, lançando em um livro as observações que fazia, cuidaram que o livro era o registro dos pecados, e fortaleceram-se ainda mais na prática das virtudes".

Instala-se no pequeno mundo vigiado das aranhas a moral do terror. E junto com esta o pacto político, que não é criado espontaneamente, por necessidade interna: o regime público vem imposto de fora, do contexto de coação armado pela ciência manipuladora deste cômico pré-behaviorista.

Como o medo, e só o medo, de desagradar ao poder externo é a gênese da vida política das aranhas, a prática eleitoral vai constituir-se em um jogo fraudulento de forma democrática e substância oligárquica. Machado acentua o lado da forma jurídica (o importante é que o regime mostre uma cara limpa), mas deixa entrever que a face é disfarce. As aranhas, obrigadas a realizar o sorteio dos candidatos mediante a extração de bolas de um saco, encontram mil modos de viciar o processo, ora corrompendo os oficiais, ora interpretando manhosamente os resultados. Até a filologia é chamada a dirimir dúvidas em favor dos derrotados. O fato é que o regime instaurado se vai reproduzindo e perpetuando não só pela força que lhe dera ocasião (o terror sagrado infundido pelo cômico-cientista) como pela confiança que nele têm os cidadãos circunspectos da República. "E vede o benefício desta ilusão."

Os passos foram estes. Em um primeiro tempo, travam-se como causa e efeito o medo e o pacto político. Em um segundo tempo, já instituído o regime de representação, concorrem a fraude, que volta em cada eleição, e a consciência jurídica idealista, que espera sempre no aperfeiçoamento do sistema democrático. É ela que diz às aranhas tecedeiras:

"- Vós sois a Penélope da nossa república; tendes a mesma castidade, paciência e talentos. Refazei o saco, amigas minhas, refazei o saco, até que Ulisses,

cansado de dar às pernas, venha tomar entre nós o lugar que lhe cabe. Ulisses é a Sapiência".

O progressismo crê na evolução dos costumes eleitorais das aranhas e dos homens, que, tendo superado as fases do terror teocrático e das oligarquias, aportarão um dia à sapiência. Mas repare-se: o modelo da boa moral política se perfaz curiosamente na figura do mais astuto dos gregos, Ulisses. Quando Ulisses vier, a malícia da razão estará para sempre consagrada? As aranhas terão passado de vez à sua segunda natureza, ao pacto social, outrora imposto, afinal interiorizado; e Penélope, guarda fiel da democracia, poderá enfim descansar.

A tensão existe enquanto as duas naturezas não encontram o seu ponto ideal de fusão. Este só se dá quando o indivíduo se transmuda no seu papel social. A norma política, hipostasiada na conduta e na consciência de cada um, é a garantia única de uma tranqüila autoconservação. A norma: sem falha nem sobra. E a sapiência: o que nas origens foi coação um dia será consenso.

"O segredo do bonzo" é outra variante do conto filosófico do século XVIII. Dá-se como "capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto", o cronista português que visitou a China ao tempo dos descobrimentos e sobre ela escreveu as suas fabulosas *Peregrinações*. O foco narrativo é um observador curioso e perplexo diante de um mundo estranho, o reino de Bungo. Estranho pelo teor dos discursos que fazem os seus bonzos em praça pública; e mais estranho ainda pela reverência e pelo entusiasmo com que os seus naturais recebem tais discursos.

Um bonzo, de nome Patimau, dizia que os grilos se engendram do ar e das folhas de coqueiro na conjunção da lua nova. Outro, chamado Languru, ensinava que o princípio da vida futura estava oculto em uma certa gota de sangue de vaca. E um e outro eram exaltados pela gente de Bungo que os ouvia.

Os dois casos servem de prólogo e motivação à fala do terceiro e mais sábio dos bonzos, Pomada, que se digna revelar ao narrador a essência da verdade. *A essência é a aparência*. Nas palavras do mestre:

"Mal podeis adivinhar o que me deu idéia da nova doutrina; foi nada menos que a pedra-da-lua, essa insigne pedra tão luminosa que, posta no cabeço de uma

montanha ou no píncaro de uma torre, dá claridade a uma montanha inteira, ainda a mais dilatada. Uma tal pedra, com tais quilates de luz, não existiu nunca, e ninguém jamais a viu; mas muita gente crê que existe e mais de um dirá que a viu com os seus próprios olhos. Considerei 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" .

Tal é a sabedoria de Pomada; e dificultosa coisa será, nos tempos que correm, furtar-me à tentação inocente de apontar o isomorfismo que liga o nome do bonzo à doutrina que ele prega: pomada é o que se passa por cima. da pele assim como a aparência recobre o real. Machado, aliás, explica em nota: "O bonzo do meu escrito chama-se Pomada, e pomadistas os seus sectários. Pomada e pomadista são locuções familiares de nossa terra: é o nome local do charlatão e do charlatanismo".

Mas a história ainda não acabou. Os ouvintes, feitos pomadistas convictos, resolvem pôr à prova o novo ensinamento, já agora movidos também pelo amor do lucro ou da fama. O conto-teoria se ilustra no conto-exemplo. São três as experiências e todas bem sucedidas. Mediante uma propaganda bem concertada, os pomadistas levam os cidadãos do reino de Bungo primeiro a comprar em massa as mais vis alpercatas que um deles fabrica, depois a aclamar com delírios uma execução, apenas medíocre, de charamela feita pelo outro. Os dois casos já dizem bastante da carga assestada pelo narrador contra o consumo da ilusão. Mas ainda convém esperar pelo terceiro, cabal ilustração da doutrina. É a história dos narizes doentes e dos narizes metafísicos. Com sua autoridade de médico, o amigo do cronista consegue provar que não é só possível como altamente vantajoso aos que padecem de uma horrível deformação nasal cortar o órgão enfermo e substituí-lo por outro que, embora ninguém veja, existe na condição transcendental, aliás própria do ser humano. A opinião alcança aqui o extremo dos seus poderes mágicos: ela cria do nada não só a essência do nariz como a sua aparência, Os doentes mutilados continuaram assoando os seus narizes metafísicos. Não há lugar

para uma veleitória "verdade subjetiva": os súditos, ao menos, não conhecem outra verdade que não seja a pura consonância com os soberanos.

