

MACHADO DE ASSIS, TRADUTOR DE SI MESMO

Alcides Villaça

RESUMO

Este ensaio investiga o ângulo do narrador em Machado de Assis em face de um procedimento de composição que se orienta no "plano das traduções". Ao analisar o conto "A cartomante", o autor identifica um processo de analogias, simetrias e equivalências pelo qual elementos sublimes da tradição literário-cultural, tais como a metafísica hamletiana e imagens mitológicas, traduzem-se relativizados no âmbito prosaico da existência burguesa das personagens. Esta operação, presente sob múltiplas situações e níveis em outras criações do escritor, é contudo filtrada pelo requinte retórico-estilístico do narrador machadiano e subordinada ao seu "sistema de tradutor", que abre ao leitor de Machado a possibilidade de entrever-lhe uma representação do mundo e de si mesmo.

Palavras-chave: Machado de Assis; "A cartomante"; intertextualidade; "narrador-tradutor".

SUMMARY

This essay examines the narrator's point of view in Machado de Assis, taking into account this author's frequent practice of developing his composition at the level of "translation". Analyzing "The fortuneteller", a short story, the article identifies the analogies, symmetries and relativization process through which sublime elements from a broad literary and cultural tradition, such as Hamlet's metaphysics or classical mythological images, are translated into the prosaic atmosphere of bourgeois everyday life. While present at various levels and in several situations narrated in other works by the author, this procedure is filtered by the rhetorical and stylistic refinement of Machado's narrator and is subordinated to his "translation system", which allows for his readers to perceive his representation of the world and of himself.

Keywords: Machado de Assis; "The fortuneteller"; intertextuality; narrator-translator.

I

Não nos cansaremos de encontrar nos textos machadianos o empréstimo de idéias e de formas, as incontáveis alusões, as fontes veladas ou explícitas, as citações e as glosas, os lapsos forjados ou verdadeiros — todo um arsenal, enfim, de dispositivos intertextuais que encorajam estudos comparatistas. Cada detalhe revelado, cada minúcia caprichosamente ampliada pode provocar o falso dilema: será o texto machadiano muito mais rico ou muito menos original do que se pensava? A intertextualidade não traz, por si mesma, o critério de valor que decida a questão. É óbvio que o

comparativismo conseqüente deve levar em conta os processos e os contextos de composição, que sobredeterminam as pontualidades comparadas. Como, no caso de Machado de Assis, as questões que contam derivam da complexidade da narração processada e do modo como esta se articula com a cultura nacional, corre-se o risco de querer comparar *a* com *x*, e não *comb*. Considere-se ainda o fato de que dificilmente os artistas excepcionais são, por isso mesmo, "comparáveis" entre si; sempre foi mais útil compreendê-los pelo modo como consideraram, para superá-las, expectativas firmadas na tradição. As homenagens que Machado está permanentemente (e a seu modo) prestando às incontáveis "fontes" de seu repertório não são reverências ao valor intrínseco deste, mas pontes para um *outro* valor que ao mestre interessa estabelecer. Podemos e devemos voltar por elas, pois não, mas justamente para apreciar no caminho a qualidade desse olhar moderno, que transfigurou a antiga paisagem. É provável que um príncipe florentino não se sinta bem na companhia de Janjão ("Teoria do medalhão"), que Hamlet distribua empurrões para não ver Rita e Camilo ladeando-o num patético retrato ("A cartomante"), ou que o Império Romano se recuse a caber no bolso de Custódio ("O empréstimo"); do nosso lado, Império e República são letreiros de confeitaria (*Esau e Jacó*), e os partidos nacionais em alternância no poder sempre podem inspirar buliçosas polcas ("Um homem célebre"). O racionalismo ilustrado talvez não pare em pé no trapézio de Brás Cubas (*Memórias póstumas*), e não é fácil aceitar que um copista de estudos de teologia venha a emendar as Escrituras ("O enfermeiro"). A falibilidade de Deus, revelada por Seu gesto de desalento resignado, coloca-O apenas um degrau acima da ingenuidade de um Lúcifer humilhado ("A Igreja do Diabo"). Para que não adotemos, enfim, o mesmo ponto de vista vertiginoso do delírio que leva a Pandora, e para que não nos estarreça cada elemento minúsculo de um particularíssimo processo de remissões, resta tentar um pouco de luz nos subterrâneos desse narrador, com a esperança de vermos alguma coisa em torno.

