

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
Pós-Graduação em Letras – Mestrado

AMANDA DO PRADO RIBEIRO

A REPRESENTAÇÃO DA FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO NA LITERATURA:

Uma análise dos discursos sobre o aprendizado
nos contos de Machado de Assis

Niterói
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

AMANDA DO PRADO RIBEIRO

A REPRESENTAÇÃO DA FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO NA LITERATURA:

Uma análise dos discursos sobre o aprendizado
nos contos de Machado de Assis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* — Mestrado em Letras, subárea de Literatura Brasileira e Teorias da Literatura, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos da Literatura.

Orientador: **PROF. DR. LUIS FILIPE RIBEIRO**

Niterói
2008

AMANDA DO PRADO RIBEIRO

A REPRESENTAÇÃO DA FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO NA LITERATURA:

Uma análise dos discursos sobre o aprendizado
nos contos de Machado de Assis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu — Mestrado em Letras, subárea de Literatura
Brasileira e Teorias da Literatura, da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau
de Mestre. Área de concentração: Estudos da Literatura.

Aprovada em 24 de setembro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Filipe Ribeiro — Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a. Dr.^a. Maria Cristina Cardoso Ribas
Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. José Antonio Andrade de Araújo
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Paulo Bezerra (Suplente)
Universidade Federal Fluminense

A meu querido avô Henrique Lopes Ribeiro (*in memoriam*), exemplo de retidão de caráter, amor à família e aos livros, dedico estas páginas como resultado da grande curiosidade que me despertou pela literatura desde a infância.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Edna e Nilton, pelo carinho e desvelo com que me educaram e pelo apoio incondicional que me deram em todos os meus projetos.

A Luis Filipe Ribeiro, meu orientador, por ter acreditado no meu potencial e pela forma amigável com que me conduziu durante toda minha pesquisa.

Aos professores Susana Kampff Lages e Paulo Bezerra, pelas valiosas sugestões com relação ao meu projeto. Ao professor Rüdiger Hoffmann, pela supervisão da tradução para o português do poema de Schiller, que consta neste trabalho; e ao professor Johannes Kretschmer, pelas sugestões bibliográficas.

À Capes, pelo fomento à pesquisa, e ao DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst) pela bolsa de intercâmbio.

Aos meus colegas de orientação, pelos debates sempre frutíferos, em especial aos amigos Darlan Lula e Benito Petraglia, pelas sugestões aos meus textos e pelas calorosas discussões sobre a obra machadiana. Ao amigo Volker Bogdan, pela revisão da versão alemã do resumo desta dissertação.

À Lucy Ana de Bem, amiga-irmã, pelo companheirismo desde os tempos do primário e por sua constante disponibilidade. Às amigas Maria Erineide Peixoto e Maria Teresinha Oliveira, por tudo que passamos juntas desde o início da graduação.

And last but not least, a Bruno Lamprecht, por compartilhar essa existência comigo e pela paciência que demonstrou durante minhas ausências, que não foram poucas nestes últimos dois anos.

“Mas essas lutas no mundo moderno não são outra coisa senão os anos de aprendizagem, a educação do indivíduo na realidade dada, e adquirem dessa forma o seu verdadeiro sentido. Pois o término desses anos de aprendizagem consiste em que o sujeito apara suas arestas, integra-se com seus desejos e opiniões nas relações sociais vigentes e na racionalidade destas, ingressa no encadeamento do mundo e conquista neste uma posição que lhe é adequada”.

(HEGEL)

RESUMO

Este trabalho aborda o problema da formação do indivíduo na literatura, por meio de uma análise dos discursos sobre o aprendizado nos contos de Machado de Assis. Tendo como embasamento teórico os estudos de Mikhail Bakhtin, identificaremos de que forma Machado reelabora em sua obra a questão da *Bildung*, tal como foi concebida na cultura alemã pós-iluminista, utilizando-se do humor, da ironia e da ambigüidade tão característicos de sua escrita, para expor aos olhos do leitor a forma como eram vistos o aprendizado, a educação e a erudição no Brasil, ao final do século XIX. Foram selecionados para esta pesquisa os contos "Teoria do medalhão", "Aurora sem dia", "O Programa", "Habilidoso" e "Silvestre". Ao desvirtuar nessas narrativas os discursos da tradição sobre a formação "ideal" do indivíduo, Machado expõe a maneira como seus contemporâneos privilegiavam a cultura da aparência, do supérfluo, do decorativo, relegando a educação ao segundo plano e rejeitando o cultivo da erudição, de modo a perpetuar uma ordem social, que só interessava aos que se mantinham no poder.

Palavras-chave: Machado de Assis, conto, formação, *Bildung*, análise dos discursos, Mikhail Bakhtin.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit erörtert das Problem der Bildung des Individuums in der Literatur, mittels einer Analyse der Rede in Machado de Assis' Erzählungen. Die theoretischen Grundlagen dieser Forschung sind die Mikhail Bakhtins Studien, die uns ermöglichen, zu verstehen, wie der brasilianische Schriftsteller den deutschen Bildungsbegriff ironisch in seinem Werk herausarbeitet. Mit seiner witzigen und zweideutigen Schrift hat Machado den Lesern dargelegt, wie Bildung, Erziehung und Kultur im neunzehnten Jahrhundert in Brasilien verstanden wurden. Für diese Untersuchung wurden die Erzählungen „Teoria do medalhão“, „Aurora sem dia“, „O Programa“, „Habilidoso“ und „Silvestre“ ausgewählt. Während Machado de Assis die Reden über die Tradition der idealen Bildung des Individuums entstellt, enthüllt er, wie seine Zeitgenossen den Kult des Scheins und der Überflüssigkeit bevorzugt haben, der Kultivierung der Gelehrsamkeit ablehnend gegenüberstanden, um eine soziale Ordnung zu verewigen, die nur an der Erhaltung von Macht interessiert war.

Stichwörter: Machado de Assis, Erzählung, Bildung, Erziehung, Analyse der Rede, Mikhail Bakhtin.

SUMÁRIO

Da introdução.....	10
1. Das premissas...	
1.1. Machado de Assis e a tradição alemã.....	14
1.2. Algumas notas sobre o conceito de <i>Bildung</i>	17
1.3. A opção pelo conto machadiano.....	21
2. Do aprendizado...	
2.1. Os fins justificam os meios.....	24
2.2. Poesia não se aprende.....	32
2.3. “Também eu nasci na Arcádia”.....	43
2.4. Um beco e quatro meninos.....	52
2.5. Ilusões de um jovem artista.....	56
Das considerações finais.....	70
Bibliografia.....	78

DA INTRODUÇÃO...

A idéia que deu origem ao presente trabalho surgiu ainda nos tempos da graduação. Foi num período de férias, faltando pouco para a conclusão de meu curso, que me entreguei sem maiores preocupações acadêmicas à leitura de *Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tal foi a impressão em mim causada pelo romance de Goethe, que me decidi, a partir de então, dedicar-me a seu estudo. Em prefácio à edição lida, que era portuguesa, o Prof. João Barrento alertava para o perigo de reduzir-se essa obra a uma “fórmula vulnerável como a de ‘romance de formação’”. Vulnerável? Era a pergunta que me fazia. A resposta só poderia vir no decorrer da pesquisa sobre essa modalidade literária.

Os estudos sobre o *Bildungsroman* (romance de formação) me levaram ao levantamento do valor atribuído à *Bildung* no contexto alemão. A ilustração, a busca pelo aperfeiçoamento moral e a formação para a virtude foram o escopo de intensos debates acerca da formação “ideal” do indivíduo, baseados em pressupostos iluministas, ao final do século XVIII na Alemanha. O romance de Goethe surge justamente em meio a essas discussões.

Nessa época, a burguesia européia já havia alcançado uma participação econômica e política mais ativa. O que lhe faltava para igualar-se definitivamente à nobreza era o lastro cultural, a erudição, que até então somente eram acessíveis à aristocracia. Wilhelm Meister era um jovem burguês que, recusando-se a trabalhar com o pai em atividades comerciais, saiu de casa em busca de um aprimoramento pessoal que lhe permitisse desenvolver-se no teatro e, assim, tornar-se uma pessoa pública, com o reconhecimento que, até então, só era permitido a um nobre.

O *Bildungsroman*, tendo como paradigma o romance goetheano, passa, então, a ser um gênero muito comprometido com um momento histórico. A educação do indivíduo, tal como se exigia na Alemanha pós-iluminista, não encontra a mesma repercussão em outras culturas, em outras épocas. Aí residiria a vulnerabilidade da nomenclatura. Seria preciso, pois, observar como a formação do indivíduo foi representada na literatura sob outras circunstâncias, que não fossem as mesmas que permearam o surgimento de *Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Ora, se toda produção literária atende às condicionantes da época e do meio em que é concebida, de antemão podemos perceber que as expectativas da sociedade brasileira em relação ao jovem muito diferiam da *Bildung* tão valorizada pela burguesia alemã oitocentista. Ocorreu-me, então, a lembrança de Machado de Assis, escritor tão caro para mim desde os tempos do colégio. Seus personagens, reconhecidos pelo alto valor dado às aparências, pela recusa do aprendizado formal, pelo desejo de reconhecimento público, pela lassidão moral e frivolidade, forneceriam pistas muito valiosas sobre o modo como a educação e o aprendizado foram abordados na vasta obra que o autor de *Dom Casmurro* nos legou.

Como seria forçoso delimitar o meu olhar para um *corpus* mais restrito, julguei interessante para essa primeira abordagem do problema da formação do indivíduo na literatura brasileira, uma análise dos discursos sobre o aprendizado nos contos machadianos. Minha proposta é, então, identificar, nas narrativas selecionadas, como Machado atualiza o conceito de *Bildung*, enquanto formação e aprendizado, reelaborando ironicamente essa temática.

Dessa forma, são alvo deste trabalho os seguintes contos: "Teoria do medalhão", "Aurora sem dia", "O Programa", "Habilidoso" e "Silvestre". Chegar até esse conjunto não foi tarefa simples, tendo-se em vista o universo de mais de duzentos contos publicados pelo autor em jornais, revistas e coletâneas. Os critérios utilizados para essa triagem foram, em primeiro lugar, a presença de um *discípulo* que receberia a instrução, ou melhor, os *conselhos* de alguém mais experiente e, ainda, a verificação da recusa de determinados personagens ao aprendizado, ao desenvolvimento de suas aptidões e ao cultivo da erudição.

E, como toda seleção pressupõe exclusões, deve-se salientar que esta pesquisa não se esgota nos textos selecionados. A leitura dos contos machadianos sob o aspecto da educação de seus protagonistas é assunto até o momento pouco explorado. A formação do indivíduo na obra de Machado de Assis expõe os problemas enfrentados pela sociedade carioca no século XIX, problemas que nos intrigam até os dias atuais, tais como a supervalorização do *parecer* em detrimento do *ser*, os meios empregados na busca pela ascensão social, de que forma era visto o fazer artístico, qual a importância dada à formação intelectual e o que se esperava do jovem contemporâneo a Machado.

No decorrer da leitura dos contos acima listados surgiram, decerto, muitos questionamentos, tais como: de que maneira a formação do indivíduo foi representada nos textos machadianos? Qual a relação dessa representação com o conceito de *Bildung* para os alemães pós-iluministas? Os contos de Machados de Assis poderiam ser lidos como uma reelaboração paródica da *Bildung* da tradição alemã? Qual seria o posicionamento de Machado de Assis perante essa questão?

A busca por essas respostas foi norteada pelas propostas de Mikhail Bakhtin para a análise dos discursos. *Marxismo e filosofia da linguagem*, *Problemas da poética de Dostoiévski*, *Estética da criação verbal* e *Questões de literatura e estética* foram profícuas leituras, cujo aproveitamento não teria sido tão frutífero, não fosse a iniciativa do Prof. Luis Filipe Ribeiro de estimular entre seus orientandos o debate dos textos bakhtinianos — de forma sempre dialógica — durante os seminários de orientação.

Da fortuna crítica sobre Machado de Assis, foi fundamental para esta pesquisa a obra de Luis Filipe Ribeiro, *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. De igual relevância para o amadurecimento de minhas reflexões foram Raymundo Faoro, Antonio Candido, Alfredo Bosi e Sônia Brayner, estudiosos cujo mérito sempre é importante destacar.

Para que pudesse melhor compreender as relações sociais características do contexto brasileiro oitocentista, recorri à obra de Raymundo Faoro, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, bem como às de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* e *O Brasil Monárquico – do Império à República*.

Para o estudo do conceito de *Bildung* entre os alemães, foi muito esclarecedor o trabalho de Antoine Berman, *A Prova do Estrangeiro – Cultura e tradução na Alemanha romântica*, os textos de Bárbara Freitag, reunidos na coletânea *O Indivíduo em formação*, bem como os estudos dos pesquisadores brasileiros, Marcus Vinícius Mazzari e Wilma Patrícia Maas. Sobre a presença alemã na obra de Machado de Assis, baseei-me no levantamento empreendido por A. Fonseca Pimentel e no trabalho de Eloá Heise “Machado de Assis e Goethe: sob o signo da classicidade”.

No tocante à ordenação dos assuntos neste trabalho, temos primeiramente o capítulo que intitulei “Das premissas...”, o qual se divide em três momentos: a questão da presença alemã na obra de Machado de Assis, seguida de um estudo sobre a delimitação do conceito de *Bildung* no contexto alemão e, finalmente, um breve comentário sobre o que motivou a escolha dos contos machadianos para essa pesquisa.

O segundo capítulo, o qual denominei “Do aprendizado...”, contempla a análise dos contos propriamente ditos e está subdividido em cinco segmentos, cada um centrado no estudo de um conto específico. Trata-se da etapa mais substancial dessa pesquisa, na qual poderemos averiguar como os discursos sobre o aprendizado se entrecruzam nas falas dos personagens que povoam os contos constituintes do nosso *corpus*.

Nas considerações finais pudemos fazer uma avaliação das questões que permearam as leituras empreendidas no decorrer dessa pesquisa, na tentativa de entender um pouco melhor como os discursos sobre a formação do indivíduo, presentes nas narrativas machadianas, relacionam-se com aqueles da tradição alemã.

Se meus objetivos foram atingidos, somente meus caríssimos leitores (machadianamente falando) poderão avaliar. O que posso dizer é que as linhas que se seguem são fruto de um namoro antigo com os escritos do Velho Bruxo, cujas páginas já me provocaram muito riso e, ao mesmo tempo, muita reflexão. Bem, acredito que não haja justificativa melhor para iniciar qualquer tipo de trabalho do que o prazer em realizá-lo.

1. DAS PREMISSAS...

1.1. MACHADO DE ASSIS E A TRADIÇÃO ALEMÃ

O presente estudo sobre a formação do indivíduo nos contos de Machado de Assis, sob a perspectiva da análise dos discursos proposta por Mikhail Bakhtin (1895-1975), tem a intenção de contribuir para um aspecto da obra machadiana até o momento pouco explorado por seus pesquisadores: as possíveis situações de diálogo em que podem ser colocadas as narrativas do Bruxo do Cosme Velho com as dos autores da tradição alemã.