"O espelho", talvez o mais célebre dos contos-teoria de Machado de Assis, investe contra as certezas do eu romântico. O que diz a narrativa? Que não há nenhuma unidade prévia da alma. A consciência de cada homem vem de fora, mas este "fora" é descontínuo e oscilante, porque descontínua e oscilante é a presença física dos outros, e descontínuo e oscilante o seu apoio. Jacobina só conquistará a sua alma, ou seja, a auto-imagem perdida, quando fizer um só todo com a farda de alferes que o constitui como pessoa. A farda é símbolo e é matéria do *status*. O eu, investido do papel, pode sobreviver; despojado, perde o pé, dispersa-se, esgarça-se, esfuma-se. Não tem forma, logo não tem unidade. Ter *status* é existir no mundo em estado sólido.

Mas o conto diz mais. Diz que não basta vestir a farda. É preciso que os outros a vejam e a reconheçam como farda. Que haja olhos para mirá-la e admirá-la. *O olhar dos outros: primeiro espelho*. Quando esse olhar faltou a Jacobina, quando se viu só na fazenda da tia de onde até os escravos desertaram, ele procurou o seu próprio olhar, O olhar que não sente a aura doce do olhar do semelhante vai à procura do espelho. O espelho dirá que o eu *parece* ser. Mas Jacobina está sem farda; falta-lhe a aparência do *status*; apenas a aparência, diriam os românticos; sim, mas por isso, falta-lhe a realidade, o ser, ensina Machado. O espelho, suprindo o olhar do outro, reproduz com fidelidade o sentido desse olhar. Sem farda, não és alferes; não sendo alferes, não és. "O alferes eliminou o homem." O estado sólido do *status* liquidez-se, vaporizou-se. O que Jacobina quer ver quando se olha ao espelho? A imagem de si tal qual a vê o olho do outro; do outro que o reconhece por alferes; do outro que o agracia como a alguém que subiu na vida. A opinião era o seu único espelho fidedigno; ausente ela, quebrado este, a imagem que resta é o lado do sujeito, um enigma. Mas Jacobina veste de novo a farda e olha-se ao espelho: o espelho restitui-lhe a alferidade e Jacobina volta a existir para si próprio.

Reencontrada a "alma exterior", ela absorve a interna, assim como, no início da história, as velas da casa de Santa Teresa, "cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora".

Não poderia ter descido mais fundo a teoria do papel social como formador da percepção e da consciência. "O espelho" faria as delícias de um contemporâneo de Machado, o sociólogo francês Emile Durkheim, e de todos os que identificam o eu com a sua função. Não há para a alma interna outra saída senão a integração a qualquer custo na forma dominante. Jacobina, que, no momento de contar a sua "estranha" experiência, é um quarentão "capitalista", "astuto" e "cáustico", fora já "um rapaz pobre": "tinha vinte e cinco anos, era pobre, e acabava de ser nomeado alferes da guarda nacional". O que separa o último estado do primeiro, o narrador da história narrada, é, simples e brutalmente, a passagem de classe, o aprendizado das aparências. A hora de subir do primeiro degrau para o segundo fora a hora decisiva, a hora em que Jacobina vestiu para sempre a alma externa, a farda. "Daí em diante, fui outro."

Machado conduz a narrativa de tal modo que se torne um ato de sobrevivência a entrega da vida interior ao estado civil. O processo de composição do "Espelho" está nos antípodas do romance de Pirandello, *O falecido Mattia Pascal*, em que o protagonista busca a salvação tentando driblar seu estado civil: finge-se morto e apaga os rastros de seu nome de família, da profissão, do *status*, enfim, de todas as relações sociais que o cercearam desde a infância. Mas o sentido de ambos os textos converge para o mesmo ponto: é impossível viver fora das determinações sociais. O tom diverge: Pirandello lamenta pateticamente o beco em que foi parar o projeto anárquico de Mattia Pascal; Machado apenas confirma, uma vez mais, a necessidade da máscara.

Historicamente, Machado e Pirandello exprimiram o reconhecimento da soberania exercida pela forma social burguesa. Isto é: a aceitação pós-romântica da impotência do sujeito quando o desampara o olhar consensual dos outros. Consolida-se nesse fim de século uma triste concepção especular da vida pessoal precisamente quando a mesma cultura burguesa, em dilacerante processo de auto

cisão, quer penetrar nos labirintos do Inconsciente e do sonho. Mas o realismo narrativo de Machado está atento à lei da máscara, à lei da segunda natureza, "tão imperiosa quanto a primeira". O sonho, quando surge, não faz senão perseguir a situação da vigília e, em vez de libertação, traz da vida social a imagem do *status* almejado: "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". Outro não é o sentido, embora muito mais dramático, do delírio de Rubião, em *Quincas Borba*: é feito daquelas doces promessas de prazer que as máscaras da vigília lhe haviam recusado.

Na sua construção "O espelho" delega a voz narrativa central à primeira pessoa. Com a ajuda desse procedimento o tema da rendição à Aparência dominante é trabalhado, não como um fato curioso, digno de um picante conto *philosophique*, mas como a experiência vivida e capital de um destino. Diante do espelho, Jacobina se consagra, como em um rito, ao regime da opinião num átimo que empenha o futuro inteiro do eu narrador. Esse átimo, que parece, em si, tão misterioso, é o modo insólito que Machado encontra para falar da passagem que a maioria dos homens deve cumprir: da inexperiência ou da ingênua franqueza à máscara adulta.

Do lado do sujeito: o enigma

"O espelho" é matriz de uma certeza machadiana que poderia formular-se assim: só há consistência no desempenho do papel social; aquém da cena pública a alma humana é dúbia e veleitária,

Ora, se o lado íntimo do comportamento não oferece congruência, a sua descrição vira fatalmente um problema. O narrador já não conta com o sólido lastro dos *tipos*. Estes ficaram atrás, na pintura moralista dos caracteres, dos retratos,

dos medalhões. Ou na velha comédia dos aventos, dos hipócritas, dos ingênuos. . .

A experiência radical vivida em "O espelho" só permite a fixação segura da máscara, da farda vitoriosa, do papel que absorveu perfeitamente o homem. A outra face a que se partira e se esfumara diante do vidro permanece uma interrogação. É o corpo opaco do medo, da vaidade, do ciúme, da inveja; numa palavra, o enigma do desejo que recusa mostrar-se nu ao olhar do outro. O narrador faz, discreta mas firmemente, as vezes desse olhar. Quem entrevê o que se passa por trás da máscara da terceira pessoa já foi primeira pessoa, já se olhou ao espelho.