Interessa-me, aqui, analisar um dos processos de composição acionados por Machado, uma certa "tradução", que buscarei determinar. Tal processo está representado de forma privilegiada (e à maneira sempre oblíqua do autor) no conto "A cartomante", de *Várias histórias*. São páginas das mais sugestivas que Machado se permitiu, no limiar de uma auto-revelação a que altivamente se furtou.

II

Na perseguição do processo representado, o leitor escorregará primeiro pela superfície da historieta melodramática que termina em morte — provavelmente o piso único para muitos dos leitores da *Gazeta de Notícias*, em 1884, quando o conto se publicou. Um pouquinho mais abaixo do caso de adultério que transpira e é vingado situa-se o plano das superstições, dos

vaticínios e do destino caprichoso. Descendo ainda um palmo, o leitor encontrará estímulos para discutir o papel da causalidade ou do acaso e suas conseqüências no rumo dos acontecimentos. Nessa verticalidade de planos, tanto a boa dama fluminense quanto um Augusto Meyer saberão fixar o que lhes aproveite (este último deteve-se, como se sabe, no do homem subterrâneo). Eu gostaria de explorar, na horizontal, uma insistente sucessão de considerandos e analogias que o narrador vai tecendo aos poucos, ao longo da história.

A alusão que abre a narrativa poderia ter pouco peso, não fosse ela o mote mesmo de um processo que se irá reiterar:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.

Tomando Shakespeare, Machado se vale da batida frase de Hamlet a Horácio; apesar de gasta, é sempre uma referência culta. No período seguinte, as duas personagens da tragédia dão rapidamente lugar à "bela Rita" e ao "moço Camilo", numa cena risonha e bem datada. Parece que a "filosofia" de que falava o atormentado Hamlet encontra paralelismo nos sortilégios da cartomante que a crédula Rita foi consultar. Mas a ponte se armou foi no eixo da "mesma explicação" que tanto Shakespeare quanto Machado colocaram na boca de suas personagens. Uma ponte, aliás, meio torta, pois a "mesma explicação" logo surge ressaltada: "a diferença é que o fazia por outras palavras" (grifos meus). Em suma: descontada a questão da forma, Hamlet e Rita podem estar muito próximos, não sendo impossível a convergência de seus pensamentos.

O "mesmo" pode atuar dentro da "diferença": as palavras podem ser "outras", sem prejuízo aparente para as "explicações". Tal dissociação entre forma e conteúdo talvez escandalize os princípios de um bacharel em Letras, mas não soará razoável para um leitor comum?

Um pouco mais adiante, o narrador esclarecerá que Rita, "sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita cousa misteriosa e verdadeira neste mundo". Aqui, a forma do chavão aparece em sua inteireza, na condição de uma *vulgata* que traduzisse, por pura coincidência, o discurso hamletiano. O efeito de despropósito é relativizado pelo narrador com a autoridade de quem, íntimo tanto de Hamlet quanto de Rita, pode perfeitamente ajuizar quanto à procedência de uma comparação, sobretudo quando as diferenças, tidas por mínimas, acabam por se eliminar no fundo do "mesmo".

O conto faz ver que Rita, além de "formosa", é também "tonta" — o que parece vir desenhado na expressão meio aérea da "boca fina e

interrogativa". Por sua vez, Camilo "era um ingênuo na vida moral e prática", não tendo "nem experiência, nem intuição". É muito natural, pois, que venham a se atrair: "não tardou que o sapato se acomodasse ao pé" — a forma de acomodação indicando também o nível terrestre em que se dá. Como o leitor não quer se identificar nem com tontos nem com ingênuos, acompanhará os acontecimentos com curiosidade e distância. Lembremos ainda que, na origem da sedução, Camilo aniversariante recebera de Rita um "cartão com um vulgar cumprimento a lápis", bilhete de "palavras vulgares", sim, mas — propõe o narrador — "há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas". Não há dúvida de que a idéia do *vulgar* está se expandindo no conto, e que na outra ponta da escala o narrador vai buscar o *sublime* para montar — e relativizar — o paradoxo. Esse processo de eliminação das diferenças ganha expressiva ilustração na referência à "velha caleça de praça" que, para os namoradinhos que lá dentro se apertem, "vale o carro de Apolo". Portanto: Rita "vale" Hamlet, um vulgar cumprimento "vale" uma mensagem sublime, a mesma explicação "vale" em diferentes palavras. De valor a valor, de tradução em tradução, as vulgatas valem o original, o prosaico vale o mitológico, a curiosidade vale a metafísica, a cartomancia vale o conhecimento. Ao promover essas traduções aparentemente disparatadas, o narrador cria um critério para sua narração; acompanhemo-la.