Na década de 70, A. Fonseca Pimentel publicou, pela Livraria São José, os resultados de sua pesquisa sobre a influência alemã nos escritos machadianos antes e depois de 1883, ano em que Machado começou a aprender o idioma alemão. Embora não fosse escopo de seu trabalho identificar os efeitos de sentido que poderiam ser suscitados a partir das constantes referências do autor brasileiro a escritores, cientistas e pensadores da cultura germânica, é necessário reconhecer a importância de tal levantamento, ainda que incompleto, para o desdobramento de novas pesquisas sobre o tema, as quais poderão auxiliar, cada uma à sua maneira, na composição do mosaico de significações que surgem a partir desse fecundo intercâmbio.

O levantamento iniciado por Jean-Michel Massa na década de 60, bem como a pesquisa de Glória Vianna iniciada ao final dos anos 90 sobre os volumes pertencentes à biblioteca pessoal de Machado de Assis podem também nos fornecer valiosos subsídios

para o desenvolvimento desta pesquisa. Publicado na antologia organizada por José Luís Jobim, *A Biblioteca de Machado de Assis*, o texto de Glória Vianna, “Revendo a biblioteca de Machado de Assis”, aponta que, num total de 507 volumes escritos em idioma original, 27 apenas pertenciam à língua alemã (4,04%), número pouco expressivo, se comparado com a quantidade de livros em francês (237 volumes). Não é ignorado o fato de que Machado conhecia perfeitamente esse idioma e era também leitor fluente na língua inglesa. O autor só começou a aprender alemão por volta dos seus 45 anos. Isto já explica muito. Já entre os 167 volumes traduzidos, verificamos ao todo 38 traduções do alemão (22,75%), sendo apenas duas para o português e as outras 36 para idioma francês. Somente as traduções do inglês (para o português e o francês) são mais recorrentes que as do alemão, representando cerca de 35% dos volumes traduzidos (VIANA, 2001, p. 124-5).

Mas isto são apenas números, que indicam as preferências do Machado leitor, mas que não podem ser analisados isoladamente. Faz-se importante, ainda, observar quais autores alemães foram lidos por Machado de Assis, ou pelo menos aqueles que puderam ser identificados em seu acervo. Segundo o levantamento de Jean-Michel Massa, J. W. Goethe e Heinrich Heine representam a maioria entre os originais no idioma alemão; há, ainda, um volume de Schiller e dois tomos do epistolário de Wilhelm von Humboldt, o que nos leva a identificar a primazia dos clássicos alemães em sua biblioteca (*clássicos*, aqui, como referência aos autores e intelectuais do Classicismo alemão). Essa preferência pelos escritores de Weimar também se verifica ao analisarmos o rol dos volumes traduzidos do alemão para o francês: no campo da literatura, Schiller e Goethe são maioria absoluta — importante destacar que, entre as traduções do autor de *Fausto*, encontra-se na biblioteca de Machado *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Já no campo da filosofia, Schopenhauer é (sem causar espanto) o mais freqüente, seguido de Hartmann; há também ali dois tomos da *Estética* de Hegel (MASSA, 2001, p. 34-90).

Bem, o censo das obras representantes da cultura germânica na coleção de Machado de Assis já nos fornece muitos indícios de que o autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* conhecia o pensamento de Goethe e seus contemporâneos (como Schiller, Humboldt e o próprio Schopenhauer). Deduz-se daí que o conceito de *Bildung* (formação), tal como era entendido pelos alemães, não fosse ignorado por

Machado. Mas isto será algo que poderá ser verificado com maior acuidade a partir das análises dos contos que empreenderemos mais adiante.

Eloá Heise, renomada estudiosa da literatura alemã, direcionou seu olhar mais especificamente para as relações que podem ser identificadas entre J. W. Goethe e Machado de Assis. Heise afirma que os dois autores podem ser colocados sob o “signo da classicidade”, isto é, ambos, ainda que pertencentes a épocas e culturas distintas, vão além do conflito individual de seus personagens e levantam discussões acerca de temas relacionados ao que é essencialmente humano (HEISE, 2004, p. 53). Conforme o pensamento da pesquisadora, Machado e Goethe seriam clássicos não por seguirem os ideais da Antigüidade, mas por repercutirem até os dias atuais (HEISE, 2004, p. 53).

Apontando as referências ao *Fausto* de Goethe em diversos textos machadianos, Heise demonstra como Assis se apropria dos elementos da obra alemã, colocando em evidência sua própria realidade a partir do confronto com a tradição e, ao mesmo tempo, reavivando essa tradição. “Rendendo homenagem ao texto que elege para inserir em seu próprio trabalho, o autor brasileiro, paralelamente, o coloca em xeque, na medida em que o transgride” (HEISE, 2004, p. 48). Essa relação do autor com a cultura estrangeira torna-o mais consciente de sua própria identidade, enriquecendo com isso a maneira como elabora os temas nacionais em sua obra, sem deixar que eles correspondam a uma simples reprodução dos costumes locais. Ocorre aí, conforme as palavras de Heise, “um olhar de volta para si, enriquecido pelo contato com o outro” (HEISE, 2004, p. 52).

É esse olhar enriquecido pelo contato com a tradição alemã que tentarei captar nos contos de Machado de Assis selecionados para este trabalho, analisando, num primeiro momento, os discursos que se entrecruzam nessas narrativas acerca da formação do indivíduo. Posteriormente, procurarei identificar de que formas Machado reelabora em sua obra essa influência estrangeira, notadamente aqui mais direcionada à questão da *Bildung*, tal como foi concebida na cultura alemã pós-iluminista, utilizando-se do humor, da ironia e da ambigüidade tão característicos de sua escrita, para expor aos olhos do leitor a forma como eram vistos o aprendizado, a educação e a erudição em nossa sociedade.

1.2. ALGUMAS NOTAS SOBRE O CONCEITO DE BILDUNG

Ao final do século XVIII, observamos na Europa, sobretudo na Alemanha, o surgimento de intensos debates acerca da formação “ideal” do indivíduo. Immanuel Kant (1724-1804) resgata em suas *Vorlesungen über Pädagogik* (Aulas sobre Pedagogia), escritas entre 1776 e 77, o ideal pedagógico grego da *paidéia*, segundo a qual o caráter humano deveria ser “moldado” conforme um princípio superior, a partir do que se estimularia a sabedoria e a justiça no educando, orientando-o para o desenvolvimento pleno de sua cidadania (FREITAG, 1994, p. 18-19). A defesa do indivíduo, da razão e da universalidade da natureza humana foram conceitos que marcaram o pensamento iluminista e permaneceram entre os idealistas alemães (FREITAG, 1994, p. 19). Para estes, sendo a realidade criada a partir da autonomia do espírito, quanto mais “educados” fossem os indivíduos, mais estes poderiam contribuir para o desenvolvimento da realidade à sua volta, rumo à almejada perfectibilidade. Sobre isso, vejamos um trecho do ensaio *Theorie der Bildung des Menschen* (“Teoria da formação do ser humano”) de Wilhelm von Humboldt (1767-1835):

O que se exige de uma nação, uma época, de todo gênero humano para tributar-lhe respeito e admiração? Ora, exige-se que entre seus integrantes predominem instrução, sabedoria e virtude, difundidos do modo mais vigoroso e universal possível; e que se intensifique seu valor intrínseco a ponto de o conceito de humanidade alcançar aí um teor eminente e digno, qual se pudesse deduzi-lo todo desse único exemplo. Isso no entanto não satisfaz. Exige-se ainda que o homem estampe a marca de seu valor nas constituições que ele forma, bem como na natureza inorgânica que o circunda; e ademais, que ele insufla, nos descendentes que venha a gerar, as qualidades da virtude e da força (e que elas irradiem com vigor e domínio, perpassando-lhe o ser). Só assim as vantagens já conquistadas podem persistir. Sem essa continuidade, sem a noção alentadora de uma sucessão segura de formação educadora e enobrecimento, a existência do homem seria mais efêmera que a da planta, que, ao fenecer pelo menos está segura de deixar a semente de uma criatura semelhante (HUMBOLDT, 2006, p. 219-221) [grifos meus].

Wilhelm era o irmão mais velho de Alexander von Humboldt. Foi amigo de Goethe e Schiller, tradutor, diplomata, intelectual, reformador do sistema educacional da Alemanha e fundador da Humboldt-Universität, situada em Berlim. A única formação considerada por ele digna e meritória é aquela que não se restringe apenas ao

desenvolvimento universal das qualidades de um indivíduo, mas que transcende este indivíduo, alcançando todas as esferas da sociedade e sendo transmitida às gerações futuras.

Daí toda a importância do cultivo da *Bildung* para Goethe e seus contemporâneos. O pesquisador francês Antoine Berman, em *A prova do estrangeiro – Cultura e tradução na Alemanha*, nos explica que o termo *Bildung* (como formação, educação, cultura) foi “um dos conceitos centrais da cultura alemã no final do século 18” (BERMAN, 2002, p. 79). O termo remete à formação e ao desenvolvimento não somente do intelecto, mas também dos “bons costumes”, da moral, do comportamento social; e é ao mesmo tempo um processo e seu resultado:

A *Bildung* é sempre um movimento em direção a uma forma que é uma forma própria. É porque, no início, todo ser é privado de sua forma (...) a *Bildung* é um auto-processo [*sic*] em que há um ‘mesmo’ que se desdobra até adquirir sua plena dimensão (BERMAN, 2002, p. 80-1).

Essa “plena dimensão” de que fala Berman coaduna-se com os princípios da *paidéia*. Conforme vimos, há neste momento uma necessidade de retorno à cultura da Antiguidade: “Para o Classicismo alemão, a criação de uma *Bildung* moderna é determinada, primeiramente, pela relação com a Antiguidade como modelo. Isso quer dizer que é preciso se esforçar para atingir um grau de cultura equivalente ao dos Antigos” (BERMAN, 2002, p. 90). Assim, Formação (*Bildung*) passa a ter uma forte relação com o conceito de Educação (*Erziehung*):

Na Alemanha dos últimos trinta anos do século XVIII, *Erziehung* designava o processo de desenvolvimento do patrimônio intelectual inerente ao homem, patrimônio esse que deveria ser otimizado e cultivado por meio de mecanismos de estímulo do aparelho perceptivo e do raciocínio lógico (MAAS, 2000, p. 27).

É nesse contexto que surge uma modalidade literária, na qual o aprendizado do herói passa a ser o tema central da narrativa: o *Bildungsroman* (romance de formação), ou *Erziehungsroman* (romance de educação), cujo marco inicial seria a obra *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de J. W. Goethe, romance até hoje estudado como paradigma dessa modalidade.

Escritos na última década do século XVIII, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* narram as peripécias de um jovem burguês que, recusando-se a trabalhar com o pai em atividades comerciais, partiu em busca de aprimorar-se como pessoa e dedicar-se ao teatro para, assim, tornar-se uma pessoa pública, com o reconhecimento que até então só era dado a um nobre. Na carta escrita ao amigo Werner, no quarto capítulo do quinto livro do romance, o protagonista deixa explícitas suas intenções:

(...) tenho justamente uma inclinação irresistível por essa cultura harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento. Desde que parti, tenho ganhado muito graças aos exercícios físicos; tenho perdido muito de meu embaraço habitual e me apresento muito bem. Também tenho cultivado minha linguagem e minha voz e posso dizer, sem vaidade, que não me saio mal em sociedade. Mas não vou negar-te que a cada dia se torna mais irresistível meu impulso de me tornar uma pessoa pública, de agradar e atuar num círculo mais amplo. Some-se a isso minha inclinação pela poesia e por tudo quanto está relacionado com ela, e a necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto, para que aos poucos, também no deleite dessas coisas sem as quais não posso passar, eu tome por bom e belo o que é verdadeiramente bom e belo (GOETHE, 1994, p. 288).

Nessa época, a burguesia já havia alcançado uma participação econômica e política mais ativa nos assuntos do Estado. O que lhe faltava para igualar-se definitivamente à nobreza eram o lastro cultural e a erudição, até então somente acessíveis à aristocracia, conforme nos explica Wilma Patrícia Maas:

(...) o período histórico retratado no livro coincide com o momento de produção da obra, por sua vez contemporânea da transição de um estado econômico ainda feudal e latifundiário, para uma economia mais moderna e democrática, em que os ideais e privilégios da aristocracia serão dissolvidos em meio ao tecnicismo e cientificismo burguês. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* encontra-se exatamente em meio a essa transição, prenunciando a legitimação das instituições burguesas já no século XIX, ao mesmo tempo em que problematiza ainda questões determinadas pelo primado da aristocracia (MAAS, 2000, p. 35).

Embora o herói goetheano deixe a casa paterna com a intenção de aprimorar-se artisticamente e enquanto pessoa, é preciso salientar que, no desfecho do romance, Wilhelm acaba abrindo mão de seus projetos teatrais, casa-se com uma representante da nobreza e passa a cuidar dos negócios da família, como sempre quiseram seu pai e o cunhado Werner. A formação do herói se dá, não conforme seus anseios pessoais, mas para atender aos desígnios tanto de sua família, quanto dos integrantes da Sociedade da

Torre¹, levando a uma harmonização ao final da trama, que atende tanto aos interesses da burguesia, quanto aos da aristocracia. Há, conforme as palavras do Prof. Marcus Mazzari, uma reconciliação do indivíduo com sua origem social (MAZZARI, 1999, p. 77).

Mikhail Bakhtin, no ensaio “O romance de educação e sua importância na história do realismo”, alerta para o fato de que a grande maioria das obras romanescas nos apresenta um personagem pronto. O herói desloca-se no espaço, muda de classe social, ora se afasta, ora se aproxima de seus objetivos, mas continua “imutável e igual a si mesmo” (BAKHTIN, 2003, p. 219). No romance de formação, no entanto, o processo de desenvolvimento do herói e as mutações pelas quais ele passa constituem o centro do enredo; em sua fórmula “o próprio herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável” (BAKHTIN, 2003, p. 219).

Já Georg Lukács, ao comparar as duas versões do romance de Goethe, considera o ponto central da primeira versão (escrita entre 1777 e 1785) “o problema da relação do poeta com o mundo burguês” (LUKÁCS, 1994, p. 593). Na versão posterior e definitiva, porém, “o problema se amplia para a relação entre a formação humanista da personalidade total e o mundo da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 1994, p. 593). O teatro já não mais seria um elemento de libertação do indivíduo da estreiteza do pensamento burguês, tal como foi concebido na primeira versão. Ele passa a ser somente um ponto de transição, de início considerado como meio de desenvolvimento das faculdades intelectuais do protagonista, que ao final o abandona, desviando-se de sua meta inicial.

A nova versão amplia-se portanto para uma representação de toda sociedade (...) A verdadeira descrição da sociedade, a crítica à burguesia e à nobreza, a configuração da exemplar vida humanista só podem na verdade se desenvolver depois de superada a concepção do teatro como caminho para a humanização (LUKÁCS, 1994, 594-5).

Nas opiniões dos teóricos acima citados, ainda que cada um tenha dado um certo enfoque à questão da *Bildung* e sua importância para a construção do *Bildungsroman* alemão, observamos que todos enfatizam as condicionantes histórico-sociais no processo de consolidação do gênero. Percebe-se, assim, que não há discurso livre das

¹ Uma espécie de sociedade secreta, semelhante à maçonaria, cujos membros ocupavam-se da formação de Wilhelm Meister e de outros jovens, acompanhando-os veladamente em suas peripécias.

influências do momento histórico em que é produzido, já que a palavra é um “fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 2004, p. 36). E, sendo a literatura a arte que encontra na palavra seu principal meio de manifestação, não precisamos reafirmar o quanto o fazer literário é ideologicamente permeado. Os discursos estão em constante processo de interação e todo enunciado é originado a partir de uma relação dialógica, socialmente constituída, que define as intenções de seu enunciador e o modo como é percebido por seus enunciatários.