A veleidade de mostrar sentimentos profundos de amizade e de amor embala D. Benedita em um vaivém de enleios e enlevos que se esvaem... Na verdade, tais "sentimentos" não são indispensáveis à sobrevivência social de D. Benedita; por isso ardem e morrem como fogo-fátuo. O retrato dessa dama do Segundo Império, um dos mais imponderáveis que já se escreveram em nossa língua, colhe a espuma efervescente de uma alma que não conhece outra dimensão além da superfície. O conto, graças a seu final quase alegórico, em que aparece a fada Veleidade, poderia aproximar-se do gênero "pintura de um caráter". O subtítulo é, mesmo, "um retrato". Paradoxalmente, esse caráter não chega a assumir os contornos necessários à construção do tipo e, como o vulto que surge no fecho da história para assombrar a dama, ele é vago, "trajado de névoas, toucado de reflexos, sem contornos definidos, porque todos morriam no ar".

Como se compõe e ao mesmo tempo se desmancha a vida interior de D. Benedita? O procedimento do narrador é analítico, a sua psicologia é o sensismo. O comportamento da interessante senhora alinhava sensações finitas, rápidas, e que só por isso parecem intensas. São átomos psíquicos volteando numa dança caprichosa que não consegue deter-se na evocação ou no projeto. A boca de D. Benedita não tinha remorsos nem saudades, e o analista deixa em suspenso informar se tinha ou não desejos. O enredo acaba mostrando que os desejos paravam aquém da vontade e desconheciam o sentimento real do futuro que é a

esperança. Tudo nela cingia-se àquele presente que cai depressa no olvido quando sobrevêm outras sensações, erráticas por natureza, trazendo o gosto de um novo e também efêmero presente. O retrato de D. Benedita não estará no limite de uma concepção, de pessoa como resposta imediata aos vaivéns do temperamento e das circunstâncias? O mistério romântico do sujeito e os segredos da alma quedam-se assim pendentes de um jogo de acasos que de fora vem produzir gestos, palavras, veleidades de ação. O "dentro" será sempre aquela imagem partida e esfumada, carente de autodeterminação, que Jacobina viu ao espelho, sempre à espera de um estímulo que lhe dê, afinal, consistência. As diferenças entre as pessoas, embora sensíveis, a olho nu, afundam raízes no solo comum do instinto, que quer o prazer, e da sociedade, que persegue o interesse. E prazer e interesse responderiam à pergunta: o que está atrás da máscara? De qualquer modo, são tão matizados os graus e os momentos do mascaramento e tão várias, se não infinitas, as combinações tecidas pelo acaso, que o modo próprio de ser de cada pessoa parecerá, ainda e sempre, um enigma.

Essa constatação permite apreciar a riqueza e a flexibilidade dos contos-retratos. Há neles uma convergência do ser singular, do nome próprio infenso à explicação (*individuum ineffabile*) com o universal do instinto e do interesse. A inerência do indivíduo no gênero humano costuma apreender-se e recortar-se na esfera do particular, do tipo. No conto "Dona Benedita", é a veleidade que serve de mediação qualificadora, mas fica inalterado o sabor delicadíssimo da combinação pessoal, talvez única, irrepetível, e que o nome próprio recobre: D. Benedita será veleitária, sim, mas é também mais e menos que a veleidade, é D. Benedita.

Outros contos vão armar situações objetivas em que a mesma realidade, a inconsistência do sujeito, se dirá de modos diversos.

Mestre Romão, a personagem principal de "Cantiga de esponsais", gostaria de compor belas melodias. É bom maestro, sabe tocar cravo, mas não consegue traduzir em notas novas o seu desejo de canto. E a música perseguida anos a fio desde o seu casamento, a cantiga de esponsais que deixara apenas em esboço, chegará aos ouvidos de mestre Romão, cinco minutos antes de sua morte, cantada

por uma noiva em lua-de-mel. A beleza não é obra da vontade, mas dom, graça do acaso que premia a quem quer e não os que a querem. O sujeito aqui não é veleitário como D. Benedita, é impotente. E o narrador adverte: tudo quanto não alcançou a aparência da forma, não existe:

"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 entre os homens. Romão era destas". A natureza parece não ser nem mais justa nem mais igualitária que a sociedade; e Machado faz passar de uma esfera para a outra a distribuição aleatória dos bens.

Um dos seus contos mais perturbadores, "Verba testamentária", tem no centro a ferida da desigualdade entre os dons e dotes recebidos pelos homens. E o que parece apenas o vívido medalhão de um caráter mórbido (Nicolau, o invejoso) toca fundo no mecanismo da vida social como espaço de diferenças gratuitas, mas fatais, já dadas ao homem desde que chega a este mundo. Machado faz nascer a inveja como a percepção e o sentimento atroz do desnível e, ao mesmo tempo, como o desejo lívido de compensá-lo pela destruição de tudo quanto confere ao invejado a sua intolerável superioridade. Nicolau detesta o mais rico, o mais belo, o mais elegante, o mais gracioso, o mais talentoso, o mais famoso.

O conto é encaminhado de tal jeito que não se possa falar de uma simples cobiça deste ou daquele bem como o móvel do ódio de Nicolau. O seu caso seria então inveja pura, aversão ontológica à superioridade? É o que parece quando o conto se organiza como pintura de um tipo: "Sim, leitor amado, vamos entrar em plena patologia". "... esse menino não é um produto são, não é um organismo perfeito. Ao contrário, desde os mais tenros anos manifestou, por atos reiterados, que há nele algum vício interior, alguma falha orgânica." E o cunhado de Nicolau faz, mesmo, um diagnóstico preciso: é um verme no baço. No entanto, já sabemos, as teorias machadianas estão cheias de anomalias que escondem a experiência do cotidiano mais chão. A inveja de Nicolau é menos visceral do que parece: ela tem começo na sua história de vida, na série de atos de destruição cometidos pelo

menino, dos quais o primeiro se volta contra os brinquedos mais finos ou mais raros dos companheiros. O motivo, a modéstia econômica dos pais, é posto discretamente entre parênteses na entrada de sua biografia:

"O pai era um honrado negociante ou comissário (a maior parte das pessoas a que aqui se dá o nome de comerciantes, dizia o marquês de Lavradio, nada mais são que uns simples comissários) ... "

Como em outras vezes, essa origem pobre é logo superada: a família viverá na folgança, até "com certo luzimento", e o próprio Nicolau terá condições de eleger-se deputado à Constituinte de 1823, embora lhe punja não compartilhar do alto destino de ser "um exilado ilustre", como tantos outros políticos do Primeiro Império.