Não faltam ao conto ingredientes de melodrama romântico: o nó da intriga se aperta com a atuação acusatória e ameaçadora das cartas anônimas que vão chegando a Camilo. Saberá delas o amigo Vilela? Que fará, se souber? O recurso é novelesco, e foi duramente apontado pelo próprio Machado como uma das debilidades de *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Também não falta ao conto certa pimenta naturalista que, a princípio abrandada pela melodia italiana da expressão "*odor di femina*", revela todo o ardor neste período de alusão bíblica: "Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca." Expediente melodramático e sensualismo rastejante vão alimentando o texto com sua vulgaridade, sem que o leitor, no entanto, possa imputá-la ao estilo propriamente dito, que se conserva elegante e precavido como quem calça finas luvas para lidar na cozinha. Além do que, já nos prevenira o autor quanto à hipótese das "vulgaridades sublimes".

A ameaça das cartas anônimas é seguida por um lacônico bilhete do amigo Vilela a Camilo: "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Que valerá esta mensagem: uma ordem raivosa de quem se soube traído? um chamado para negócios urgentes? Como faltam a Camilo aqueles "óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos", sobra-lhe o dilema: ir ou não ir à casa do outro? *To go or not to go?* O caso amoroso, tão banal quanto os que o vivem, é rondado pelo trágico. Sem o concurso da experiência ou da intuição, o ingênuo Camilo deve tomar uma decisão em que pode estar a diferença entre viver ou morrer. Busca algum recado de Rita, "que lhe explicasse tudo", mas "não achou

nada, nem ninguém". Depois de imaginar cenas de drama, de cogitar em ir armado, de crer que de fato já estava vendo o que iria acontecer, Camilo parece abandonar-se àquele mesmo movimento pelo qual o narrador o apresentara no início do conto: "diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando." É verdade que esse impulso de sua natureza ingênua, incrédula e indiferente leva, agora, um coração batendo muito forte, e se ainda é ingênuo e incrédulo, não mais se dá ao luxo de ser indiferente, e "dar de ombros". Tão desconfortável quanto o medo da morte, o dilema obrigado à decisão faz Camilo entrar logo num tálburi, para ir até Vilela. "— Quanto antes, melhor, pensou ele; não posso estar assim". A inconsistência desse "melhor" (?) dá a medida da irracionalidade do impulso que decide pela personagem.

A ironia machadiana apóia-se com muita freqüência nas simetrias, traduzindo uma situação por outra num eixo de equivalências — processo nada estranho, como se vê, ao que está sendo comentado por mim e pelo próprio conto. Se uma coisa vale outra, se Camilo vale Rita, por que não irá ele parar na mesma cartomante? Faltando-lhe iniciativa, o narrador faz o tálburi deter-se junto a uma carroça atravessada na rua, bem em frente à casa da adivinha. A simetria revela, mais literalmente do que nunca, a ironia da sorte: "Dir-se-ia a morada do indiferente Destino." Supersticioso por necessidade, e inconscientemente obedecendo às ordens dos homens que procuram safar a carroça ("Anda! agora! empurra! vá! vá!" — as duas últimas parecendo reforçar eufonicamente o "Vem já, já, à nossa casa" de Vilela), sobe Camilo a escada, sugestivamente arcaica, de "degraus comidos dos pés" e de "corrimão pegajoso", conduzido pela cartomante. A cena da consulta contrapõe a ingenuidade do consulente à sagacidade da italiana "com grandes olhos sonsos e agudos" que, arrancando-lhe o que ele quer ouvir, vaticina o futuro bonançoso e o despede: "Vá, *ragazzo innamorato...*", "vá, vá tranqüilo." (outra eufonia, outra correspondência). Levado por mais esse empurrão, o amante de Rita segue confiante para a casa de Vilela, olhando o mar, "até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável." Vilela o recebe sem palavras e o leva a uma saleta onde, antes de pegá-lo pela gola e abatê-lo com dois tiros, dá-lhe o tempo de ver Rita morta e ensangüentada num canapé.