Não se estranha, pois, que a *Bildung*, da forma como foi valorizada pelos contemporâneos a Goethe, não encontre a mesma repercussão em outras culturas, em outras épocas. É justamente isso o que tentaremos averiguar a partir da leitura de Machado de Assis. Tendo em mente as incursões do Bruxo ao imaginário goetheano, observaremos de que forma o autor brasileiro reelabora o conceito de *Bildung* em suas narrativas, revelando o modo como nossa sociedade percebia a formação de seus integrantes.

1.3. A OPÇÃO PELO CONTO MACHADIANO

Muito já se teorizou sobre esse gênero de narrativas curtas, nascidas da tradição oral, por meio das quais se buscava explicar o funcionamento do mundo, bem como justificar e manter determinada ordem social. Em “Machado de Assis, um contista desconhecido”, Luis Filipe Ribeiro nos lembra que, somente a partir do conflituoso período pós-iluminista, essas narrativas passaram a criticar a ordem social, as crenças, os sistemas de governo, as concepções religiosas, os valores morais e os costumes vigentes (RIBEIRO, 2007, p. 2-3).

Legitimado pela imprensa escrita no século XIX, com sua enorme profusão de publicações periódicas, o conto consolidou-se, adequando-se a “um novo ritmo de leitura e uma outra concepção de cultura” (RIBEIRO, 2007, p. 3). Com o avanço do capitalismo, o modo como o mundo é representado na literatura modifica-se: não há mais espaço nem tempo para descrições detalhadas e longas reflexões (RIBEIRO, 2007,

p. 3). Nesse contexto surgem Edgar Allan Poe e Anton Tchecov, conforme expõe, ainda, Ribeiro, como os grandes fundadores do conto moderno na cultura ocidental.

Machado de Assis, que publicou seu primeiro conto em 1858, foi leitor assíduo de Poe. Na advertência aos leitores que abre a coletânea *Várias Histórias* (1884), observamos a reverência com que o autor norte-americano é tratado por Machado:

AS VÁRIAS HISTÓRIAS que formam este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas, se não conviesse limitar o livro às suas trezentas páginas. É a quinta coleção que dou ao público. As palavras de Diderot que vão por epígrafe no rosto desta coleção servem de desculpa aos que acharem excessivos tantos contos. É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos (ASSIS, 1962b, p. 476) [grifo meu].

Vemos aí em que fontes o autor de *Quinca Borba* buscou material de inspiração para seu laboratório ficcional. Nessas advertências, o escritor aproveita para dizer a que veio, quais são suas influências e o que pensa sobre o gênero, muitas vezes de forma irreverente. Há uma preocupação constante por parte de Machado de Assis em alertar para o valor do conto, como narrativa que mereça maior atenção, o que se observa no artigo por ele publicado em 1873, “Notícia da atual literatura brasileira — Instinto de nacionalidade”:

(...) É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor (ASSIS, 1962c, p. 806).

E, mais uma vez citando Diderot, na abertura de *Papéis Avulsos* (1882), o nosso contista defende novamente o gênero: “é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso” (ASSIS, 1962b, p.252). Por essas passagens percebemos o quanto Machado de Assis era cômico de sua atividade literária. Isso também se verifica no modo como o autor dominava seus materiais narrativos. Poucos compreenderam como ele a natureza humana e conseguiram desnudá-la por meio de flagrantes tão sintéticos e, ao mesmo tempo, tão

abrangentes. Julio Cortázar, já afirmou que o bom contista é “aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (CORTÁZAR, 1974, p. 155). E disso não temos dúvidas sempre que concluimos a leitura de um dos mais de duzentos contos que Machado de Assis nos legou. Vamos a eles, então?

2. DO APRENDIZADO...

(...) vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor.

(Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*)

2.1. OS FINS JUSTIFICAM OS MEIOS

A década de 80 do século XIX iniciou-se com a publicação do romance que consagraria Machado de Assis como um dos grandes nomes da literatura mundial. Publicadas originalmente em capítulos na *Revista Brasileira*, entre 15 de março e 15 de dezembro de 1880, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ganharam edição em volume pela Tipografia Nacional no ano de 1881. Considerado um marco na obra machadiana, esse romance é narrado pelo defunto Brás Cubas que, livre das convenções sociais e da preocupação com a opinião pública, rememora os episódios que marcaram sua biografia. A epígrafe que abre este capítulo traz o discurso “defunto autor” sobre si mesmo. Muito perspicaz a escolha da flor, geralmente admirada por sua aparência e cuja função na maioria das vezes está associada à ornamentação, como metáfora para a caracterização do protagonista. Personagens como este encontram lugar em toda a obra do Bruxo do Cosme Velho, cujo olhar atento nunca deixou de expor o individualismo, a hipocrisia, o culto às aparências, o interesse material, o arrivismo, entre outros padrões

de conduta que norteavam as relações sociais entre os seus contemporâneos, padrões que observamos em nosso meio até os dias atuais.

É no mesmo ano da publicação das *Memórias Póstumas* em livro que Machado inicia sua colaboração efetiva na *Gazeta de Notícias*, jornal em que publica 53 contos até 1897, entre os quais a grande maioria é republicada nas coletâneas organizadas pelo autor. Luis Filipe Ribeiro, em conferência proferida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, fez um levantamento dos prováveis critérios de seleção utilizados por Machado de Assis na organização de seus contos publicados em livro, relacionando o significativo aproveitamento dos textos que alcançaram primeiramente os leitores da *Gazeta de Notícias* às afinidades ideológicas que ligavam o autor a esse “jornal diário, avançado e republicano, abolicionista e liberal” (RIBEIRO, 2007, p. 10), cujo público-alvo estava nas parcelas menos favorecidas da população.

Destarte, não poderia ser outro o veículo escolhido para trazer à luz, em 1881, a “Teoria do Medalhão”, narrativa selecionada um ano mais tarde para compor *Papéis Avulsos*. Trata-se de um dos mais reverenciados contos-tese machadianos, no qual a cultura do *parecer* em detrimento do *ser* é exposta detalhadamente na teoria apresentada a Janjão, um jovem bacharel à véspera de alcançar a maioridade, por seu pai, que aproveita a ocasião para ensinar-lhe como proceder para ser bem sucedido na vida. Segundo ele, seria “de boa prática social acautelar um ofício para a hipótese de que os outros falhem, ou não indenizem suficientemente o esforço da nossa ambição” (ASSIS, 1962a, p. 289). Tornar-se um “medalhão” seria, assim, a solução contra a obscuridade. O Dicionário Caldas Aulete traz, entre outras, a seguinte definição para o termo:

Medalhão, s.m. (...) (Pop.) Homem importante, figurão; homem que ostenta muitas condecorações. Indivíduo sem valor real mas colocado em alta posição por influências diversas. Profissional liberal cujo renome é maior que os seus méritos. (AULETE, 1958, vol. III, p. 3187-8)

A teoria sobre a qual discorrerá o pai, a partir de então, encontra justificativa na seguinte passagem:

(...) A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra. Isto é a vida; não há planger, nem imprecar, mas

aceitar as coisas integralmente, com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante (ASSIS, 1962b, p. 288-9) [grifo meus].

Aceitar a vida tal como se apresenta, sem planger, nem imprecisar. Essa visão fatalista faz parte do contexto em que se inserem Janjão e seu pai. No Brasil, ao final do século XIX, as únicas formas de ascender à aristocracia eram o casamento com um de seus membros ou a obtenção de uma herança. Como os casamentos eram mormente realizados entre os integrantes da mesma classe, e as heranças mais comumente deixadas a membros da mesma família, pode-se imaginar que, para a grande maioria da população, pertencer à elite da sociedade, sem nela ter nascido, era projeto quase inalcançável. Dessa forma, surgem na ficção machadiana personagens como Rubião, Sofia e Cristiano Palha, entre muitos outros.

Em *Quincas Borba*, obra na qual estão registrados os diversos meios empregados para a obtenção da riqueza do personagem que dá nome à trama, Machado de Assis nos apresentou a tônica daqueles tempos por meio da filosofia do “Humanitismo”. Todas as artimanhas empregadas na conquista do dinheiro, tanto por parte de Rubião, quanto por parte do casal Cristiano e Sofia, encontram justificativa nessa doutrina desenvolvida pelo (delirante?) Quincas Borba, segundo a qual o homem torna-se instrumento do próprio homem. Conforme observa Antonio Candido, em “Esquema de Machado de Assis”, muito além de configurar-se como mais uma sátira ao darwinismo e ao positivismo do século XIX, a formulação do Humanitismo “vê o homem como um ser devorador em cuja dinâmica a sobrevivência do mais forte é um episódio e um caso particular” (CANDIDO, 1995, p. 34). Em *Humanitas*, nada se perde: a destruição de um proporcionará a sobrevivência do outro. *Humanitas*, discorre Quincas em *Memórias Póstumas...*, é “o princípio das cousas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens” (ASSIS, 1962a, p. 612).

A descrição continua no romance *Quincas Borba*, quando o pretense filósofo conta a Rubião sobre como morrera sua avó, atropelada por uma sege, explicando que o que desencadeara o acidente fora o fato de o dono do coche estar faminto, e para satisfazer essa necessidade não importava que fossem atropelados ratos, sua avó ou um poeta como Byron ou Gonçalves Dias... Tudo dava na mesma: “*Humanitas* precisa comer” (ASSIS, 1962a, p. 646).

Do mesmo modo, encontramos no final do conto “Teoria do Medalhão” a referência a *O príncipe*, o famoso tratado de Nicolau Maquiavel sobre como deveria ser a organização do Estado moderno, que traz no seu 15º capítulo a seguinte afirmação: “se bem considerado for tudo, sempre se encontrará alguma coisa que, parecendo virtude, praticada acarretará ruína, e alguma outra que, com aparência de vício, seguida dará origem à segurança e ao bem-estar” (MAQUIAVEL, 2003, p. 41). Eis o mesmo raciocínio que se observa na doutrina do Humanitismo, quando atribui à guerra um caráter “conservador e benéfico” (ASSIS, 1962a, p. 646), enquanto a paz é considerada, em determinados casos, algo destrutivo. É célebre a exposição de Quincas Borba sobre as duas tribos e o campo de batatas: “Ao vencedor, as batatas!”. E esse mote norteará o romance até seu desfecho: com o falecimento da irmã Piedade e de Quincas Borba, vence Rubião. Com a morte de Rubião, os vencedores são Cristiano e Sofia.

Notem que a figura do “vencedor” pressupõe a de um ou mais “vencidos”. Esta é a lógica de uma organização social, que muito dificilmente permitiria a mobilidade de seus membros de uma classe a outra. Nesse contexto, os medalhões emergem como aqueles que aprenderam a difícil arte do blefe num jogo em que “os prêmios são poucos” e “os malogrados inúmeros” (ASSIS, 1962b, p. 288).

Não se estranha, pois, que nesse meio haja pouco ou quase nenhum espaço para o cultivo da *Bildung*, de uma formação voltada para o aprimoramento intelectual e moral, tal como era voga entre os clássicos alemães. Havia entre os contemporâneos a Goethe e Wilhelm von Humboldt, na Alemanha, uma necessidade de retorno à cultura da Antigüidade, conforme verificamos no primeiro capítulo do presente trabalho. Em Machado de Assis, a relação com os antigos configura-se de modo bastante distinto: podemos verificar já no subtítulo da “Teoria do Medalhão” uma alusão muito provável aos célebres “diálogos socráticos”. A distância, entretanto, em que Machado situa seu texto do modelo grego, pode ser mensurada a partir do confronto das características inerentes a esse gênero sério-cômico da Antigüidade clássica com o conto que ora estudamos.

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, ao examinar as manifestações de gênero do “diálogo socrático”, explica que “este se baseia na

concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. O método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo *oficial*” (BAKHTIN, 2005, p. 109). Isto, porque, segundo o filósofo russo, esse gênero medra em base carnavalesco-popular, diferenciando-se dos chamados “gêneros sérios”, como a epopéia ou a tragédia, pelo tratamento diferenciado que dá à realidade, eliminando a distância épica ou trágica e trazendo os acontecimentos à luz da atualidade viva, próxima, no contato familiar com os contemporâneos (BAKHTIN, 2005, p. 107-8).

Apesar das limitações decorrentes do fato de que esses diálogos chegaram à forma literária pelas mãos dos discípulos de Sócrates, o que poderia conferir a esses textos um caráter essencialmente memorialístico, Bakhtin assevera que o tratamento artístico dado a esses diálogos, seja por Platão, Xenofonte ou Antístenes “quase liberta totalmente o gênero das suas limitações históricas e memorialísticas e conserva nele apenas o método propriamente socrático de revelação da verdade” (BAKHTIN, 2005, p. 109), a qual nasceria *entre* os homens. Sócrates seria, então, a “parteira” que auxiliaria nesse processo de nascimento, a partir do confronto de diferentes opiniões sobre determinado objeto (síncrize) e pela habilidade de fazer com que as pessoas simplesmente falassem, externassem seus pensamentos sobre certo assunto, para que assim pudesse desmascarar-lhes a falsidade ou insuficiência (anácrise). Por meio desses dois métodos, convertia-se o pensamento em diálogo, no qual todos os interlocutores participavam como *ideólogos* (BAKHTIN, 2005, p. 110-11).

Diverso é o modo como se constitui a interlocução em “Teoria do Medalhão”. O pai assume uma postura autoritária e expõe sua “verdade” ao filho: “— Não te ponhas com denguices, e falemos como dois amigos sérios. Fecha aquela porta; vou dizer-te coisas importantes. Senta-te e conversemos” (ASSIS, 1962b, p. 288) [grifos meus]. O uso dos verbos no modo imperativo já antecipa que, com relação às “coisas importantes” que o pai tem a dizer, não há lugar para nenhum tipo de contestação. Dessa forma, Machado de Assis distorce ironicamente o “diálogo” prometido no subtítulo do conto, reduzindo-o ao discurso monológico do pai: “proíbo-te que chegues a outras conclusões que não sejam as já achadas por outros. Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade, etc., etc.” (ASSIS, 1962b, p. 294) [grifo meu].

Durante o encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada — ABRALIC, em 2006, o pesquisador Leonardo Vieira de Almeida apresentou, no simpósio em que se discutiam os contos de Machado de Assis, o efeito parodístico em “Teoria do Medalhão” com relação aos diálogos socráticos. Segundo suas palavras, na narrativa machadiana “ao filho não é dado o direito de refutar as premissas ditadas pelo pai. A educação, regida por um código em que o mais jovem se dobra ao peso dos ensinamentos da velhice, com seus anos de experiência, não pode ser posta em xeque pelo discernimento do discípulo” (ALMEIDA, 2006, p. 5).