Ao episódio infantil dos brinquedos quebrados, segue-se outro, muito significativo, pois nele entra a inveja de Nicolau por uma farda, uma galante fardinha de... alferes envergada por um colega. Dos jogos passou às roupas e das roupas às caras dos meninos mais bonitos e aos livros dos mais adiantados no estudo. O conto cresce ora pela junção de episódios que ilustram o comportamento de Nicolau, cada vez mais irritável e violento, ora pela contrapartida da sua conduta amável e até doce para com as naturezas reles, vulgares e subalternas a quem distribuía mimos e abria a alma.

Ora, parece que é nessa outra face de Nicolau, simpática só aos antipáticos, que o retrato do invejoso clássico sofre outra determinação: a inveja como desejo de compensar as diferenças aleatórias que a natureza produz e a sociedade consagra⁴. Haveria uma terrível e paradoxal "justiça" reparadora nessa aversão de Nicolau aos seres reconhecidamente superiores, somada à sua atração pelos publicamente inferiores. Nicolau inverte a ordem do acaso: pune os bem dotados pela sorte e premia os esquecidos dela. É para dizer isso que o narrador põe na cabeça do conto a última cláusula do testamento de Nicolau, que dispunha sobre o caixão em que desejava ser enterrado: o ataúde deveria ser feito pelo carpinteiro mais canhestro e mais desprezado da cidade:

⁴ Vale a pena ler o ensaio de Fritz Heidcr sobre a inveja como processo de reequilíbrio, em *Psicologia das relações interpessoais*. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo. Pioneira. 1970.

" ... ITEM, é minha última vontade que o caixão em que o meu corpo houver de ser enterrado, seja fabricado em casa de Joaquim Soares, à rua da Alfândega. Desejo que ele tenha conhecimento desta disposição que também será pública. Joaquim Soares não me conhece; mas é digno da distinção, por ser dos nossos melhores artistas, e um dos homens mais honrados da nossa terra ... "

Nicolau, o invejoso, como Lúcifer no conto "A Igreja do Diabo", é rebelde à opinião corrente do mundo e deseja mudar a ordem das suas partes: os vis sejam louvados, os nobres agredidos; as virtudes sejam tidas por vícios e os vícios por virtudes. O invejoso e o diabo querem inverter os *sinais da convenção*, não a Lei em si, apenas os critérios de julgamento e recompensa. Como alternativas malditas, as suas ações aparecem sob formas grotescas e reduzem-se todas ao ressentimento do inferior que, chame-se Lúcifer ou Nicolau, quer destruir o que não herdou. Mas fica pressuposto que a desigualdade é um fato universal e ao mesmo tempo uma fonte de dor e humilhação.

Se a passagem para o reino seguro do consenso é o caminho da normalidade, cai uma sombra de culpa ou demência sobre os que não sabem ou não querem percorrê-lo. Mas se é ruinoso o contraste com a Forma dominante, nem por isso há paz e felicidade do lado da pura identificação. No limite de cada um: a identidade forma cínicos, pulhas e traidores não raro inquietos da própria conservação; a diferença produz loucos e marginais. Machado, historiador, constata que a primeira é a estrada real, cinzenta mas protegida; a última é um beco de ilusões que leva à derrota e à irrisão. A sua obra, no conjunto, comporta a ambigüidade de ver o mundo ora de um lado, ora de outro; e mais ainda, de ver um lado através do outro. Como alguém que já tenha cruzado a ponte que conduz à margem da segurança, mas ainda carrega consigo, em algum canto escuso da memória, os fantasmas da outra margem.

A pintura dos caracteres compõe zonas de luz e zonas de sombra; e o processo naturalmente simplifica-se quando pende para um dos extremos. Um conto inteiriço e claro como "Anedota pecuniária" risca em poucos traços a figura do adorador de ouro, tipo antigo de comédia que veio de Plauto a Balzac passando

por Molière. O jogo entre a ética dos bons sentimentos do nosso avaro Falcão e o interesse pelo dinheiro é rápido, servindo apenas de estímulo para exhibir melhor as manobras da razão burguesa antes de render-se indefectivamente à tentação da posse. Machado compraz-se em minar o fetichismo da moeda refazendo os gestos da idolatria.

O herói, presa do "erotismo pecuniário", vai muitas vezes à burra, que está na alcova a dormir, com o único fim de "fartar os olhos nos rolos de ouro e maços de títulos". A pintura do tipo usa aqui de cores tão fortes que parece termos pela frente a atualização de um mito. O mito de Midas. O avaro Falcão, a partir de um certo momento, converte em ouro tudo o que toca, até as sobrinhas que escolhera como filhas adotivas, e que acaba cedendo, uma depois da outra, a troco de dez contos de réis ou de uma coleção de moedas estrangeiras, "montes de ouro, de prata, de bronze e de cobre".

Há uma fase do capitalismo em que a acumulação cede ao investimento: um dos móveis da história é a alta das ações na Bolsa; então Midas reexuma-se tão perfeitamente que é supérfluo ter escrúpulos arqueológicos. Para o sistema simbólico de Machado, o novo Midas, o argentário brasileiro, faz parte dos que povoam, por íntima vocação, o reino do poder e das suas glórias, o "mundo", exorcizado pelos padres primitivos e agora consagrado como o único espaço da salvação. Falcão é o arquétipo de uma insigne família de adoradores do ouro, os pulhas dos grandes romances, o Lobo Neves das *Memórias póstumas*, o Palha de *Quincas Borba*, o Escobar de *Dom Casmurro*.

A redução ao mito é, no entanto, um procedimento que só por exceção pode ser aplicado às personagens de Machado. O mais comum é aquela mistura de luz e sombra no interior de consciências divididas entre a moral dos sentimentos, das relações primárias, e a nova moral triunfante, que talvez se possa chamar "realista" e utilitária, já que "burguesa" parece não propriamente um termo falso, mas por demais genérico. A passagem de uma moral à outra, com todo o processo de adaptações da consciência que ela implica: este seria o sentido de boa parte dos Contos de Machado a partir de *Papéis avulsos*.