III

Esta a história, notável também por tantos e tantos outros detalhes de construção caprichosa, expressiva e provocadora, que o interesse de outros leitores poderá analisar. Retomo o meu, que vinha se orientando no plano das *traduções*, um dos expedientes-chave da poética machadiana. Vamos a elas.

Numa acepção corrente, o termo *paródia* indica a retomada de um texto, de uma forma, de um estilo, para efeito de seu deslocamento a novo

eixo morfológico-expressivo, onde o sentido original se transvia, quase sempre rebaixado, servindo pelo avesso a uma outra posição crítica. Em "A cartomante", Machado cria uma estranha relação entre a tragédia shakespeariana, o carro de Apolo e o sublime, de um lado, e as vulgaridades todas da história de Rita e Camilo, de outro. O método é o de ir emparelhando elementos de uma tradição alta e elementos prosaicos de uma gozosa existência burguesa ("Adeus, escrúpulos!"). Mas a impressão de paródia não passaria disso, pois o final é agudo e trágico... Trágico? Não, não é este o efeito estético das duas mortes violentas, tão abruptas quanto inglorias, que parecem abrir o fim do conto para uma picante manchete na página policial do dia seguinte; o efeito estético é o do grande descompasso entre o fato e a fatura literária, tão elegante e precisa esta, tão vulgar aquele. Afinal de contas, os amantes morreram sobretudo pela má administração dos colóquios, e sempre lhes teria faltado qualquer vocação para o heróico. Pode-se dizer que morreram de vulgaridade, o ingênuo Camilo e a tonta Rita, tendo no entanto encontrado o seu Shakespeare, que se não os fez Hamlet e Ofélia, nem Romeu e Julieta, soube compreender o carro de Apolo que parecia estar em sua caleça de praça. "Há vulgaridades sublimes": nessa perspectiva, um prisma da modernidade já permite fundir os gêneros e os planos artísticos, as virtudes e os vícios humanos, de modo que o escritor se libere para contar histórias prosaicas que não desmentem a grandeza de um Shakespeare, apenas a "atualizam". Nessa tradução burguesa está por certo o novo leitor, ávido das emoções fortes que as subnovelas românticas ou vagamente realistas lhe ofereciam nos jornais, a *Gazeta de Notícias* entre eles. É como se os componentes clássicos do trágico, do heróico e do sublime estivessem agora à disposição num eclético bazar da época, adaptados a um consumo cotidiano, bem à mão dos consumidores. Caiu um pouco, por anacrônica, a aura original? Não há por que lamentá-lo: ela se faz representar agora por seu valor nominal, apeada do seu Pégaso, mas firme na caleça de praça. A astúcia de Machado está em reafirmar que uma coisa vale a outra; mas o leitor mais desconfiado não parará por aí. E aí começam as interpretações.

IV

É próprio do pensamento mítico que um arquétipo viva de sua atualização e recriação, ainda que sob forma aparentemente mais prosaica (caso do "Recado do morro", de Guimarães Rosa) ou mesmo degradada (caso do *Ulisses*, de Joyce). Sob o melodrama, "A cartomante" parece apontar para uma tradição de sibilas, deuses e tragédias, tomando em bloco a presença do sublime e os ecos do estilo alto, e providenciando-lhes "traduções" que caibam no espírito e no espaço de um conto despretenso. O narrador se acautela quanto a este disparate por meio da fórmula "há vulgaridades sublimes", e apresenta o estratagema do "isto vale aquilo"