Ao estudar o discurso no romance, em *Questões de literatura e estética*, Bakhtin afirma que nossa “evolução ideológica” está intimamente vinculada ao processo de escolha e assimilação da palavra de outrem, que pode ser tanto *autoritária*, quanto *interiormente persuasiva*. “O conflito e as inter-relações dialógicas destas duas categorias da palavra determinam freqüentemente a história da consciência ideológica individual” (BAKHTIN, 1998, p. 143). A “palavra autoritária” está ligada à autoridade, ao passado hierárquico. É a palavra dos pais, a qual se deve aceitar ou negar completamente, sem meios termos. Já a “palavra interiormente persuasiva” se confunde com a nossa própria palavra, ela surge no presente inacabado e é definitiva em nossa formação ideológica individual (BAKHTIN, 1998, p. 144).

Janjão em momento algum questiona os conselhos do pai. Vez ou outra vemo-lo intervir na explanação paterna unicamente para esclarecer algum ponto obscuro, mas nunca para objetar, e é justamente essa sua incapacidade de contestação que, segundo as palavras do pai, o tornam apto ao mister:

— Tu, meu filho, se me não engano, pareces dotado da perfeita inópia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício. Não me refiro tanto à fidelidade com que repetes numa sala as opiniões ouvidas numa esquina, e vice-versa, porque esse fato, posto indique certa carência de idéias, ainda assim pode não passar de uma traição da memória. Não; refiro-me ao gesto correto e perfilado com que usas expender francamente as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas. Eis aí um sintoma eloqüente, eis aí uma esperança. No entanto, podendo acontecer que, com a idade, venhas a ser afligido de algumas idéias próprias, urge aparelhar fortemente o espírito. As idéias são de sua natureza espontâneas e súbitas; por mais que as sofremos, elas irrompem e precipitam-se. Daí a certeza com que o vulgo, cujo faro é extremamente delicado, distingue o medalhão completo do medalhão incompleto. (ASSIS, 1962b, p. 290) [grifos meus]

O aprendiz nesse caso, justamente por sua “inópia mental”, por sua carência de idéias próprias, assimila as do pai. Assim, não corre grandes riscos de ser tomado por um “medalhão incompleto”. Para que não coloque todo o plano a perder, a solução estaria no curioso “regímen debilitante” proposto pelo pai: “ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos, etc.” (ASSIS, 1962b, p. 290). Jogos como o voltarete, o *whist* e o bilhar também seriam antídotos eficazes contra esse “mal”: “Se te aconselho excepcionalmente o bilhar é porque as estatísticas mais escrupulosas mostram que três quartas partes dos habituados do taco partilham as opiniões do mesmo taco” (ASSIS, 1962b, p. 290-1). Para ser um medalhão completo há que se reduzir o intelecto “à sobriedade, à disciplina, ao equilíbrio comum” (ASSIS, 1962b, p. 291). Desse modo, freqüentar livrarias, por exemplo, não seria apropriado para tal fim, a não ser que ali entre para “falar do boato do dia, da anedota da semana, de um contrabando, de uma calúnia, de um cometa, de qualquer coisa” (ASSIS, 1962b, p. 291), ou seja, nada que possa “cheirar a reflexão” (ASSIS, 1962b, p. 294).

E poder-se-ia dizer que, embora o aconselhamento do pai dirija-se ao filho de forma autoritária, irrefutável, monológica, enfim, esse mesmo discurso é recebido pelo leitor de forma bem diversa: não há como ignorar sua constituição irônica. Machado trabalha sua enunciação de modo a estimular a discordância de seus leitores:

Machado é extremamente subversivo. Mais importante que falar criticamente de um mundo é, sem dúvida, ensinar a lê-lo de forma crítica. E esta é uma das conseqüências necessárias de sua leitura. O leitor machadiano cria uma disciplina de dúvida metódica, como condição indispensável para prosseguir na sua tarefa de decifração (RIBEIRO, 1996, p. 379).

A conversa entre os dois protagonistas desenrola-se ante os olhos pasmos do leitor, sem que haja qualquer interferência de um narrador. Aparentemente, não há juízo de valor sobre o discurso dos personagens, sobretudo quanto à fala do pai, a qual em nenhum momento é questionada. Em “Metamorfozes machadianas”, Sonia Brayner explica que, nessas narrativas apresentadas sob a forma do diálogo, uma das vozes que ali se apresentam assume um posicionamento, que se impõe como concepção-base. E a “teatralidade” característica desses contos serviria, segundo a pesquisadora, como meio de expressão do posicionamento do autor com relação à utilização irônica da palavra pelo homem: “Esse conto é bastante significativo da atitude machadiana frente à

linguagem, pois, apesar de sua dramatização retórica, já tende ao bivocalismo característico da ironia paródica — os conselhos paternos ao invés do natural elogio da criatividade estimulam seu contrário” (BRAYNER, 1982, p. 434). O bivocalismo de que trata Brayner, conforme o pensamento bakhtiniano, é um fenômeno decorrente da apropriação que fazemos da palavra de outrem em nosso próprio discurso, revestindo essa palavra de novas significações a partir de nossa compreensão e avaliação (BAKHTIN, 2005, p. 195).

Essa arte de explorar o enunciado de outrem como maneira de expressar o inverso do que se pensa, Machado dominou-a bem. Nas palavras do pai de Janjão, o autor chega a representar justamente o contrário do que ele próprio vinha empreendendo desde o início da narrativa:

— Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cépticos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebenar de riso os suspensórios. Usa a chalaça. (ASSIS, 1962b, p. 294) [grifo meu]

O discurso do pai em favor do ornamento, do rótulo, o excessivo valor que atribui à aparência, em detrimento do cultivo de idéias próprias, do desenvolvimento do intelecto, da reflexão, tudo encontra respaldo ao final do conto na referência ao texto do pensador italiano: “Guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o *Príncipe* de Machiavelli. Vamos dormir” (ASSIS, 1962b, p. 295). No 18º capítulo desse célebre tratado político, lê-se:

(...) A um príncipe, portanto, não é essencial possuir todas as qualidades acima mencionadas [manter a fé (da palavra dada) e viver com integridade], mas é bem necessário parecer possuí-las. Antes, ousarei dizer que, possuindo-as e usando-as sempre, elas são danosas, enquanto que, aparentando possuí-las, são úteis (...) É que os homens em geral julgam mais pelos olhos do que pelas mãos, porque a todos cabe ver mas poucos são capazes de sentir. Todos vêem o que tu aparentas, poucos sentem aquilo que tu és (MAQUIAVEL, 2003, p. 47) [grifos meus].

Observamos aí uma linha de raciocínio semelhante ao que Machado de Assis desenvolve em outras narrativas. O conto “O Espelho” trata dessa questão, ao

desenvolver o conceito de *alma exterior*. A teoria do *pomadismo*, apresentada em “O Segredo do Bonzo” também segue o mesmo pensamento:

(...) Considerei o caso [declara o Bonzo] 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 (ASSIS, 1962b, p. 325).

Contanto que usufrua os benefícios da publicidade e da autopromoção — “vinte vezes põe o teu nome ante os olhos do mundo” (ASSIS, 1962b, p. 292) — um medalhão pode atuar na política, na magistratura, na imprensa, na lavoura, na indústria, no comércio, nas letras ou nas artes. Qualquer que seja sua área de atuação, o importante é que se faça grande e ilustre. Esse anseio pelo reconhecimento social, essa “sede de nomeada” ou o “amor da glória”, como confessaria Brás Cubas em suas memórias, acometeram diversos personagens ao longo da vasta obra que Machado de Assis nos legou. Analisemos um pouco mais de perto um certo jovem que, acreditando-se fadado a grandes destinos, porém pouco afeito ao estudo, ao trabalho árduo e à reflexão, consumiu muito tempo de sua existência entre a literatura e a política, sem que obtivesse êxito em nenhuma dessas atividades.

2.2. POESIA NÃO SE APRENDE

“Aurora sem dia”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1873, compõe a coletânea *Histórias da Meia-noite*, que data do mesmo ano. Trata-se do primeiro conto em que Machado de Assis problematiza a questão do fazer artístico e a formação do artista, bem como a difícil conciliação entre a ambição e a vocação do protagonista. Nessa história encontramos Luís Tinoco, jovem de origem humilde, que vivia com o padrinho Anastácio, a quem ajudava nas despesas domésticas com o parco salário que recebia como empregado no foro. A harmonia inicial da narrativa se quebra, quando um dia o jovem acorda “escritor e poeta” (ASSIS, 1962b, p. 220), desencadeando uma série de preocupações e tentativas de dissuadi-lo por parte dos outros personagens da trama.

Sabemos, então, pela voz do narrador do conto, que o rapaz de “estatura meã, olhos vivos, cabelos em desordem, língua inesgotável e paixões impetuosas” (ASSIS, 1962b, p. 220), e que (coincidentemente?) tinha os mesmos 21 anos de Janjão em “Teoria do Medalhão”, considerava-se fadado a “grandes destinos”, o que teria sido “durante muito tempo o maior obstáculo de sua existência” (ASSIS, 1962b, p. 220) [grifo meu]. Examinemos por um instante essa constatação do narrador logo no segundo parágrafo do texto. Ela fornece pistas ao leitor sobre o desfecho da história: ora, se o jovem Luís Tinoco acredita estar destinado a grandes feitos, e afirma-se que essa crença seria seu “maior obstáculo”, não é difícil prever que ao protagonista nenhum futuro “grandioso” estaria reservado. É interessante notar o modo como Machado de Assis engendra o discurso desse narrador, que a todo momento ironiza as tentativas frustradas de Luís Tinoco de inserir-se no meio artístico e político, deixando muito clara ao leitor sua opinião avessa ao comportamento do personagem principal.

É importante ter em mente o veículo que serviu de primeiro suporte a esse conto: o *Jornal das Famílias*. Diferentemente da *Gazeta de Notícias*, que permitiria arrojados literários, tais como a “Teoria do Medalhão”, pelos motivos anteriormente expostos, essa publicação mensal da Garnier tinha orientação ideológica conservadora e monarquista, além de ser destinada às mulheres das classes abastadas, o que significa que “nesta publicação, todas as contestações, críticas e agressões à ordem moral vigente estão descartadas” (RIBEIRO, 2007, p. 9). Muito embora o nosso Bruxo já nos tenha dado provas bastantes de que sabia desvencilhar-se com maestria dos empecilhos impostos à sua expressão artística, é forçoso atentar para a advertência do professor Luis Filipe Ribeiro:

(...) Machado de Assis era homem e não era anjo. Era mulato numa sociedade escravocrata — é fundamental não esquecer! —; pobre numa sociedade aristocrática; culto num meio absurdamente medíocre. Tinha, por força, que aprender “a pisar nesse chão devagarinho”, como mais tarde nos havia de ensinar Dona Ivone Lara. Era isso ou era ser literalmente varrido da vida literária! (RIBEIRO, 2007, p. 10).

Vemos, assim, que a escolha do narrador pelo autor de ficção não é fortuita: ele é seu porta-voz, é quem transmitirá ao leitor, sob condições histórico-sociais bem definidas, aquilo que o autor pretende dizer e do modo como ele entende que deva ser dito. Em *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado*

de Assis, Luis Filipe Ribeiro esclarece que a configuração final do imaginário expresso por uma narrativa depende de sua *política de narração*, ou seja, daquele conjunto de informações selecionadas e combinadas pelo autor na composição da obra, que definirá, por exemplo, de onde e quando fala o narrador, a quem ele se dirige, de que modo ele se relaciona com os personagens da trama, se participa ou não da história, de que intenções sua fala está permeada etc. (RIBEIRO, 1996, 371-374).

A enunciação em “Aurora sem dia” situa-se temporalmente distante dos fatos narrados, o que pode ser verificado no modo como se inicia o conto: “Naquele tempo contava Luís Tinoco vinte e um anos” (ASSIS, 1962b, p. 220) [grifo meu]. Ribeiro atenta para essa tendência que Machado tem de colocar seus narradores a certa distância dos fatos constituídos pelo discurso, uma vez que, para ele, “a ficção encontra sua matéria-prima nos fatos já trabalhados pelo tempo, de forma a desbastá-los de uma contemporaneidade que lhes poderia dar um tom jornalístico” (RIBEIRO, 1996, p. 378).

Embora esteja posicionado fora do mundo que narra, esse narrador não pretende ser exato na transmissão de seu relato. Ele não participa da história que conta, o que lhe poderia conferir a condição de “senhor absoluto, uma posição de deus” (RIBEIRO, 1996, p. 374), que tudo sabe e tudo vê. E, nessa circunstância privilegiada ante a constituição de sua enunciação, ele pode, inclusive, “renunciar a vários de seus poderes” (RIBEIRO, 1996, p. 374). É o que observamos nessa narrativa, que começa como se fosse o fragmento de uma “conversa” entre o narrador e o leitor a quem se dirige: o fio principal da trama é entremeado de lapsos e incertezas sobre o que está sendo narrado. Temos um exemplo disso na passagem que trata sobre a paixão de Luís Tinoco pela jovem Inocência: “Até que ponto existiu esse namoro, e em que proporções correspondeu a moça à chama do rapaz? A história não conservou muita informação a este respeito. O que se sabe com certeza é que um dia apareceu um rival no horizonte” (ASSIS, 1962b, p. 228) [grifos meus].

Em outro momento, não ficam esclarecidos os motivos que levaram o protagonista ao interior, onde finalmente conseguiria entrar para a “vida pública”:

Aqui há uma lacuna na vida de Luís Tinoco. Razões que a história não conservou, levaram o jovem publicista à província natal do seu amigo e protetor, dois anos depois dos acontecimentos eleitorais. Não percamos

tempo em conjecturar as causas desta viagem, nem as que ali o demoraram mais do que queria. Vamos já encontrá-lo alguns meses depois, colaborando num jornal com o mesmo ardor juvenil, de que dera tanta prova na capital (ASSIS, 1962b, p. 231) [grifo meu].

Essa imprecisão pode ser verificada, ainda, no seguinte trecho: “Decorreram assim silenciosos uns três anos, ao cabo dos quais o Dr. Lemos foi nomeado não sei para que cargo na província onde se achava Luís Tinoco” (ASSIS, 1962b, p. 233) [grifo meu].

Ainda que esse narrador não tenha um nome e não se movimente no mesmo plano que os outros personagens da trama (o que nos poderia induzir a tomá-lo como um ente divinizado e, portanto, porta-voz de uma verdade absoluta), é interessante que Machado de Assis elimina qualquer possibilidade de tomarmos seu discurso como verdadeiro, como uma reprodução fidedigna dos fatos narrados, o que nos faz lembrar constantemente de que “se trata de um texto literário e não um decalque da realidade” (RIBEIRO, 1996, p. 378).

Em *Estética da Criação Verbal*, Mikhail Bakhtin esclarece que o autor como figura real (autor primário), ao escrever sua obra, constrói uma imagem de autor (autor secundário), sob cujo ponto de vista a narrativa é transmitida ao leitor (BAKHTIN, 2003). Na condição de autor primário, Machado empresta sua voz a narradores que interpelam o leitor a todo instante, que formulam digressões e ironizam o comportamento dos personagens. “Nunca o texto de Machado é gratuito, mera forma de transmitir uma situação mais ou menos verossímil: o demônio da crítica sempre está presente” (BRAYNER, 1982, p. 433-34). Em “Aurora sem dia”, observam-se diversas passagens, nas quais o protagonista Luís Tinoco é posto na berlinda por esse “demônio” de que fala a pesquisadora:

(...) Não se sabe como começou aquilo. Naturalmente os louros alheios entraram a tirar-lhe o sono. O certo é que um dia de manhã acordou Luís Tinoco escritor e poeta; a inspiração, flor abotoada ainda na véspera, amanheceu pomposa e viçosa. O rapaz atirou-se ao papel com ardor e perseverança, e entre as seis horas e as nove, quando o foram chamar para almoçar, tinha produzido um soneto, cujo principal defeito era ter cinco versos com sílabas de mais e outros cinco com sílabas de menos (ASSIS, 1962b, p. 220).