Pode-se hoje supor que a mudança se tenha devido a uma expansão datável das novas relações econômicas e sociais no Brasil dos meados aos fins do século. Acodem-nos termos como "modernização", "laicização", "aburguesamento dos valores". Machado, como o Alencar urbano de *Senhora* (mas com sinal ideológico inverso), percebeu situações em parte novas, mas já suficientemente densas e típicas, de socialização das relações primárias.

Tudo indica que o escritor não poderia ter condições ideais de interpretar o seu tempo e o seu espaço brasileiro com critérios, digamos, historicistas rigorosos. Pôde observar com acuidade sem explicar à pura luz das tensões sociais o objeto da sua observação. Para Machado, o que atribuímos fundamentalmente à lógica interna do capitalismo em avanço e à sua moral da competição, seria, antes, um modo de agir entre defensivo e ofensivo, *segundo a Natureza*, aquela mesma Natureza egoísta e darwiniana, amoral e inocente, que assoma no delírio de Brás Cubas. A luta pelo dinheiro e pelo *status* aparece como prolongamento dos instintos, o que a expressão "segunda natureza" resume tão bem... O princípio é sempre a seleção do mais forte ou do mais astuto. Naturalizando a sociedade, via a corrida feroz ao poder, como um processo comum a ambas as instâncias. Com isso ficava de certo modo entendida, se não justificada, a mecânica dos interesses imediatos que guia a maior parte das ações do homem. Um aspecto arcaizante (e picantemente "atemporal") desse determinismo reside no fato de não apoiar-se nos discursos naturalistas e científicos do tempo: ele se molda numa linguagem fatalista antiga, que vem do *Eclesiastes*, dos cínicos, de Maquiavel, dos moralistas franceses. É um materialismo clássico. Ou um naturalismo moral e político que tende a aproximar a ordem dos interesses e a ordem dos instintos. Encontro, por exemplo, nas *Reflexões e máximas* de Vauvenargues, uma de suas expressões mais sugestivas:

"Entre reis, entre povos, entre particulares, o mais forte dá a si próprio direitos sobre o mais fraco, e a mesma regra é seguida pelos animais e pelos seres inanimados: de modo que tudo se executa no universo pela violência; e essa

ordem, que censuramos com alguma aparência de justiça, é a lei mais geral, mais imutável e mais importante da natureza".

Esse modo de pensar, que voltou inúmeras vezes a constituir a ideologia dominante na cultura ocidental, e que vemos até incorporado ao senso comum, não pode ser julgado em bloco, pois, na sua formulação radical fatalista e pessimista, parece alinhar-se facilmente entre as expressões do derrotismo reacionário. Se, enquanto filosofia "positiva", a sua tendência é reforçar a iníqua idéia de que os homens são o que são e as coisas estão como devem estar por força da Natureza, enquanto posição crítica, antiidealista e, no contexto de Machado, anti-romântica, exerce um papel salutar de análise concreta dos comportamentos e dos seus móveis em cada situação social. O ponto de vista do autor pode ser extremamente perspicaz nas operações de descrever e de narrar e, ao mesmo tempo, doutrinariamente pesado e abstrato na hora da interpretação totalizante do "mundo" em que se movem não só as suas criaturas, mas todos os homens. O leitor de Machado de Assis pode ficar com a sua psicologia realista do desmascaramento sem aderir à metafísica da negatividade que ronda mais de um momento de sua obra madura.

"Nos contos em que se defrontam *pares*, é freqüente ver os sujeitos se disporem em relações assimétricas em torno do bem desejado. Nesse confronto, é mais fraco, e acaba mal, sempre aquele que age aberta e desprotegidamente na sua relação com o outro. O vencedor, ao contrário, é aquele que correu firmemente para o interesse individual, para o *status*; e que, em situações de risco, não deixou jamais cair a máscara,

Em "Noite de almirante", o duo é um par de namorados, Genoveva e Deolindo. O rapaz, um marinheiro, precisa viajar por algum tempo, mas não parte antes de jurar fidelidade e de obter da amada igual promessa. Até aí, a simetria do amor mútuo sagrada pela palavra solene da despedida: "Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte". Comenta o narrador: "estava celebrado o contrato". O marujo volta meses depois, tendo resistido a todas as tentações e

confiado tão-somente na jura de amor. E encontra Genoveva amasiada com um mascate.

O interesse do conto não está na situação vulgar do amante traído: está na reação de Genoveva quando interpelada por Deolindo; está naquela sua "mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, que desisto de definir melhor". Genoveva não se arrepende; antes, confessa abertamente que jurara, é verdade, "mas que vieram outras coisas ... "; e isso é tudo. Parece não haver consciência de culpa, e é o próprio narrador que, afinal, intervém para explicar Genoveva aos leitores talvez pasmos de tanta inconsciência: "Vede que estamos aqui muito próximos da natureza".

A situação da jura virou bruscamente assimétrica. O trato verbal foi rompido por um dos lados, e o bem supremo que ele selava, o amor de Genoveva, ela mesma o transferiu para um terceiro, talvez mais atraente, por certo menos pobre. A realidade era assim, para que negá-la? "Uma vez que o mascate venceu o marujo, a razão era do mascate, e cumpria declará-lo". Essa "simplicidade", essa "candura", mantida após a traição, parece ao narrador muito próxima da natureza, que não conheceria pecado, nem culpa, nem remorso, apenas necessidades.

Resta saber se o ponto de vista *explícito* do autor dá conta da complexidade da narração. Vale a pena perguntar: e o marujo Deolindo? O seu amor fiel, a crença na jura e o seu cumprimento? Seria, por acaso, menos natural que o comportamento de Genoveva? O que é natural e o que é social no plano dos sentimentos? Ambos juraram e, garante o narrador, ambos o fizeram sinceramente. Qual a diferença? O narrador, assumindo (ou simulando) o ponto de vista de Genoveva, procura suprimir essa diferença, sugerindo que tampouco Deolindo cumpria sempre a sua palavra; assim o marujo, desesperado, dissera a certa altura a Genoveva que se mataria por ela, mas não se matou; e a moça comenta, cética: "Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo; diz as coisas, mas não faz. Você verá que não se mata. Coitado, são ciúmes".