como argumento para as alusões. Tal expediente é típico de Machado. Na "Teoria do medalhão" (*Papéis avulsos*), o conto terminava com a frase: "Guardadas as proporções, a conversa desta noite vale O Príncipe, de Machiavelli"; em "O enfermeiro" (*Várias histórias*) o narrador finalizava com a seguinte ressalva: "Se achar que esses apontamentos *valem* alguma coisa [...]" — e acabava fazendo uma "emenda" ao divino sermão da montanha (grifos meus); a história contada por Jacobina, em "O espelho", vale por um "Esboço de uma nova teoria da alma humana", assim como "D. Benedita" (ambos de *Papéis avulsos*) é a própria personificação da Veleidade; etc. etc. O expediente é, na verdade, uma autêntica profissão de fé que faz Machado de seu processo de relativização, amplo, geral e aberto. Nesse processo, o autor simula conformar-se em emprestar a altura e o fôlego mais limitados do conto realista à representação de matérias que outra altitude teriam alcançado na tradição. E de fato nada lamenta, pois ao mesmo tempo que reconhece a diferença entre o sublime e o vulgar, dissolve-a, digamos assim, em nome de evidências da prática. A operação irônica não se apresenta, é claro, como irônica, mas como decantação pura do cotidiano em que estamos todos: o leitor (ou leitora) que diga se um momento de intimidade apaixonada não vale o Olimpo... Se assim é, cabe Hamlet entre Rita e Camilo, como cabe ao Destino fazer sua morada na casa da cartomante sonsa.

Resta ao leitor relativizar, por sua vez, o que faz o escritor (operação com que por certo contava Machado). A relativização nossa bate sobre esse fingimento do narrador, que insiste em traduzir pelo *mesmo* o que também sabe reconhecer como *diferenças*. Há uma caprichosa "tabela" de traduções em "A cartomante", que se poderia assim organizar:

frase de Hamlet a Horácio	/	explicação de Rita a Camilo
mitologia, religiosidade	/	superstições ou incredulidade
carro de Apolo	/	caleça de praça
estilo alto	/	palavras vulgares, mal compostas
personagens trágicas	/	tonta Rita, ingênuo Camilo
a morada do Destino	/	a casa da cartomante
		sibila / italiana sonsa
dilema do "ser ou não ser"	/	dilema do "ir ou não ir"
nivelamento das personagens	/	nivelamento das personagens
pelo sublime		pela vulgaridade

Por esse sistema de traduções, seria lícito concluir que Machado vale Shakespeare, "guardadas as proporções". Ora, o narrador age exatamente como um operador do desproporcional, tirando todo o efeito da ironia de não admitir isso. A partir desse ângulo privilegiado da lucidez que não tem compromisso com qualquer valor senão consigo mesma, a História vale um delírio, uma ópera, um papel avulso ou uma folha sem data, um pretexto qualquer para se recolherem as "páginas amigas", que nem por serem amenas deixam de concentrar uma espécie de "suma da vida". Traduzindo

desproporções como equivalências, o narrador atrai o leitor para o seu sistema, do qual não é fácil sair. Para consegui-lo, teremos que ter precisão quanto aos nossos valores e suas diferenças; teremos que definir antagonismos reais, contradições verdadeiras, e ser conseqüentes — exatamente as tarefas mais problemáticas que enfrenta o pensamento crítico, quando resiste às diluições da modernidade eufórica. Parece-me ser esse o desafio que, politicamente, Machado armou para si e para seu público, de ontem e de hoje.

Ainda retornando à fórmula das "vulgaridades sublimes", tentemos aprofundar suas implicações. Sem sair da lógica dessa fusão de opostos, poderíamos igualmente reconhecer o corolário das "tragédias vulgarizadas", e com ela fundar uma nova perspectiva para o conto. Tal inversão em nada contradiz o jogo das traduções levado a efeito pelo narrador, que aliás está sempre a estimulá-lo. A determinação estilística do perfeccionismo, da elegância culta e do requinte retórico é o único traço que o narrador não pode ocultar, e talvez seja o único que de fato o revele. Esse lugar do estilo não surge "vulgarizado"; se já não é o sublime, ou o épico, ou o trágico, é por certo ainda um lugar privilegiado, de cuja altura retórica nos é lançado um olhar condescendente. Que lugar é esse, onde nasce o princípio absoluto das relativizações, dos "caprichos" (Augusto Meyer), da "volubilidade" (Roberto Schwarz), das "simetrias" (Alfredo Bosi)?