Não há possibilidade de o leitor crer nos dotes artísticos de Luís Tinoco ou em sua dedicação desinteressada à arte pelo puro amor da arte, quando o narrador já de início atribui o repentino surgimento dessa vocação à cobiça dos “louros alheios”. A dedicação do rapaz a qualquer tipo de trabalho mais árduo é também posta em xeque: “A aurora raiou enfim, e Luís Tinoco, apesar de pouco madrugador, levantou-se com o sol e foi ler o soneto impresso” (ASSIS, 1962b, p. 221), e ainda: “Os leitores compreendem facilmente que o autor dos *Goivos e Camélias* não era homem que meditasse uma página de leitura” (ASSIS, 1962b, p. 230) [grifos meus].

A aplicação do rapaz em relação ao desenvolvimento de sua arte, assim como a qualidade dos poemas que escreve são constantemente ridicularizadas: “Com os olhos pregados no padrinho, Luís Tinoco parecia querer adivinhar as impressões que produziam nele os seus elevados conceitos, metrificados com todas as liberdades possíveis e impossíveis do consoante” (ASSIS, 1962b, p. 221). Ou: “Luís Tinoco foi ter com ele; levou-lhe o soneto e a ode impressos, e mais algumas produções não publicadas. Estas orçavam pela ode ou pelo soneto. Imagens safadas, expressões comuns, frouxo alento e nenhuma arte” (ASSIS, 1962b, p. 222) [grifos meus].

O assunto de suas composições também é descrito de forma jocosa:

Tinoco entrou a escrever como quem se despedia da vida. Os jornais andavam cheios de produções suas, umas tristes, outras alegres, não daquela tristeza nem daquela alegria que vem diretamente do coração, mas de uma tristeza que fazia sorrir, e de uma alegria que fazia bocejar (ASSIS, 1962b, p. 223) [grifo meu].

Não apenas as incursões literárias de Luís Tinoco são satirizadas pela enunciação do narrador: sua breve carreira política também está repleta de passagens pitorescas, como a que observamos em seu discurso sobre o projeto de colocação de um chafariz, no qual demonstrou “por A + B que a água era necessária ao homem” (ASSIS, 1962b, p. 232). A descrição dos trejeitos, gesticulações e do estilo do recém-eleito quando subia ao púlpito, também provocam risos no leitor.

Ao ironizar o comportamento do protagonista, o narrador machadiano expõe seu posicionamento perante o aprendizado da arte e da política, revelando-nos sua opinião

sobre como deveria ser o verdadeiro artista ou político, com um exemplo contrário ao que ele acha certo: “O discurso parodístico é análogo ao emprego irônico e todo emprego ambíguo do discurso do outro, pois também nesses casos esse discurso é empregado para transmitir intenções que lhe são hostis” (BAKHTIN, 2005, p. 195).

Poder-se-ia afirmar que Machado de Assis personifica em Luís Tinoco aquilo que ele define como *parasita literário*, uma das categorias de parasitas inventariados no artigo “Aquarelas”, publicado no jornal *O Espelho*, em 1859:

Entre nós o parasita literário é uma individualidade que se encontra a cada canto. É fácil verificá-lo. Pegais em um jornal; o que vedes de mais saliente? uma fila de parasitas que deitam sobre aquela mesa intelectual um chuvaireiro de prosa ou verso, sem dizer — água vai!

(...) O jornal aqui não é propriedade, nem da redação nem do público, mas do parasita. Tem também o livro, mas o jornal é mais fácil de contê-los. Às vezes o parasita associa-se e cria um jornal próprio.

(...) Um jornal todo entregue ao parasita, isto é, um campo vasto todo entregue ao disparate!

(...) Tem ainda o livro, sim. Meia dúzia de folhas de papel dobradas, encadernadas, e numeradas é um livro; todos têm direito a esta operação simples, e o parasita por conseguinte (ASSIS, 1962c, p. 954).

Assim como o tipo descrito acima por Machado de Assis, o protagonista de “Aurora sem dia” publica seus primeiros poemas no *Correio Mercantil*, o que acaba sendo usado pelo poeta estrepante como confirmação de seu talento: “Se os versos não fossem bons, o *Mercantil* não os publicava” (ASSIS, 1962b, p. 222). Argumento que não pode ser levado a sério, uma vez que seus textos eram impressos no jornal por encomenda ou por meio de favores de conhecidos seus que lá trabalhavam. Confiante em seus dotes artísticos, Luís Tinoco funda mais tarde o *Caramanchão Literário*, folha quinzenal em que divulga sua “obra”.

Convencido de que trazia consigo um talento inato, o rapaz não considerava necessário o estudo, a leitura dos grandes poetas, a erudição: “não lhe era preciso, por exemplo, ter lido Shakespeare para falar do *to be or not to be*, do balcão de Julieta e das torturas de Otelo” (ASSIS, 1962b, p. 223). Luís Tinoco não acreditava que o talento artístico necessitasse de burilamento, de certo esforço pessoal. Para ele, o verdadeiro gênio nascia pronto:

— Mas quem te ensinou a fazer versos?

— Isto não se aprende; traz-se do berço (ASSIS, 1962b, p.221-2).

O discurso entusiasta do rapaz logo preocupa seu padrinho Anastácio. Para o velho aposentado, o fato de Luís Tinoco “ter dado em poeta” consistia numa “grande desgraça”.

(...)Tinham-lhe pintado Camões e Bocage, que eram os nomes literários que ele conhecia, como dous improvisadores de esquina, espeitorando sonetos em troca de algumas moedas, dormindo nos adros das igrejas e comendo nas cocheiras das casas-grandes (ASSIS, 1962b, p.221-2).

Anastácio relaciona a atividade poética à mendicidade e, ao descobrir que o afilhado sofria dessa “terrível moléstia”, pede ajuda ao Dr. Lemos, descrevendo-lhe a “gravíssima situação” em que se encontrava o rapaz:

— Dou-lhe parte de que o Luís está poeta.

— Sim? perguntou-lhe o Dr. Lemos. E que tal lhe saiu o poeta?

— Não me importa se saiu mau ou bom. O que sei é que é a maior desgraça que lhe podia acontecer, porque isto de poesia não dá nada de si. Tenho medo que deixe o emprego, e fique aí pelas esquinas a falar à lua, cercado de moleques. (ASSIS, 1962b, p.222) [grifo meu]

Não apenas a mendicância e a loucura são os temores de Anastácio. Quando percebe que o afilhado começava a negligenciar suas obrigações no foro para dedicar-se à literatura, em uma carta ao Dr. Lemos, ele desabafa: “Não sei, meu amigo Sr. Lemos, aonde irá parar este rapaz. Não lhe vejo outra conclusão: hospício ou xadrez” (ASSIS, 1962b, p. 225). Na condição de empregado efetivo aposentado, seu discurso não poderia ser diferente. Machado de Assis dedica toda uma seção das suas “Aquarelas” a esse tipo peculiar:

Os Egípcios inventaram a múmia para conservarem o cadáver através dos séculos. Assim a matéria não desapareceria na morte; triunfava dela, do que temos alguns exemplos ainda.

Mas não existiu só lá esse fato. O empregado público não se aniquila de todo na aposentadoria; vai além, sob uma forma curiosa, antediluviana, indefinível; o que chamamos empregado público aposentado.(...)

Reforma é uma palavra que não se diz diante do empregado público aposentado. Há lá nada mais revoltante do que reformar o que está feito? abolir o método! desmoronar a ordem!(...)

Todos os progressos do país estão ainda debaixo da língua fulminante deste cometa social. Estradas de ferro! é uma loucura do modernismo! Pois não bastavam os meios clássicos de transporte que até aqui punham em comunicação localidades afastadas? (ASSIS, 1962c, p. 957).

Como podemos observar, o discurso que Machado atribui ao padrinho de Luís Tinoco não poderia deixar de ser conservador e temeroso quanto à estabilidade mental e, conseqüentemente, financeira do afilhado. Por isso recorre aos conselhos de Dr. Lemos, personagem sobre quem o narrador não nos dá muitas informações. O título de doutor que lhe antecede o nome é, provavelmente, o que lhe confere autoridade para tratar do delicado caso. E, embora ainda não tivesse sido apresentado ao jovem aspirante a poeta, Lemos se compromete a conversar com o rapaz.

A partir de então, a narrativa passa a contar com uma nova visão sobre o aprendizado da arte, representada no discurso do Dr. Lemos. Logo no primeiro encontro com Luís Tinoco, ele reconhece os problemas da produção artística do rapaz e o aconselha: “— Não me parecem bons estes versos (...) poderia rasgá-los e estudar antes algum tempo” (ASSIS, 1962b, p. 222). Na opinião do doutor, “poesia era uma arte difícil e que pedia longo estudo” (ASSIS, 1962b, p. 222). Tinoco recebe a sugestão com desdém: “— Os seus conselhos valem tanto como a opinião de meu padrinho. Poesia não se aprende; traz-se do berço. Eu não dou atenção a invejosos. Se os versos não fossem bons, o *Mercantil* não os publicava” (ASSIS, 1962b, p. 222).

É importante ressaltar que nem a opinião do padrinho, a quem se prendia por vínculos afetivos, nem a do Dr. Lemos, que se fazia respeitar por sua formação e posição social privilegiada, surtiram qualquer efeito no modo como Luís Tinoco encarava sua atividade artística. A “palavra autoritária”, nesse caso, é rejeitada pelo jovem aspirante a poeta, diferentemente do que ocorre em “Teoria do Medalhão”. O fato é que, contrariando o que observamos nos conselhos do pai de Janjão, em “Aurora sem dia” o discurso dos mais velhos não compactua com o jogo de aparências, com a lei do menor esforço para se alcançar a notoriedade. Anastácio quer que Tinoco se dedique ao trabalho, pois dali tiraria seu sustento. Dr. Lemos aconselha-o ao estudo, como única

forma de aprimorar-se artisticamente. E já sabemos que esse tipo de sugestão não conquistou muitos adeptos entre os personagens machadianos.

Será em sua trajetória política que o protagonista desta história começará a perceber as fissuras do programa que houvera traçado para si. Após uma derrota eleitoral na capital, observamos o “pimpolho” Luís Tinoco na província natal de Dr. Lemos, por motivos que o narrador não esclareceu. Até ali continuava firme em seu propósito:

(...) Luís Tinoco acreditava piamente que ele era um artigo do programa da Providência, e isso o sustinha e contentava. A sinceridade que nunca teve quando versificava os seus infortúnios entre suas palestras de rapazes, teve-a quando se enterrou a mais e mais na política. É claro que, se alguém lhe pusesse em dúvida o mérito político, feri-lo-ia do mesmo modo que os que lhe contestavam excelências literárias; mas não era só a vaidade que lhe ofendiam, era também, e muito mais, a fé, — fé profunda e intolerante, — que ele tinha de que o seu talento fazia parte da harmonia universal (ASSIS, 1962b, p. 231) [grifos meus].

O emprego do vocabulário religioso por parte do narrador denota o quão intangível e remota era a possibilidade de que Tinoco, da forma como vinha agindo, alcançasse o grande destino a que se julgava predestinado. A fé é o sentimento que persiste ante o improvável. E, em certa altura dos acontecimentos, o narrador nos leva a crer que a “Providência” começava a favorecer o político estreante:

Um dia noticiou-lhe [ao Dr. Lemos] que a sua eleição para a assembléia provincial era objeto de negociações que se lhe afiguravam propícias. O correio seguinte trouxe notícia de que a candidatura de Luís Tinoco entrara na ordem dos fatos consumados.

A eleição fez-se e não deu pouco trabalho ao candidato fluminense, que à força de muita luta e muito empenho pode ter a honra de ser incluído na lista dos vencedores. Quando lhe deram notícia da vitória, entoo a alma de Luís Tinoco um verdadeiro e solene *Te Deum Laudamus*. Um suspiro, o mais entranhado e desentranhado de quantos suspiros jamais soltaram homens, desafogou o coração do ex-poeta das dúvidas e incertezas de longas e cruéis semanas. Estava enfim eleito! Ia subir o primeiro degrau do Capitólio (ASSIS, 1962b, p. 231).

O parlamento provincial seria, conforme sua convicção, o primeiro degrau a subir rumo ao comando ministerial do Império. Mal adivinhando que, no universo de personagens criados por Machados de Assis aspirantes ao posto, nenhum sentiu “cair-lhe nas mãos” uma pasta do Ministério, nem mesmo um Brás Cubas, que, apesar de

rico, não conseguira as alianças necessárias para alcançar tal objetivo. Raymundo Faoro explica que, como as relações de poder durante o Segundo Império e a República Velha não reconheciam o homem filho de si mesmo (ou o "*self made man*" nos moldes de Defoe), era impensável que alguém chegasse ao governo por mérito próprio. O primeiro passo para se fazer ministro era predeterminado pela influência. "O que sai daí é uma aristocracia, mais ou menos aberta, flexível ou estável, e não uma democracia com plena igualdade de oportunidades" (FAORO, 2001, p. 114). Faoro interpreta este fato como um "castigo à ambição" engendrado por Machado:

"A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz no espelho; ela a critica, a combate, a denigre. O escritor é, dizia Schiller, o vingador da realidade — nunca a palavra esteve mais adequadamente empregada do que no caso. O escritor não pode mentir; sua mentira terá a forma de fuga ou de retórica vazia. Se a realidade é a frustração, não se deve o fato ao escritor, mas à própria realidade, em si cinzenta e destituída de força de fascínio. Esta a verdadeira perspectiva: esta a filosofia da frustração. (...) Evitou o escritor a metamorfose cruel, poupando-lhes a posse do sonhado cargo, que os desvirtuaria, transformando-os em joguetes de uma cena falsa" (FAORO, 2001, p. 128-9).

Na verdade, Luís Tinoco era dotado de tanto talento político quanto literário: "Nunca se falou de receita e despesa com maior luxo de imagens e figuras. A receita foi comparada ao orvalho que as flores recolhem durante a noite; a despesa à brisa da manhã que as sacode e lhes entorna um pouco de sereno vivificante (...)" (ASSIS, 1962b, p. 232). O narrador não poupa meios de expor a figura caricata que se revelava junto ao púlpito:

Seus gestos eram até então desconhecidos na escala da gesticulação parlamentar; na província, pelo menos, ninguém tivera nunca a satisfação de contemplar aquele sacudir de cabeça, aquele arquear de braço, aquele apontar, alçar, cair e bater com a mão direita (ASSIS, 1962b, p. 232).

A convicção do protagonista sobre seus talentos parlamentares, bem como sua atitude ante o "programa" que havia traçado para si, sofrerão significantes transformações, no momento em que um de seus adversários políticos resolve enfrentá-lo na tribuna, declamando um de seus poemas publicados no volume *Goivos e Camélias*:

A Ela.

Quem és tu que me atormentas
Com teus prazenteiros sorrisos?

Quem és tu que me apontas
As portas dos paraísos?

Imagem do céu és tu?
És filha da divindade?
Ou vens prender em teus cabelos
A minha liberdade? (ASSIS, 1962b, p. 233).