A palavra — símbolo da relação interpessoal — é uma coisa; outra, muito outra, é o peso da autoconservação, o eterno retorno do egoísmo. Esta seria a

razão naturalista e fatalista que Machado compartilha com boa parte da ideologia de seu tempo. Está visto que ela entra como poderosa organizadora do sentido de "Noite de almirante"; a ideologia faz-se enredo e personagem.

Mas o leitor não é obrigado a assumir hoje a mesma perspectiva filosófica do narrador. Seria duplicar, na hora da interpretação, idéias do texto interpretado. Capitu parecerá também mais instintiva, mais natural do que Bentinho; mas, enquanto ele fita as estrelas, ela conta as esterlinas. Voltando ao conto: o seu eixo é a mentira, o engano, a ruptura com a palavra dada, o juramento traído. Ora, nenhum tema menos "natural", na medida em que a natureza não pode jurar, não faz pactos nem os desmancha. A *mentira* (assim como a *vergonha* que Deolindo sentiu quando silenciou seu caso aos companheiros) é um signo, não é um epifenômeno do corpo. Ela só aparece quando o "natural" - o olhar, a voz, o gesto - penetra na esfera da interpessoalidade e no regime da comunicação. Genoveva disse a verdade dos fatos quando abordada por Deolindo, não porque fosse cândida, não porque fosse naturalmente incapaz de mentir, mas simplesmente porque já mentira o bastante traindo a fé jurada quando teve que escolher uma alternativa mais rendosa, o mascate. Na nova posição protegida em que se acha ao receber o antigo namorado, Genoveva sente-se segura e enfrenta como vencedora a decepção de Deolindo. Ela agora está bem, não precisa do marujo, tem um novo e melhor amante. O marujo, por sua vez, não mentira ao juramento de amor, mas tampouco levará a termo o seu propósito de matar-se, que concebera em um momento de amargura; por fim, voltando ingloriamente ao navio, "preferiu mentir" aos companheiros ocultando-lhes a traição da namorada: "parece que teve vergonha da realidade".

Em Genoveva, a seqüência é: mentira e verdade. Em Deolindo é: verdade e mentira. Depois da simetria inicial, quando os amantes juraram mútua fidelidade, vem a assimetria pela qual um trai enquanto o outro permanece fiel. No fim de tudo, a simetria se inverte, porque a mentirosa sustenta lisamente a sua traição (que é a sua verdade), e o verdadeiro se peja da boa fé, e prefere escondê-la aos olhos dos outros, mentindo.

Nessas ações e reações não estamos, como sugere ou parece sugerir o narrador, tão próximos assim da natureza. Ao contrário, a história situa-se em pleno reino da relação simbólica entre pessoas: mundo da jura e do perjúrio, mundo capcioso do signo mudado e do sentimento escondido pela palavra e pelo gesto: "Ele respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir".

Se o autor não consegue impor-nos o fatalismo dos instintos em que parece crer, deixa, de qualquer modo, a forte suspeita de que a sociedade é um encontro de signos ora transparentes, quando a palavra exprime a realidade vivida, ora opacos, quando a palavra a dissimula: o que é um modo de dizer que as pessoas misturam sinceridade e engano nas suas relações com os outros e consigo mesmas.

Leia-se a história de "Uns braços". É a paixão adolescente do jovem empregado pela senhora do patrão e o fugaz enlevo dela pelo moço, atração que estala num beijo quando o vê dormindo, mas que logo se acaba quando ele é despedido certamente por sugestão dela ao marido. A senhora do patrão ficou arrependida ou temerosa de seu gesto louco. Embora o enredo encadeie paixões, o tema do conto não é a paixão mas o seu necessário ocultamento. O jovem Inácio não pode deixar patente o seu fascínio por D. Severina, pelos braços de D. Severina; nem ela nem o marido devem sabê-lo. D. Severina, por sua vez, não pode revelar o que suspeita, nem a Inácio, nem, naturalmente, ao marido. O despistamento é perfeito porque acaba envolvendo os próprios enamorados. A cena do beijo, que daria a ambos a revelação do sentimento mútuo, passa-se, ao mesmo tempo, no sonho de Inácio (ele sonha que a beija) e fora do sonho (ela o beija enquanto ele dorme); mas, como ela foge incontinenti e ele continua dormindo, nem um nem outro saberá que foi beijado. A paixão não extravasará nunca da vida secreta dos amantes impossíveis: "Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana: - E foi um sonho! um simples sonho!" O medo colou em ambos a máscara da inocência; protegeu-os do marido e protegeu-os um do outro.

Uma vez mais, a narração explora o desnível dos pares e a necessária disparidade dos seus destinos. Em "Noite de almirante", Genoveva não quer voltar ao passo inicial do conto: bem instalada com o seu segundo homem, despacha o primeiro sem delongas nem esperanças. O duo Inácio—D. Severina é também desafinado: o servidor será indefectivelmente despedido. Há um primado da hierarquia econômica sobre as veleidades do afeto e sobre os pactos efêmeros que o ardor da paixão propicia.

Nesses contos de encontro e desencontro, a interação dos duos e dos trios revela mais a força da situação resultante, da "verdade efetiva" de Maquiavel, do que um hipotético fundo moral ou caráter substantivo das personagens. Continuo achando que não importa muito para nós, hoje, saber se os fatores condicionantes eram explicados pelo narrador em termos de um estado natural do homem. Na verdade, se hoje optamos pela outra ponta do processo, vendo na competição social o móvel das assimetrias, talvez possamos um dia compor ambas as interpretações lembrando que Marx quis dedicar a Darwin *O capital*; foi Darwin que não aceitou. Machado de Assis parece ter unido na mesma imagem e no mesmo ser natureza e sociedade; até na mesma expressão quando fala em "cálculos da Vida".