A pergunta supõe alguma estabilidade do ponto de vista em que a consciência do narrador se detém para elaborar-se e para promover o diálogo com o mundo, no desejo de sua representação. Sem essa estabilidade, ainda que dissimulada, precária ou mínima, não há autor, estilo e forma conseqüentes. Creio que em "A cartomante", como num sem-número de outros lugares, o narrador machadiano instala-se nesse ângulo tão peculiar de "tradutor": um tradutor das tradições que constituem seu repertório de cultura, que vem da Bíblia e de Homero, da antiguidade clássica e dos teólogos medievais, que passa por Dante, Maquiavel, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Pascal, pelos enciclopedistas, por Schopenhauer, pela literatura brasileira — e acaba caindo no colo da dama fluminense ou num chapéu elegante da rua do Ouvidor. Essa "queda" — na verdade o já reconhecido salto crítico do Machado particularizante e universalmente nacional — é a marca de fogo de sua fase madura, quando a ironia se torna princípio e a "tradução" uma rica possibilidade de composição. Multiplicado nessa liberdade vertiginosa, o narrador rastreia quaisquer horizontes para selecionar com a aparência do arbítrio o que de fato se origina e resulta determinado. Assentado que está em nível retórico-estilístico de altura indiscutível, pode-se permitir a fusão da galhofa e da melancolia sem perder a reverência básica de uma linguagem a ser cultuada pela mesma dama fluminense ou pelo dono do chapéu. É desse lugar a um tempo dialético e cristalizado que se podem ver Rita, Camilo, Hamlet e Horácio numa seqüência que, se de um lado promove uma dissolução de valores, de outro ainda os distingue enquanto singularidades aptas à "tradução". *Ainda* os distingue: é dessa frágil reserva de tempo que parece anunciar-se uma

liquidação geral e efetiva, hipótese em razão da qual o narrador já se deita ao modo de um defunto e toma posse de uma (pós)última decisão da consciência teimosamente ativa. O vazio íntimo de Rita e de Camilo é indicado segundo um parâmetro que poderia supor uma tão secreta quanto reprimida nostalgia do absoluto, recoberta pelo senso do realismo e pela análise do cotidiano burguês. Nessa perspectiva, o sentimento do trágico já se banalizou, vulgarizando-se por consequência toda uma custosa tradição de expressões do sublime, que perderam o lugar próprio. Fulminados, Rita e Camilo atualizam com seu próprio estilo de viver e de morrer uma tragédia burguesa que Machado escreveu para traduzir o seu tempo e a si mesmo.

V

É nesse específico lugar de "tradutor" que tantas e tantas vezes se instalará o narrador livre mas sistemático da fase madura. O humor principal que daí se destila vive de um paradoxo que busca se negar enquanto tal: a liberdade ronda o caos, ameaça promover o absurdo e o nonsense, como a reedição do Gênesis no capítulo "O delírio" ou a conversa gestual entre Adão e Eva (*Memórias póstumas*) — mas o leitor sente que o narrador nunca afrouxará o punho firme que segura a pena racional e elegante, deslizando pelo estilo inconfundível. Tais "traduções" tornam-se tema e processo, com direito a um sem-número de variações que sabem se adaptar à diversidade das situações narradas. Nos contos, há alguns que traduzem outros (caso de "Um homem célebre" e "Cantiga de esponsais", por exemplo), variando detalhes, ênfases e tonalidades, que reparticularizam tudo. O efeito inicial pode ser a sensação do *mesmo* nas *diferenças* (quando se busca reconhecer o modo de narrar ou alguma "ideologia" sistemática), mas modula-se no efeito da percepção de *diferenças* que alcançam alguma emancipação do *mesmo* (quando se privilegia na análise o particularismo da expressão artística). Sim, uma coisa não vem sem a outra, e parece nascer da junção delas o efeito geral de paradoxo, assim resumível: o narrador vive na multiplicidade das situações criadas sem se deixar levar por essa mesma multiplicação, antes subordinando-as ao seu sistema de "tradutor". A variedade dos tempos históricos, dos valores, dos desejos humanos, das lutas pelo poder, dos gêneros e dos estilos é considerada, sim, por um minuto, para no minuto seguinte passar pelo funil estreito da perspectiva do narrador, onde a qualidade original aparece "traduzida". Assim é que a metafísica da alma humana pode exemplificar-se numa laranja ("O espelho") e a patologia de um Calígula atualizar-se em escala reduzida num certo Fortunato, que aliás passa por benemérito ("A causa secreta"). Tais "traduções" em nada escandalizariam um Schopenhauer que considera inacessível aos mortais o rosto mesmo da Vontade; que dá como limite o estatuto das *representações* do mundo; e que nos lembra o fato de que uma circunferência de diâmetro descomunal tem as mesmas propriedades geométricas da de