Após o que, constata ironicamente: “Vê V. Ex^a, Sr. presidente, que já nesse tempo o nobre deputado era inimigo de todas as leis opressoras. A assembléia tem visto como ele trata as leis do metro” (ASSIS, 1962b, p. 233). O efeito que esse episódio produziu na vida de Luís Tinoco só é apresentado ao leitor após um interregno de três anos na narrativa, quando Dr. Lemos toma posse de um cargo na província em que se encontrava Tinoco, recebendo deste último um convite para visitá-lo no estabelecimento rural onde se achava. O encontro causou forte impressão no doutor, tais eram as mudanças nas feições e atitudes de seu protegido:

O que ele tinha diante de si era um honrado e pacato lavrador, ar e maneiras rústicas, sem o menor vestígio das atitudes melancólicas do poeta, do gesto arrebatado do tribuno — uma transformação, uma criatura muito outra e muito melhor (ASSIS, 1962b, p. 234).

A idéia que o protagonista tinha de si e de sua produção artística transformou-se no exato momento em que ouviu seus versos declamados por outrem. Até então, as críticas chegavam até ele por meio de discursos que não lhe pertenciam, discursos que se apresentavam carregados de autoridade. Quando seu próprio discurso surge nos lábios de um político adversário, um de seus pares, muda por completo a opinião que tinha sobre si mesmo:

(...) descobri que não era fadado para grandes destinos. Um dia leram-me na assembléia alguns versos meus. Reconheci então quanto eram pífios os tais versos; e podendo vir mais tarde a olhar com a mesma lástima e igual arrependimento para as minha obras políticas, arrepiei carreira e deixei a vida pública. Uma noite de reflexão e nada mais (ASSIS, 1962b, p. 234) [grifo meu].

Observamos aí o processo dialógico, a partir do qual os personagens passam a se conhecer melhor à medida que interagem uns com os outros. Segundo Mikhail Bakhtin, o dialogismo nasce das condições reais de possíveis discursos, as quais só um autor

atento ao seu meio e à sua época pode captar. As relações dialógicas baseiam-se na alteridade; é através do olhar do outro que o personagem se constrói:

A atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o “eu para si” no fundo do “eu para o outro”. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele (BAKHTIN, 2005, p. 208).

Ao compreender que não estava fadado aos “grandes destinos” com que sonhara, Tinoco encontra sua real vocação pisando o “terreno sólido” da vida no campo. Mesmo entregue à vida humilde na lavoura, casado, pai de dois filhos, observa-se que Luís Tinoco conforma-se com a realidade da qual dificilmente escaparia:

— Pois teve ânimo?...

— Tive, meu amigo, tive ânimo de pisar terreno sólido, em vez de patinhar nas ilusões dos primeiros dias. Eu era um ridículo poeta e talvez ainda mais ridículo orador. Minha vocação era esta. Com poucos anos mais estou rico. Ande agora beber o café que nos espera e feche a boca, que as moscas andam no ar (ASSIS, 1962b, p. 234) [grifos meus].

O personagem demonstra-se otimista com relação à atividade rural, adotando uma atitude de conformação com o papel social que lhe coubera desempenhar: “O preço da permanência do modelo é que todos aceitem como justos os papéis que o *destino* lhes reserva” (RIBEIRO, 1996, p. 408). Dessa forma, a narrativa só alcança seu desfecho, no momento em que Luís Tinoco compreende as regras do jogo social de que faz parte. Vejamos como o mesmo tipo de aprendizado terá que ser alcançado por Romualdo, o protagonista de “O Programa”, conto que doravante passaremos a analisar.

2.3. “TAMBÉM EU NASCI NA ARCÁDIA”

“O Programa” foi publicado em capítulos no jornal *A Estação* entre os dias 31 de dezembro de 1882 e 15 de março de 1883. A epígrafe que abre essa narrativa — “Também eu nasci na Arcádia” — é a tradução do verso inicial de um poema de Friedrich Schiller. Mais adiante tentaremos verificar que relações se estabelecem entre essa referência ao poeta de Weimar e a história de Romualdo, o protagonista do conto.

Encontramo-lo pela primeira vez no ano de 1850, numa escola da Gamboa, onde acompanha a lição do mestre-escola Pitada:

— Rapazes, também eu fui rapaz, (...) fui rapaz, mas rapaz de muito juízo, muito juízo... Entenderam?

— Sim, senhor.

— Não entrei no mundo como um desmiolado, dando por paus e por pedras, mas com um programa na mão... Sabem o que é um programa?

— Não, senhor.

— Programa é o rol das coisas que se hão de fazer em certa ocasião; por exemplo, nos espetáculos, é a lista do drama, do entremez, do bailado, se há bailado, um passo a dois, ou coisa assim... É isso que se chama programa. Pois eu entrei no mundo com um programa na mão; não entrei assim à toa, como um preto fugido, ou pedreiro sem obra, que não sabe aonde vai. Meu propósito era ser mestre de meninos, ensinar alguma coisa pouca do que soubesse, dar a primeira forma ao espírito do cidadão... Dar a primeira forma (entenderam?), dar a primeira forma ao espírito do cidadão (...) (ASSIS, 1962b, p. 908-9) [grifo meu].

A pretensão de “dar a primeira forma ao espírito do cidadão” figura com grande destaque no discurso do mestre, numa possível reelaboração irônica do conceito de *Bildung* tão caro aos alemães contemporâneos a Goethe e Schiller. Pitada tinha por hábito demorar-se em longos sermões, dirigidos aos discípulos mais velhos, a fim de inculcar-lhes “uma reflexão moral ou uma narrativa ligeira e sã” (ASSIS, 1962b, p. 909). O grupo que o ouvia compunha-se de cinco meninos entre dez e onze anos, extremamente entediados com aquela preleção antes do jantar. Exceto Romualdo, o mais velho da turma, em cujo espírito fixaram-se as palavras do professor: “Três ou quatro anos depois, repetia ele as próprias palavras do mestre, aos dezessete, ajuntava-lhes alguns reparos e observações” (ASSIS, 1962b, p. 909-10).

Ora, se o mestre-escola alcançou o que afirmou ter projetado, por que ele também não alcançaria seu próprio programa? O raciocínio do rapaz não levou em conta que o programa do Pitada conduzira-o apenas a lecionar para um grupo de meninos de um bairro modesto, não consistindo, pois, em faustosas realizações. O nome escolhido para esse personagem também nos diz alguma coisa sobre sua condição: “pitada”, conforme o dicionário Caldas Aulete, relaciona-se à porção de uma substância reduzida a pó, que se toma entre o dedo polegar e o indicador. O emprego do termo no sentido figurado pode significar, ainda, “porção pequeníssima de uma coisa” (AULETE,

1958, vol. IV, p. 3.933), o que poderia suscitar dúvidas quanto à importância dos conselhos do mestre. Romualdo, no entanto, acreditou que a simples elaboração de um projeto garantir-lhe-ia a conquista de suas ambições:

Uma circunstância local incitou o jovem Romualdo a formular também o seu programa, resoluto a cumpri-lo: refiro-me à residência de um ministro, na mesma rua. A vista do ministro, das ordenanças, do *coupé*, da farda, acordou no Romualdo uma ambição. Por que não seria ele ministro? Outra circunstância. Morava defronte uma família abastada, em cuja casa eram freqüentes os bailes e recepções. De cada vez que o Romualdo assistia, de fora, a uma dessas festas solenes, à chegada dos carros, à descida das damas, ricamente vestidas, com brilhantes no colo e nas orelhas, algumas no toucado, dando o braço a homens encasacados e aprumados, subindo depois a escadaria, onde o tapete amortecia o rumor dos pés, até irem para as salas alumiadas, com os seus grandes lustres de cristal, que ele via de fora, como via os espelhos, os pares que iam de um a outro lado, etc.; de cada vez que um tal espetáculo lhe namorava os olhos, Romualdo sentia em si a massa de um anfitrião, como esse que dava o baile, ou do marido de algumas daquelas damas titulares. Por que não seria uma coisa ou outra? (ASSIS, 1962b, p. 910) [grifo meu].

Os mesmos “louros alheios” que tiraram o sono do jovem Tinoco despertavam agora a ambição desse rapaz, o qual, da mesma forma, acreditava-se piamente fadado a grandes destinos. O narrador também aqui não deixa de ridicularizar os devaneios do personagem:

Outra coisa que também influiu muito na ambição do Romualdo foi o sol, que ele imaginava ter sido criado unicamente com o fim de o alumiarem, não alumiando aos outros homens, senão porque era impossível deixar de fazê-lo, como acontece a uma banda musical que, tocando por obséquio a uma porta, é ouvida em todo o quarteirão (ASSIS, 1962b, p. 910) [grifo meu].

A vida opulenta à qual não tinha acesso enchia-lhe os olhos, e a idéia de engendrar um plano para alcançá-la acalentava suas esperanças. A fim de cumprir o programa traçado, Romualdo sentia-se apto a qualquer função ou aplicação, pois “achava mesquinho concentrar-se numa cousa particular” (ASSIS, 1962b, p. 911). Filho de pais “modestíssimos”, julgou que seria capaz de burlar os imprevistos e percalços tão comuns a quem não possuía recursos: “lugar para mim! lugar para mim, e dos melhores!” (ASSIS, 1962b, p. 911).

Em 1858, iniciou a execução de seu plano, da mesma forma que o protagonista de “Aurora sem dia”, publicando seu primeiro poema no *Correio Mercantil*. O discurso

do narrador, aqui, assume o mesmo tom de imprecisão que observamos no conto anteriormente analisado, provavelmente por iguais motivos:

Não se pode saber com certeza — com a certeza necessária a uma afirmação que tem de correr mundo — se a primeira estrofe do Romualdo foi anterior ao primeiro amor, ou se este precedeu a poesia. Suponhamos que foram contemporâneos. Não é inverossímil, porque se a primeira paixão foi uma pessoa vulgar e sem graça, a primeira composição poética era um lugar-comum (ASSIS, 1962b, p. 911) [grifos meus].

A estréia inexpressiva não impediu que Romualdo fundasse um periódico e, que, no ano seguinte, publicasse o “primeiro tomo” de *Verdades e Quimeras*, a coletânea que viria corrigir, segundo o pensamento do poeta estreado, o “pleonasma ridículo” cometido por Goethe, ao intitular suas memórias *Verdade e Poesia*. Apesar de toda a fatuidade do rapaz e da razoável recepção da obra pela crítica da época, já se há de imaginar que seu grandiloquente projeto não foi além do primeiro volume.

A próxima etapa que urgia cumprir seria a obtenção do título de bacharel: “entendeu que sempre era tempo de ganhar um diploma” (ASSIS, 1962b, p. 913). Cabe ressaltar, porém, o afinco com que Romualdo se entregou a esse projeto, menos pelo amor do Direito do que pelo prazer que um dia teria ao ouvir chamarem-lhe “Jurisconsulto!” (ASSIS, 1962b, p. 913). Raymundo Faoro, em *A Pirâmide e o trapézio*, comenta essa expectativa dos personagens machadianos com relação à obtenção de um diploma: “O bacharel sem dinheiro ou não opulento está no mundo com muitas estradas abertas diante de si, iludido com suas possibilidades, que supõe infinitas” (FAORO, 2001, p. 327).

Romualdo sabia, contudo, que, somente por meio do trabalho, demoraria a amealhar a fortuna e a posição que almejava. Partiu, então, para o projeto de casamento com a filha de um fazendeiro, o que o afastou temporariamente dos estudos. A moça, por fim, acabou casando-se com outro, obrigando nosso protagonista a dedicar-se novamente à faculdade, como forma de esquecer o episódio. O curso jurídico fora concluído, mas Romualdo não desistiu de seus planos matrimoniais: “‘Virá outra’, pensava ele consigo” (ASSIS, 1962b, p. 916).

Simultaneamente, candidatou-se a uma vaga na assembléia provincial, não conseguindo mais de quinze votos. A derrota não o abatia:

Embora poucos, os votos eram votos; eram pedaços da soberania popular que o vestiam a ele, como digno da escolha. Quantos foram os cristãos no dia do Calvário? Quantos eram naquele ano de 1864? Tudo estava sujeito à lei do tempo (ASSIS, 1962b, p. 916).

Atribuindo o fracasso ao “caiporismo”, parte para a abertura de um escritório na corte, sem abandonar por completo nenhum dos projetos iniciados. Acabou conhecendo uma viúva abastada, mas antes que pedisse sua mão, ficara sabendo que ela estava de data marcada com um capitão-de-fragata. Nova desilusão. Enquanto se ocupava em conquistar a viúva, Romualdo acabou perdendo sua primeira causa como advogado.

Todas as investidas do protagonista são acompanhadas de perto pela torcida de Fernandes, um amigo de infância, que acreditava piamente que o programa de Romualdo pudesse dar certo:

O Fernandes estava por tudo; tinha um lugar no foro, lugar ínfimo, de poucas rendas e sem futuro. O vasto programa do amigo, companheiro de infância, um programa em que os diamantes de uma senhora reluziam ao pé da farda de um ministro, no fundo de um *coupé*, com ordenanças atrás, era dos que arrastam consigo todas as ambições adjacentes. O Fernandes fez esse raciocínio: — Eu, por mim, nunca hei de ser nada; o Romualdo não esquecerá que fomos meninos (ASSIS, 1962b, p. 916).

Mas a série de fracassos, matrimoniais e políticos, fez com que Fernandes esmorecesse em suas esperanças de partilhar os louros colhidos pelo amigo e partisse para Curitiba, conforme as palavras do narrador, metendo-se em “não sei que empresa” (ASSIS, 1962b, 921). Endividado e sozinho, Romualdo começava a cansar-se da luta: “De todo o programa da adolescência, nenhum artigo se podia dizer cumprido, ou em caminho de o ser. Tudo lhe fugia, ou por culpa dele, ou por culpa das circunstâncias.” (ASSIS, 1962b, p. 921).

Partiu para a roça e lá gastou ainda cinco anos inutilmente. Mudou de localidade e, tendo aprendido alguma coisa na cidade anterior, conseguiu manter-se com “certa mediania”, trabalhando como advogado:

(...) Entretanto, casou; a senhora não era opulenta, como ele inserira no programa, mas era fecunda; ao cabo de cinco anos, tinha o Romualdo seis filhos. Seis filhos não se educam nem se sustentam com seis vinténs. As necessidades do Romualdo cresceram; os recursos, naturalmente, diminuíram. Os anos avizinhavam-se.

“Onde os meus sonhos? Onde o meu programa?” dizia ele consigo, às vezes (ASSIS, 1962b, p. 922).

O difícil ajuste à sua realidade fez com que ainda durante muitos anos Romualdo pensasse em seus projetos mal-sucedidos, sempre que visitava a corte:

(...) O programa reluzia-lhe aos olhos. Não podia passar pela frente da casa onde tivera escritório, sem apertar-se-lhe o coração e sentir uns ímpetos de mocidade. A Rua do Ouvidor, as lojas elegantes, tudo lhe dava ares do outro tempo, e emprestavam-lhe alguma energia, que ele levava para a roça. E então nos primeiros tempos, trabalhava com uma lamparina de esperança no coração. Mas o azeite era pouco, e a lamparina apagava-se depressa. Isso mesmo cessou com o tempo. Já vinha à corte, fazia o que tinha de fazer, e voltava, frio, indiferente, resignado (ASSIS, 1962b, p. 922-23).