Nessa ordem de idéias, que ardido conto é "Evolução", um dos últimos que escreveu! O medalhão que, em outra história, um pai zeloso quis fazer do filho, ensinando-lhe a teoria certa, aparece agora em ato, na idade justa dos quarenta e cinco anos, disposto a repetir todos os lugares-comuns do mundo e a fazer uma sólida carreira de deputado sem idéias. Ou melhor, com uma só idéia, não sua, mas que furtou de uma conversa absolutamente casual com o narrador da história. Se eu fosse estruturalista, diria que o sistema desse conto se desloca em torno de um eixo pronominal: *tu-nós-eu*. Se não vejamos:

Benedito, o medalhão, viaja com o narrador na diligência que vai do Rio a Vassouras. No bate-papo, cheio de "banalidades graves e sólidas", Benedito ouve do companheiro estas palavras elogiosas ao progresso das vias férreas: "Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro". Na cena seguinte, ambos se revêem em um

jantar; a opinião vem à baila e é citada por Benedito com um enfático "como o senhor dizia".

Segundo momento. Ambos encontram-se em Paris onde Benedito fora curtir a decepção de um insucesso eleitoral. Os partidos, lamenta ele, não se interessavam pelo principal, que era desenvolver as forças vivas da nação. E a idéia do Brasil engatinhando enquanto não viessem as salvadoras estradas de ferro volta à boca de Benedito, agora precedida de um amplo e coral "*nós dizíamos*". A travessia do *tu* ao *nós* traz a idéia luminosa para o espaço generoso do plural.

Terceiro encontro: Benedito, enfim deputado, prepara o seu discurso de estréia no Parlamento. No exórdio brilha a mesma idéia solar: que aqui repetirei o que, há alguns anos, *dizia eu* a um amigo, em viagem pelo interior ... " O nome do conto aclara-se: do *tu* para o *nós*, do *nós* para o *eu*, esta foi a "Evolução" de Benedito. Evolução é uma apropriação bem-sucedida. O resultado final chama-se posse. Assim na História como na Natureza. O fato de ser uma idéia, uma frase, uma simples metáfora, o objeto da apropriação apenas refina o projeto da autoconservação.

A apropriação não costuma, porém, bastar-se com idéias ou frases subtraídas a algum interlocutor brilhante. As suas formas correntes são mais vampirescas. Quer a carne e o sangue, a mulher e os bens. O ameno Machado sabe ser cruel em contos acérrimos como "A causa secreta", "O enfermeiro", "Pílades e Orestes", "O caso da vara" e "Pai contra mãe". Encontro nessas histórias as faixas extremas da natureza e da sociedade costuradas pelo fio negro do mal. Em "A causa secreta" esse o mal parece congênito: Fortunato possui, como a Fortuna que traz no seu nome, um caráter maligno; e temos que aceitar sem reservas que Machado fita aqui, desassombradamente, a cara do instinto de morte. Fortunato, que se diverte com as convulsões da agonia, é um caso particular da perversão universal que já aparece no poema "Suavi mari magno":

"Lembra-me que, em certo dia,
Na rua, ao sol de verão,
Envenenado morria
Um pobre cão.

Arfava, espumava e ria,
De um riso espúrio e bufão,
Ventre e pernas sacudia
Na convulsão.

Nenhum, nenhum curioso
Passava, sem se deter,
Silencioso,

Junto ao cão que ia morrer,
Como se lhe desse gozo
Ver padecer".
(De *Ocidentais*.)

A sociedade humana, "sintaxe da natureza", como queria o sábio do "Conto alexandrino", dispõe de uma espécie de poder combinatório sobre os instintos que em si, porém, permanecem misteriosos e indestrutíveis.

Em "O caso da vara" e em "Pai contra mãe", o mal se causa nas juntas do sistema escravocrata do Império brasileiro: nasce e cresce dentro de uma estrutura de opressão. Os esquemas dos primeiros romances reproduzem-se com maior sutileza mas não menor violência: para sobreviver, o pobre tem que ser frio, tem que obedecer às leis da segunda natureza, "tão legítima e imperiosa quanto a primeira". Realiza-se, nos atares implacáveis, aquela "plena harmonia dos instintos com a sociedade" que se louva em *A mão e a luva*.

"O caso da vara" e "Pai contra mãe", dão testemunho tanto da vilania dos protagonistas quanto da lógica que rege os seus atos. As "tendências da alma" e os "cálculos da Vida" somam-se na luta pela autoconservação. Ambos têm em comum a situação do homem juridicamente livre, mas pobre e dependente, que está um degrau, mas só um degrau, acima do escravo. A essa condição ainda lhe resta usar do escravo, não diretamente, pois não pode comprá-lo, mas por vias transversas, entregando-o à fúria do senhor, delatando-o ou capturando-o quando se rebela e foge. O poder do senhor desdobra-se em duas frentes: ele não é só o dono do cativo, é também dono do pobre livre na medida em que o reduz a polícia de escravo.

"A escravidão" - deplorava Joaquim Nabuco - "tirou-nos o hábito de trabalhar para alimentar-nos."⁵

E Machado, em "Pai contra mãe":

"Ora, pegar escravos fugidos era um ofício do tempo".

Cândido Neves, pobre mas branquíssimo até no nome, casa-se com Clara e, para sobreviver, "cede à pobreza", tornando-se capturador de negros que reconduz aos senhores mediante boa gratificação. Nabuco:

"A escravidão não consente, em parte alguma, classes operárias propriamente ditas, nem é compatível com o regímen de salário e a dignidade pessoal do artífice. Este mesmo, para não ficar debaixo do estigma social que ela imprime aos trabalhadores, procura assinalar o intervalo que o separa do escravo, e imbui-se de um sentimento de superioridade, que é apenas baixeza de alma, em quem saiu da condição servil, ou esteve nela por seus pais" ⁶.

Candinho é pobre, mas não se sujeita a ofício porque todos têm algo daquela condição servil de que fala Nabuco, e que o narrador especifica: tipógrafo (a primeira profissão de Machado pobre ...), caixeiro de armarinho, contínuo de repartição, carteiro. " "A obrigação de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho." No exercício de perseguir escravos, o orgulho não sairá ferido; antes, açula-se o instinto do caçador que acha na caça um meio ostensivo de reafirmar a sua condição de branco, de livre, de forte.

"Pegar escravos fugidos trouxe-lhe um encanto novo."

Mas, rareando a caça e aumentando a concorrência entre os perseguidores, Candinho vê-se em apuros e, temendo a miséria, resolve entregar o filho recém-nascido à Roda. Nesse meio tempo, contudo, ele surpreende numa esquina uma escrava fugida, Armida, há muito procurada em vão. A mulata está grávida e suplica a misericórdia de Candinho, se não por ela, ao menos pela criança que está para nascer. O caçador, porém, não vacila: arrasta a presa até a casa do senhor,

⁵ Nabuco, Joaquim. *O abolicionismo*. 4. ed. Petrópolis. Vozes. 1977, p. 195. A primeira edição da obra data de 1883.