um diâmetro diminuto. Também para Machado parece certo que "muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira" ("O empréstimo"), e nesse caso o contista (e o autor de tantos capítulos de romances) teria o privilégio de poder "traduzir" em poucas palavras o essencial de uma existência — e por que não o da História mesma? No curto espaço de *O Príncipe*, Maquiavel oferece a Lorenzo de Médicis "tudo aquilo que, em tantos anos e à custa de tantos incômodos e perigos, hei conhecido". Se em estreito molde se fundava a moderna ciência política (deslocando-se o sentido da *virtù* do moralismo medieval para a do pragmatismo do poder), por que não caberia a específica astúcia de um medalhão caboclo numa teoria exposta em sessenta minutos ("Teoria do medalhão")? As "proporções" a que se refere a personagem desse conto, remetendo-nos a Maquiavel, têm o sentido duplo das traduções machadianas: tanto implicam o reducionismo implícito ou explícito do modelo quanto a manutenção do mesmo sentido básico do "original", atualizado e "traduzido". Uma universalização tão descarada parece, no entanto, aguda e verdadeira, quando ela parece confirmar-se em cada caso particular, transitando da narrativa para a vida, da ficção para a experiência, num retorno coerente e exemplar, que irritou Augusto Meyer e o levou à expressão "monstro cerebral". O lastro de realismo considerado pelo autor a cada página é pesado o bastante para que não nos deliciemos impunemente com a amenidade que Machado adiciona ao tom; nem aceita o bruxo o poder da imaginação indiscriminada, pela qual viesse a afastar-se um só milímetro do eixo de seu realismo básico.

Machado de Assis, que admitia tudo, menos "ser empulhado", não admitiu para si mesmo a hipótese de ser apenas um dissolvente "tradutor" de tradições, um mestre do *divertissement* ou da ironia só engenhosa. Quando, por exemplo, na "Teoria do medalhão", usa e abusa da retórica decorativa, ela já se faz exemplo prático e funcional da linguagem recomendada ao tipo; quando numa crônica se vale da filosofia ao tratar de um recém-publicado manual de confeitiro, o abuso é declarado. Na crônica intitulada "O autor de si mesmo" (*Gazeta de Notícias*, 16/06/1895), Schopenhauer comparece em pessoa, como um Artur familiar, ratificando seu pessimismo à luz do caso trágico, recente e dolorosíssimo, que parece ter atingido Machado em cheio. São mostras de como as "traduções", em níveis e em conseqüências tão diversos, constituem um autêntico processo de criação e de crítica, irreversivelmente aberto a partir das *Memórias póstumas*.

Lembremos ainda dois contos: "O empréstimo" (*Papéis avulsos*) e "Um homem célebre" (*Várias histórias*). O primeiro se apresenta como anedota verídica, mas não dispensa a entrada de Carlyle, Pitágoras, Sêneca e Balzac, antes de se contar: é o caso de um pobre-diabo chamado Custódio, que busca fazer de um tabelião um sócio seu numa fábrica de agulhas de padrão inglês, sociedade que não custaria ao felizardo parceiro mais do que *cinco contos*. Diante das negativas do tabelião, Custódio vai reduzindo o valor do empréstimo, reduzindo, reduzindo, até que a empreitada inicial se transforma num "jantar certo", patrocinado pelos cinco mil-réis que o outro lhe

concede. Decepção para Custódio? Absolutamente não: ele sai com a nota "como se viesse de conquistar a Ásia Menor". Conclui o narrador: "ele apertava amorosamente os *cinco mil-réis*, resíduo de uma grande ambição, que ainda há pouco saíra contra o sol, num ímpeto de águia, e ora batia modestamente as asas de frango rasteiro." Está claro que no frango rasteiro há um resíduo de águia, e que o pobre Custódio alegrou-se de qualquer modo porque, afinal de contas, foi pedir um empréstimo e obteve outro empréstimo, mantendo-se na astronômica *diferença* entre as quantias a salvaguarda do *mesmo* princípio.