A *resignação* do protagonista ante o seu destino ganha força a partir do encontro com o amigo Fernandes na capital:

Estava avelhantado, é certo; mas a cara não podia ser de outro. O que menos se parecia com ele era o resto da pessoa, a sobrecasaca esmerada, o botim de verniz, a camisa dura com um botão de diamante ao peito (ASSIS, 1962b, p. 923).

A prosperidade de Fernandes é imediatamente identificada em seus trajes. O diamante com o qual Romualdo sonhara ornar o colo de uma bela dama, que desfilaria ao lado de seu fardão de ministro, aparece agora, ironicamente, junto ao peito do amigo recém-chegado de Curitiba. Romualdo tinha, então, “cinquenta e três anos, os cabelos brancos, o rosto encarquilhado” (ASSIS, 1962b, p. 923). O abismo que se interpusera entre ambos fica patente no contraste das descrições físicas dos dois personagens.

— No entanto, ele não fez programa, dizia amargamente. E depois:

— Foi talvez o programa que me fez mal; se não pretendesse tanto... (ASSIS, 1962b, p. 923).

Romualdo atribuiu à ambição demasiada o fracasso de seus planos. No entanto, o personagem não atentou para o fato de que, na organização social da qual fazia parte, um diploma por si só não lhe garantiria nada. A ironia machadiana aborda a questão de

forma contundente: Fernandes amealhou uma considerável fortuna, por meios que não ficam explícitos na narrativa, a despeito de não possuir titulação acadêmica. Sobre a situação dos bacharéis que povoam a obra de Machado de Assis, dos quais tivemos exemplos em “Teoria do Medalhão” e “O Programa”, Raymundo Faoro esclarece:

Janjão e Romualdo: dois bacharéis pletóricos de ambições — dois destinos falsos, à procura de reconhecimento fora de sua classe. O lado interior autêntico das veleidades é a real possibilidade de carreira, aberta ao bacharel. O lado enganador: não será com o escritório, com as causas e o foro, que se alcançarão as alturas. Este caminho calça-se de outras pedras, o casamento rico, o favorecimento e a proteção política, elementos necessários para a situação numa classe superior ou no estamento vigente (FAORO, 2001, p. 330).

Diante do que a vida lhe reservara, o protagonista conforma-se com sua condição de “advogado da roça”:

(...) achou os filhos à porta da casa; viu-os correr a abraçá-lo e à mãe, sentiu os olhos úmidos, e contentou-se com o que lhe coubera. E, então, comparando ainda uma vez os sonhos e a realidade, lembrou-lhe Schiller, que lera vinte e cinco anos antes, e repetiu com ele: “Também eu nasci na Arcádia...” A mulher, não entendendo a frase, perguntou-lhe se queria alguma coisa. Ele respondeu-lhe: — A tua alegria e uma xícara de café. (ASSIS, 1962b, p. 923).

O pensamento de Schiller, selecionado para epígrafe do conto, reaparece no desfecho da narrativa e coaduna-se com a situação do protagonista. Trata-se do primeiro verso do poema “*Resignation*”, cujas primeiras estrofes poderemos observar a seguir:

Resignation
Eine Phantasie

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freude zugeschworen,
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur.

Des Lebens Mai blüht einmal und nicht wieder,
Mir hat er abgeblüht.
Der stille Gott — o weinet, meine Brüder —
Der stille Gott taucht meine Fackel nieder,
Und die Erscheinung flieht.

Da steh ich schon auf deiner Schauerbrücke,
Ehrwürdige Geistermutter – Ewigkeit.
Empfange meinen Vollmachtbrief zum Glücke,
Ich bring ihn unerbrochen dir zurücke,

Mein Lauf ist aus. Ich weiß von keiner Seligkeit.

Vor deinem Thron erheb ich meine Klage,
Verhüllte Richterin.
Auf jenem Stern ging eine frohe Sage,
Du thronest hier mit des Gerichtes Waage
Und nennest dich Vergelterin.
(...)

(SCHILLER, 1786²)

Resignação.
*Uma fantasia*³.

Também eu nasci na Arcádia,
Também a mim a Natureza
Alegria em meu berço jurou,
Também eu nasci na Arcádia,
Somente lágrimas, porém, a breve primavera me ofertou.

O Maio da vida floresce uma única vez e não mais,
A mim ele murchou.
O Deus silencioso — oh, chorem, meus irmãos —
O Deus silencioso está apagando minha chama,
E a aparência já não é mais a mesma.

Já estou sobre a tua ponte tenebrosa,
Venerável mãe dos espectros — Eternidade.
Receba minha procuração para a felicidade,
Trago-a de volta a ti inviolada,
Minha jornada acabou. Não conheço bem-aventurança alguma.

Diante de teu trono levanto meu lamento,
Oculta Juíza,
Naquela estrela propagou-se uma ditosa lenda,
Que tu reinas aqui com a balança do juízo
E te chamas Vingadora.

Friedrich Schiller foi, ao lado de Goethe, um dos maiores expoentes da literatura alemã. O poema que acabamos de ler data de 1786, ano que marca o início do período clássico na Alemanha, com a viagem de Goethe à Itália. Os valores da Antigüidade, entretanto, são representados na poética de Schiller sob um tom reflexivo e distanciado. Na poesia pastoral dos antigos, há o tom subjetivo de um eu (*ego*) na fala de um pastor, que renega a vida pública e os deveres morais e cívicos da cidade, para viver no ambiente "puro" e "idílico" do campo, único lugar onde o homem poderia gozar da verdade e da felicidade a ele destinadas (HASEGAWA, 2004), o que se observa, por exemplo, nos dizeres do ego pastor de Virgílio, na bucólica X (vv. 42-3): "Aqui há

² Este poema de Schiller encontra-se publicado no *site*: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller>

³ Tradução minha, sob a supervisão do Prof. Dr. Rüdiger Hoffmann (Dep. de Alemão – Instituto de Letras – Universidade Federal Fluminense).

fontes frescas, Licórides, aqui, prado ameno e bosques, aqui, contigo, eu seria consumido pela própria eternidade" (VIRGÍLIO, no prelo).

Já no poema de Schiller, o eu-lírico refere-se à Natureza em tom melancólico e contestador: seu lamento dirige-se à "Eternidade" (*Ewigkeit*), ora como "oculta Juíza" (*verhüllte Richterin*), ora como "Vingadora" (*Vergelterin*). E, ainda, afirma: "Não conheço bem-aventurança alguma" (*Ich weiß von keiner Seligkeit*). Diferentemente da poesia pastoral de Virgílio, neste poema a Natureza já não é mais um refúgio paradisíaco, e contra suas determinações, ainda que as questione, o eu-lírico nada pode.

Do mesmo modo nada podia Romualdo contra a condição a ele imposta por seu nascimento, restando-lhe apenas resignar-se. O mesmo se deu, como vimos, em "Aurora sem dia", conto em que pudemos observar a figura do Dr. Lemos, que acompanhou toda a trajetória de Luís Tinoco, tentando fazer com que o protagonista se adequasse ao esquema da sociedade vigente:

— (...) Ninguém lhe contesta talento nem inspiração fecunda; mas o senhor ilude-se pensando que pode viver dos versos e dos artigos literários... Note que os seus versos e os seus artigos são muito superiores ao entendimento popular, e por isso devem ter muito menos aceitação.

Este desenganar com as mãos cheias de rosas, produziu salutar efeito no ânimo de Luís Tinoco; o poeta não pôde sofrer um sorriso de satisfação e bem-aventurança. O amigo do padrinho concluiu o seu discurso oferecendo-lhe um lugar de escrevente em casa de um advogado. Luís Tinoco olhou para ele algum tempo sem dizer palavra. Depois:

— Volto ao foro, não? disse ele com a mais melancólica resignação deste mundo. Minha inspiração deve descer outra vez a empoeirar-se nos líbelos, a aturar os rábulas, a engrolar o vocabulário da chicana! E a troco de quê? A troco de uns magros mil-réis, que eu não tenho e me são necessários para viver. Isto é sociedade, doutor?

— Má sociedade, se lhe parece, respondeu o Dr. Lemos com doçura, mas não há outra à mão, e a menos de não estar disposto a reformá-la, não tem outro recurso senão tolerá-la e viver (ASSIS, 1962b, p. 227) [grifos meus].

Os contos que ora estudamos só encontram um desfecho, quando seus personagens se conformam com a ordem social constituída. Assim, Luís Tinoco convence-se de que a lavoura seria sua *real* vocação; Romualdo, por sua vez, não tendo abandonado sua área de atuação — o Direito, acaba por abdicar de seus sonhos e

resignar-se ao que a vida lhe havia reservado, já que a alegria da mulher e uma xícara de café eram tudo o mais que ele poderia desejar.

2.4. UM BECO E QUATRO MENINOS

O aprendizado da arte é outro tema recorrente na obra de Machado de Assis. O talento, a vocação do artista, o modo como este se dedica — ou não — ao aperfeiçoamento de sua técnica, a repercussão de seu trabalho junto ao público ou o fracasso de suas ambições, todas essas questões foram discutidas à exaustão no universo das narrativas machadianas. “Habilidoso” inclui-se entre elas, ao apresentar-nos João Maria, o dono de uma lojinha de trastes, que nas horas vagas (que não são raras) dedica-se à pintura. O conto veio a público em 1885, pela *Gazeta de Notícias*, e principia com o convite feito pelo narrador ao leitor:

Paremos neste beco. Há aqui uma loja de trastes velhos, e duas dúzias de casas pequenas, formando tudo uma espécie de mundo insulado. Choveu de noite, e o sol ainda não acabou de secar a lama da rua, nem o par de calças que ali pende de uma janela, ensaboadado de fresco. Pouco adiante das calças, vê-se chegar à rótula a cabeça de uma mocinha, que acabou agora mesmo o penteado, e vem mostrá-lo cá fora; mas cá fora estamos apenas o leitor e eu, mais um menino, a cavalo no peitoril de outra janela, batendo com os calcanhares na parede, à guisa de esporas, e ainda outros quatro, adiante, à porta da loja de trastes, olhando para dentro (ASSIS, 1962b, p. 1.050) [grifos meus].

O leitor aproxima-se e passa a fazer parte da cena que começa a ser minuciosamente descrita pelo narrador. Ambos parecem realmente examinar um quadro, tal é o apelo visual que se confere à narrativa. Essa metalinguagem fica patente na própria enunciação do narrador, ao apresentar-nos o protagonista João Maria: “Agora mesmo está diante de uma pequena tela, tão metido consigo e com o trabalho, que podemos examiná-lo a gosto, antes que dê por nós” (ASSIS, 1962b, p. 1.050) [grifo meu]. Ao mesmo tempo em que se dedica à pintura de um quadro, o personagem figura como motivo principal da obra que passamos a observar. É o narrador que conduz o olhar do leitor por toda a cena que se descortina, interpelando-o a todo momento a direcionar sua atenção para este ou aquele detalhe:

(...) João Maria fica pintando; os meninos olham embasbacados.

Olhemos bem para ele. O sol enche agora o beco; o ar é puro e a luz magnífica. A mãe de um dos pequenos, que mora pouco adiante, brada-lhe da janela que vá para casa, que não esteja apanhando sol (ASSIS, 1962b, p. 1.053) [grifo meu].

Em *Mulheres de Papel*, Luís Filipe Ribeiro comenta essa política de narração adotada por Machado de Assis, na qual o leitor é lembrado constantemente de sua condição perante a obra:

(...) [Machado] a cada momento dirige-se a ele [ao leitor], para dizer-lhe alguma coisa. Mas, principalmente, para lembrá-lo de sua condição de leitor e não-habitante do mundo imaginário. Com isso não permite um processo de identificação tão comum quanto alienante (RIBEIRO, 1996, p. 378).

Por meio desse recurso, o autor visa a garantir o olhar crítico, desconfiado, do leitor em face do que lhe é narrado. De fato, por mais que a cena do beco miserável em que vive o protagonista, bem como toda a descrição de sua situação de pobreza, pudessem nos despertar certa condescendência com relação a João Maria, o narrador não nos deixa muito espaço para esse sentimento, à medida que nos revela o modo como o personagem dedica-se ao fazer artístico:

Toda arte tem uma técnica; ele aborrecia a técnica, era avesso à aprendizagem, aos rudimentos das coisas. Ver um boi, reproduzi-lo na tela, era o mais que, no sentir dele, se podia exigir do artista. A cor apropriada era uma questão dos olhos, que Deus deu a todos os homens; assim também a exaço dos contornos e das atitudes dependia da atenção, e nada mais. O resto cabia ao gênio do artista, e João Maria supunha tê-lo (ASSIS, 1962, p. 1.051) [grifos meus].

Impossível não lembrar de Luís Tinoco (“Aurora sem dia”), em quem um dia despertou a ambição de se tornar um grande poeta. Tendo João Maria demonstrado desde cedo certa propensão para o desenho, copiando tudo o que lhe “caía nas mãos”, a idéia de que poderia ser um grande artista plástico só surge ao contemplar o trabalho de outrem: “Um dia aconteceu-lhe ir à exposição anual da Academia das Belas-Artes, e voltou de lá cheio de planos e ambições” (ASSIS, 1962, p. 1.051) [grifo meu]. Mais uma vez observamos aí a pretensão aos grandes destinos, que também tiraram o sono de Romualdo e Luís Tinoco, nos contos anteriormente apresentados.

Os desenhos de João Maria eram apreciados pelos parentes e amigos, os quais lhe atribuíam o adjetivo “habilidoso”. O reconhecimento obtido nesse círculo restrito fê-lo crer não carecer de qualquer formação acadêmica: quando o pai consentiu em mandá-lo para a academia, o aspirante a artista plástico recusou “a pés juntos”. O narrador mostra-se, então, mais uma vez implacável, eliminando toda a crença que um leitor de boa vontade pudesse ter sobre a tal “habilidade” do personagem:

Nem aprendeu nada, nem possuía o talento que adivinha e impele a aprender e a inventar. Via-se-lhe, ao menos, alguma coisa parecida com a faísca sagrada? Coisa nenhuma. Não se lhe via mais que a obstinação, filha de um desejo, que não correspondia às faculdades. Começou por brinco, puseram-lhe a fama de habilidoso, e não pôde mais voltar atrás (ASSIS, 1962, p. 1.051) [grifo meu].

João Maria acalentava um desejo que não correspondia às suas reais faculdades, nem se esforçava por desenvolvê-las. Curiosa essa completa aversão à formação pessoal, ao aprendizado da arte. O protagonista rejeitava qualquer tipo de esforço intelectual: “depois de andar por ofícios diversos, sem acabar nenhum, veio a abrir uma casa de trastes velhos, para a qual se lhe não exigiam estudos preparatórios” (ASSIS, 1962, p. 1.051) [grifo meu]. Como pintor, contentava-se em fazer cópias dos quadros que encontrava – a Virgem que ele retoca infinitamente em sua lojinha é a sexta ou a sétima que pinta:

Um dia, indo visitar a madrinha (...) viu em casa dela uma Virgem, a óleo. Até então só conhecia as imagens de santos nos registros das igrejas, ou em casa dele mesmo, gravadas e metidas em caixilho. Ficou encantado; tão bonita! cores tão vivas! Tratou de a decorar para pintar outra (...). A primeira cópia que ele fez, não lhe saiu a gosto; mas a segunda pareceu-lhe que era, pelo menos, tão boa como o original. A mãe dele, porém, pediu-lha para pôr no oratório, e João Maria, que mirava o aplauso público, antes do que as bênçãos do céu, teve de sustentar um conflito longo e doloroso; afinal cedeu (ASSIS, 1962, p. 1.051) [grifo meu]

Sua ambição era “o aplauso público”, mas, das poucas vezes em que conseguira exhibir uma peça sua, nada pôde adivinhar nos rostos impassíveis que miravam sua obra. Seu público foi-se reduzindo cada vez mais, restando-lhe apenas o pequeno círculo de parentes e amigos, que também iam escasseando com o tempo.