⁶ NABUCO, J. Op. cit., p. 160.

onde ela aborta. Pai contra mãe. Depois de receber a gratificação, Candinho volta para casa com o filho, escapo à Roda.

Uma primeira tentativa de análise sugere a correlação de dois níveis: um natural, outro social. O natural aparece nas relações de paternidade e maternidade. Candinho é pai, Armida é mãe. São fatos paralelos que, no plano natural, coexistem sem qualquer conflito. Quanto às relações sociais que presidem ao encontro de Candinho e Armida, são, ao contrário das primeiras, abertamente antagônicas: Armida é escrava fugida, Candinho é perseguidor de cativos.

Os níveis não se acham, portanto, justapostos. A sobrevida das relações naturais (pai-filho, mãe-filho) dependerá da solução do impasse criado pelo ofício de Candinho, apanhador de escravos. Se ele deixar Armida em liberdade, perderá a gratificação e o filho; se a capturar, quem corre perigo é o filho de Armida. O conflito, que não existia absolutamente no regime do mero parentesco, torna-se drama de sangue assumido pela segunda natureza, "tão legítima e imperiosa quanto a primeira".

Poderíamos ser levados a supor que o impasse final seja, integralmente, o que o título declara: pai contra mãe. Mas esse dilema é um momento apenas da história. Um minuto antes de ter visto a escrava fugida, Candinho já aceitara separar-se definitivamente do próprio filho largando-o em uma casa de enjeitados; entre uma situação econômica mais folgada e o fruto do seu sangue, entre o social e o natural, ele já tinha escolhido o primeiro. Mas, ao ver a escrava, percebeu que o dilema poderia desfazer-se, e que, servindo ao senhor dela, poderia reintegrar-se na condição de pai amoroso. Mas, nesta Idade de Ferro em que vivemos, poucos são os que podem fruir de tão doce conciliação. O bem-estar de uns parece fundar-se na desgraça de outros. O acesso aos bens vitais e econômicos, por baixo que seja em termos quantitativos (afinal, Candinho é pobre), exige a expoliação do outro. A lei é sempre: *mors tua vita mea*. O pobre, se é livre, faz retornar aos ferros o escravo que, fugindo para a liberdade, concorreria com ele no páreo dos interesses. O antagonismo não se fixa apenas nos extremos; há uma guerra de todos contra todos, que percorre os elos de ponta a ponta: aqui a vemos comunicar-se do Apenúltimo ao último.

Agora, se alguém quisesse saber se Machado de Assis tinha *consciência crítica do processo* que ele representava com tanta agudeza, a resposta teria de ser machadianamente pendular: sim e não. Como se a sua obra fosse produzida em dois níveis de consciência:

O primeiro, de extração ideológica, pelo qual se insinua que todos os comportamentos se enraízam nos instintos de conservação; o que vem a dar no fatalismo ou no ceticismo ético e político. Algumas reflexões desenganadas do Conselheiro no *Memorial de Aires*, o último romance, podem ser consideradas o sumo dessa visão de mundo. Trata-se do outro lado da moeda do progressismo burguês, o lado "maduro"; momento crepuscular em que o Tempo e a História deixam de ser o lugar da evolução em linha reta para mostrarem o eterno retorno do mesmo. E as vozes vêm das inspirações mais díspares: de Schopenhauer e de Flaubert, de Darwin e de Nietzsche, de Maupassant e de Machado de Assis. Insisto em ver no delírio de Brás Cubas, com o seu tratamento leopardiano da Natureza e da História, a figura matriz dessa ideologia. 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.

O segundo nível, de extração contra-ideológica, trabalha a contrapelo a realidade moral onde tomam corpo os enredos e as personagens. A contra-ideologia só pode ser apanhada, no texto de Machado, quando ele tenta escondê-la. O seu modo principal é o tom pseudoconformista, na verdade escarninho, com que discorre sobre a normalidade burguesa. Falando do ofício de perseguir escravos, explica-o assim:

"Ora, pegar escravos fugidos era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras".

A junção de *força* (aqui, a força bruta) e *nobreza implícita* dá a medida do sarcasmo.

O tom é subterrâneo e por isso a sua violência contém-se, abafa-se. Mas não é o único indicador. Machado conhece outro modo, mais patente, de desmascarar a ideologia que tudo justifica. Para que a jornada dos vencedores decorra plácida, sem estorvos nem remorsos, as suas histórias nos contam quantos enganos e auto-enganos, quantos crimes se fazem necessários. Repuxando o cotidiano para situações-limite, Machado testa o pensamento conformista segundo o qual a ordem da sociedade é uma ordem natural ou providencial, e ambas formam a melhor das ordens possíveis deste mundo. A análise dos contos-teorias revelou exatamente o contrário: a *convenção*, enquanto prática das relações sociais correntes, é, muitas vezes, produto da fraude que o poder exerceu para instalar-se e perpetuar-se. A verdade pública é uma astúcia bem lograda. E a dicotomia selvagem de fracos e fortes reproduz-se no contraste civilizado de poderosos e carentes, espertos e ingênuos.

Como ajuizar o ponto de vista do autor se nele convergem o ideológico do fatalismo e o contra-ideológico do escárnio? Machado certamente não é utópico nem revolucionário (na medida em que este se acerca da área da utopia): ele nada propõe, nada espera, nada crê. Mas tampouco é conformista, como pode tantas vezes parecer: o narrador não escamoteia a cruzeza desumana com que o sistema se reproduz nem os sofrimentos que causa nos vencidos. Que as páginas finais de *Quincas Borba* não fujam de nossa memória.

Nem utópica nem conformista, a razão machadiana escapa das propostas cortantes do *não* e do *sim*: alumia e sombreia a um só tempo, espelha esfumando, e arquiteta fingidas teorias que mal encobrem fraturas reais.

A perspectiva de Machado é a da contradição que se despista, o terrorista que se finge diplomata. É preciso olhar para a máscara e para o fundo dos olhos que o corte da máscara permite às vezes entrever. Esse jogo tem um nome bem conhecido: chama-se humor.