Quanto à obra-prima que é "Um homem célebre", não vale a pena insistir na já decantada sombra autobiográfica que ronda o conto (a experiência de vida de Machado projeta-se muito mais poderosamente do que parece, em suas histórias; está por se fazer um estudo meticuloso dessas projeções, em conseqüência das quais restaria bastante relativizado o semidogma do *distanciamento* do narrador — no final das contas um estratégia contra a ampla confissão). Interessa aqui sublinhar a distância que vai das sonatas de Beethoven às polcas de Pestana, tão diferentes entre si, mas afinal tão próximas para quem tira muito prazer destas, sem que desmereça aquelas — possibilidade que não se ofereceu ao romântico Pestana, condenado pelo autor a sofrer em plena consagração mundana. A condenação só concede um gesto de simpatia *in extremis*: à morte, Pestana mostra-se lúcido e revela súbito senso de humor, aproximando-se enfim do próprio tom da narração e comungando, nesse único instante, da verve do narrador. Fosse Pestana um Custódio, ouviria suas polcas como se sonatas fossem, conquistando-as como se representassem a Ásia Menor, valendo-se delas para ampliar até alguma Roma imperial a sensação que vinha do sucesso fluminense. Já no plano coletivo da política, ao qual Pestana servia a seu modo incauto, dedicando-lhe polcas, tudo também estaria em ninguém se deixar impressionar com a queda ou ascensão dos liberais ou dos conservadores, sabendo-se que nesse processo as *diferenças*, mais do que nunca, redundavam no *mesmo*. Por certo Machado preferiu tratar dessa questão política espelhando-a em seu próprio processo de criação, processo político em sentido mais ativo e problemático, resguardado na ampla ironia de tão provocadoras "traduções".

Arrisquemos, por fim, um paralelo. No *Ulisses* de Joyce há, sim, o paroxismo lingüístico de quem crê em seu poder final de destruição e criação, de quem é épico e pedestre na simultaneidade com que opera tanto as linguagens faladas em Dublin como uma máquina poética sofisticadíssima, em que os códigos se baralham e se reinventam a cada momento, atingindo no coração o preceito da unidade estilística. Moderno e modernista, Joyce encarna com esses pesos a função demiúrgica, própria de quem tem deuses e demônios a reproduzir e a exorcizar com empenho máximo. Machado de Assis, diferentemente, considera com impecável apuro o triunfo da vulgaridade, e só a deixa fracassar quando ainda mais decisiva do que ela é a falta de malícia ou do poder de adaptação do sujeito em que ela se encarna. Esse foco objetivante, que de modo algum quer se deixar

confundir com seu objeto, *precisa* para isso de recursos estáveis, independentes e auto-suficientes, sem os quais o narrador se arriscaria a escorregar entre valores, identificando-se com as fórmulas já batidas do pessimismo, do cinismo, do niilismo, para nem falar das posições afirmativas do moralismo, do cientificismo, do idealismo. Diante desse estoque de tão aliciantes possibilidades, o narrador machadiano faz com que elas se traduzam umas pelas outras, vivendo ele próprio da estabilidade estilística desse lugar aparentemente imune a qualquer contradição, que é o lugar do puro observador, ou, quando não apenas isso, o do velho, o do morto, o do diplomata aposentado. Mas só *aparentemente* imune: quem quisesse suprimir as contradições, traduzindo-as pelo que não seria mais do que a sempre mesma *verità effettuale delle cose* (Maquiavel), não abriria nunca o espaço político da ironia e da análise lúcida, que se definem na diferença pela qual se constitui, em definitivo, o sujeito que se recusa a ser traduzido pela perspectiva das *coisas-mesmas*.

Recebido para publicação em
26 de maio de 1998.

Alcides Villaça é professor de
literatura brasileira da FFLCH-
USP. Publicou nesta revista
"Símbolo e acontecimento na
poesia de Ordes" (nº 34).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 51, julho 1998
pp. 3-14