Lá está agora diante da eterna Virgem; retoca-lhe os anjinhos e o manto. A tela fica ao pé da porta. A mulher de João Maria veio agora de dentro, com o filho; vai levá-lo a um consultório homeopático, onde lhe dão remédios de

graça para o filho, que tem umas feridas na cabeça. Ela faz algumas recomendações ao marido, enquanto este dá uma pincelada no painel.

— Você escutou, João Maria?

— Que é, disse ele distraidamente, recuando a cabeça para ver o efeito de um rasgo.

— A panela fica no fogo; você daqui a pouco vá ver.

João Maria respondeu que sim; mas provavelmente não prestou atenção (ASSIS, 1962, p. 1.053).

Enquanto João Maria segue sonhando com o reconhecimento que nunca virá, a figura da mulher é o seu oposto, cuidando dos afazeres domésticos e do filho de seis anos, resignada à vida que lhe coubera:

(...) A fisionomia mostra a unhada do trabalho e da miséria; a figura é magra e cansada. Traz o seu vestido de sarja preta, o de sair, não tem outro, já amarelado nas mangas e roído na barra. O sapato de duraque tem a beirada da sola comida das pedras (ASSIS, 1962, p. 1.053).

A pobreza está em toda parte no quadro que o narrador convida o leitor a analisar. A descrição do próprio João Maria nada deve à de sua mulher:

Conta trinta e seis anos, e não se pode dizer que seja feio; a fisionomia, posto que trivial, não é desengraçada. Mas a vida estragou a natureza. A pele, de fina que era nos primeiros anos, está agora áspera, a barba emaranhada e inculta; embaixo do queixo, onde ele usa rapá-la, não passa navalha há mais de quinze dias. Tem o colarinho desabotoado e o peito à mostra; não veste paletó nem colete, e as mangas da camisa, arregaçadas, mostram o braço carnudo e peludo. As calças são de brim pardo, lavadas há pouco, e muito remendadas nos joelhos; remendos antigos, que não resistem à lavadeira, que os desfia na água, nem à costureira, que os recompõe. Uma e outra são a própria mulher de João Maria, que reúne aos dois misteres o de cozinheira da casa. Não há criados; o filho, de seis para sete anos, é que lhes vai às compras (ASSIS, 1962, p. 1.050).

E, no entanto, a despeito da escassez de meios, João aproveita a falta de fregueses em sua lojinha de trastes para dedicar-se à pintura da Virgem, enquanto é observado pelos quatro meninos no miserável beco, curiosos e admirados do seu trabalho: “Ele, o eterno João Maria, não volta o rosto para os pequenos, finge que os não vê, mas sente-os ali, percebe e saboreia a admiração” (ASSIS, 1962, p. 1.053-4).

O aplauso que não encontrou junto ao grande público, compensa-o “saboreando” a impressão que causa nos meninos, alheando-se da triste realidade que o circunda:

“Não lhe lembra a panela ao fogo, nem o filho que lá vai doente com a mãe. Todo ele está ali” (ASSIS, 1962, p. 1054). Sua *alma exterior* é que estava toda ali, refletida nos olhares “embasbacados” daquelas crianças, assim como a do alferes Jacobina — do conto “O Espelho” — estava toda em sua farda:

— O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado (ASSIS, 1962b, p. 348) [grifo meu].

João Maria vive sua pequena glória: as crianças admiravam “o autor de coisas tão bonitas e novas” e a este sentimento vinha atrelada uma mescla de adoração e medo, ou mesmo “um grande sentimento de inferioridade” (ASSIS, 1962, p. 1.053). Conformando a aspiração pelo reconhecimento de sua arte ao restrito grupo que o podia admirar, não lhe importava mais o alcance de sua fama enquanto artista, contanto que ainda houvesse quem o considerasse como tal. Ali jazia o “último e derradeiro horizonte das suas ambições: um beco e quatro meninos” (ASSIS, 1962, p. 1.054).

2.5. ILUSÕES DE UM JOVEM ARTISTA

A recusa de João Maria ao aprendizado, ao aperfeiçoamento da arte não repercute no personagem sobre o qual doravante nos deteremos. Silvestre é o jovem artista plástico que protagoniza e intitula o conto publicado no *Jornal das Famílias*, em 1877. Até aqui, as análises empreendidas nos mostram a ambição de pseudo-artistas, mais preocupados com a aclamação pública e ascensão social, do que com o aprimoramento da técnica. O aprendizado naquelas narrativas se dá quando o indivíduo compreende e aceita a função que lhe cabe desempenhar na engrenagem social de que faz parte.

Em “Silvestre”, a lente do autor nos surpreende ao focalizar um rapazinho verdadeiramente comprometido com seu aprendizado artístico. O modo como o

narrador descreve o personagem, no entanto, já nos dá indícios de que, a despeito de sua força intelectual, sua compleição física inspirava cuidados: “Silvestre é um descorado menino de quinze anos, melancólico, taciturno, metido consigo, flor nascida em lugar de pouco sol, prestes a dobrar o cálice, para a terra, de onde veio” (ASSIS, 1877⁴). O ar fantasmagórico do garoto, que custara à mãe “dores infinitas”, contrapõe-se à figura da irmã, “menina de doze anos, viva, alegre, refeita, a vender saúde por todos os poros” (ASSIS, 1877).

Tal como os personagens anteriormente estudados, Silvestre provém de uma família modesta. O pai, José Vargas, é um procurador, que após vinte anos de trabalho ainda se encontra na mesma situação em que começara a vida. Vargas planeja para o filho uma carreira de escrivão. Impassível, o garoto não objetava:

Silvestre não exprimiu a menor objeção acerca de tais planos. Ouviria acaso alguma coisa do que diziam dele? Sozinho, a olhar para o ar, com a cabeça entre as mãos, parecia dominado por uma idéia fixa. Seus olhos, grandes e brilhantes, encerravam toda a vida que fugira do resto do corpo. Com os cabelos lisos, incultos e caídos sobre as têmporas, dava uns ares remotos de Bonaparte, mas um Bonaparte mais do pensamento que da ação, e muito menos másculo. Na família, a opinião aceita é que Silvestre era doente — doente de alguma coisa física — ou coração ou baço — ou vermes. Da alma não podia ser, o pequeno não tinha desgostos (ASSIS, 1877).

O corpo, aparentemente sem vida, encerrava a idéia fixa que dominava o pensamento do menino, alheando-o do que se discutia à sua volta. A família atribuía suas atitudes a alguma enfermidade física, longe de compreender que o espírito do rapaz pudesse ter qualquer padecimento: “A família acreditava que a alma só adocece de desgostos” (ASSIS, 1877).

O rapaz andava por todos os cantos com um volume de história da arte, escrito em francês. Não fosse a intervenção de sua mãe, quase teria sido castigado pelo pai, quando este um dia percebeu que os “bonecos” com os quais o “pirralho” se distraía no livro, seriam “retratos de mulheres nuas” (ASSIS, 1877). O narrador adiante esclarece que as tais “estampas desonestas” não passavam de reproduções de painéis célebres, mais especificamente umas Vênus e Bacantes, que figuravam entre as Virgens de

⁴ Cf. *Contos completos de Machado de Assis*. <http://www2.uol.com.br/machadodeassis/>

* Sem numeração de páginas.

Correggio e Rafael. Esse modo como a arte era vista pelas classes populares foi também representado em “Habilidoso”:

(...) a mãe, D. Inácia dos Anjos, tinha tão pouca lição de arte, que não lhe [ao João Maria] consentiu nunca pôr na sala uma gravura, cópia de Hamon, que ele comprara na Rua da Carioca, por pouco mais de três mil-réis. A cena representada era a de uma família grega, antiga, um rapaz que volta com um pássaro apanhado, e uma criança que esconde com a camisa a irmã mais velha, para dizer que ela não está em casa. O rapaz, ainda imberbe, traz nuas as suas belas pernas gregas.

— Não quero aqui estas francesas sem-vergonha! bradou D. Inácia; e o filho não teve remédio senão encafiar a gravura no quartinho em que dormia, e em que não havia luz. (ASSIS, 1962b, p. 1.052) [grifos meus]

Tal qual João Maria, Silvestre mal pôde conter a “comoção de artista” em sua primeira visita à Academia de Belas Artes. O efeito que se produziu no rapaz foi, no entanto, outro:

(...) Quando ele de lá saiu, duas horas depois, tinha o olhar alucinado, o pulso febril, o passo trêmulo. A vista das salas e dos alunos fascinava-o, revolvia-o todo. Vira com os olhos os quadros da Academia; com o espírito viu-o uma infinidade de obras-primas, e sobre todas elas uma que ele trazia em si, inédita, virgem, à espera de ver o sol, de a saudarem os séculos (ASSIS, 1877).

Enquanto João Maria saiu da Academia cheio de “planos e ambições”, em “Silvestre” o narrador atribui ao protagonista outros sentimentos:

A ambição não lhe falava na alma; ele não perguntava se o futuro lhe daria as palmas do Dominiquino e Rembrandt. Não; o que lhe pulava dentro era um painel que ele devia fazer, uma idéia, um sentimento, alguma coisa sublime que tinha necessidade de traduzir na tela e legar à imortalidade (ASSIS, 1877).

A “idéia fixa” que não o deixava começava a ganhar contornos mais nítidos. O rapaz conseguiu algumas aulas de pintura e pediu ao pai que lhe permitisse dedicar-se ao pincel, o que lhe foi taxativamente negado. Um professor da Academia de Belas Artes, reconhecendo seu talento, ofereceu-se para ensiná-lo. Logo Silvestre descobriu que sua obra-prima poderia concretizar-se numa tela, se conseguisse representar a Vênus expulsa do céu “com uma expressão e uma atitude inteiramente novas” (ASSIS, 1877). Machado de Assis, ao representar essa insistência do aluno pelos temas da Antigüidade clássica, atribui-lhe anacronicamente a busca pelos mesmos modelos que

inspiraram artistas como Goethe e Schiller. Somando-se esse fato à aplicação do jovem Silvestre por desenvolver-se plenamente, temos indícios que nos levam a crer na referência do autor àquele contexto em que a *Bildung* foi tão valorizada. O autor não se apropria, no entanto, dos elementos que marcaram o período clássico, sem que os coloque em evidência no contraste do discurso do protagonista com os conselhos de seu professor:

O professor, homem de seu tempo, forcejava por arredá-lo de assuntos puramente clássicos; infundia-lhe o espírito do século. A natureza americana, a história moderna, a mesma história pátria, os costumes e as lendas nacionais podiam dar-lhe assunto a um painel superior (ASSIS, 1877).

Silvestre, no entanto, não abria mão de sua Vênus. Sua dedicação à execução desse projeto fez com que fosse despedido do emprego de escrivão que o pai lhe arranjava. José Vargas já não sabia o que fazer para castigar o filho, quando um certo advogado, o Dr. Luís Borges, ofereceu-se para por “freio” ao rapaz. Decidiu-se, então, que Silvestre ficaria sob seus cuidados, trabalhando para ele como escrevente.

A partir deste momento, o jovem ganha um protetor, uma vez que as verdadeiras intenções de Borges eram oferecer condições propícias para a formação artística de Silvestre. O advogado tinha uma esposa: Camila, uma jovem senhora de 25 anos e que, segundo o marido, trazia “um gato no cérebro”, tão bruscas eram suas alterações de humor. O narrador a descreve como um “modelo de graça indolente e nativa elegância, (...) flexível como uma serpente, meiga como uma pomba” (ibidem). No desenrolar da trama, veremos como sua flexibilidade e meiguice enredarão Silvestre rumo ao fatal destino.

Camila logo se aproximou do rapaz, interessando-se por seus esboços e, aos poucos, ganhando sua confiança (Silvestre nunca mostrava seus ensaios a ninguém). Assim que ele se considerou pronto para começar sua “grande obra”, só conseguia visualizar o rosto de Camila como modelo ideal de sua Vênus. Dá, então, execução ao projeto, esquecendo-se de todo o resto: já não visitava mais a família, e o próprio Luís Borges o dispensou de suas obrigações como escrevente, permitindo que o rapaz desse livre curso a seu projeto.

A sedução de Camila persistia: “A atitude da moça, sua beleza característica, a expressão do olhar, tudo parecia próprio a impressionar um artista. Silvestre ficou literalmente fascinado; e Camila sentiu a impressão que lhe produzia” (ASSIS, 1877) [grifo meu]. A mulher do advogado satisfazia sua vaidade à medida que conquistava a confiança e a admiração do rapaz, enredando-o num jogo de confidências compartilhadas. Era a única que tinha acesso aos esboços do artista e conseguiu, por fim, acompanhar a execução do grandioso projeto a que se entregara Silvestre.

Quando o quadro foi finalmente concluído, Camila não coube em si: “O painel era a sua própria apoteose. Que importava que a Vênus ali pintada fosse apenas uma Vênus, em vez de uma Santa Cecília e fugisse do céu em vez de caminhar para ele? Era o seu retrato, tanto bastava” (ASSIS, 1877). A inexperiência do rapaz, no entanto, não lhe permitiu compreender os sentimentos que inspiravam a expressão de júbilo da felina Camila:

A vaidade, porém, não falava no ânimo do artista; ele via a moça radiante, como um aplauso e não se deixava levar do aplauso. Contemplava a obra, ainda longe do ideal que desejava dar ao mundo; via só o que estava feito e o que havia por fazer (ASSIS, 1877).

Debilitado pelos longos dias dedicados exclusivamente à obra, Silvestre reclamou de algumas vertigens. Sentou-se, então, no peitoril da janela do sótão onde dormia, contemplando as feições de Camila sob a forma da Vênus expulsa do céu. A partir desse momento, o rapaz começou a contar à mulher de seu protetor toda sua vida, seus sentimentos, seus sonhos, o “labutar da vocação”... Atenta ao relato, ela foi-se aproximando cada vez mais, envolvendo-o num jogo de olhares e gestos: “Os olhos da moça, pregados nele pareciam devorá-lo. Nunca a fatuidade olhou mais complacientemente, nem com tanto fogo, mas também nunca a alma de um rapaz foi mais iludida” (ASSIS, 1877). Até que, repentinamente, perguntou: “Se Luís morresse, você casava comigo?” (ASSIS, 1877). Acreditando estar diante de uma declaração de amor, Silvestre tornava-se cada vez mais pálido e recuava diante das investidas da mulher, até que acabou por atirar o corpo para trás, rolando fatalmente pela janela, telhado abaixo. Terminava ali a carreira do artista que acabara de concluir sua primeira grande obra.

Muitas significações podem surgir a partir da leitura deste conto. Esse “aborto” do artista em formação intriga o leitor, ainda mais quando se compara a figura do jovem Silvestre com os outros personagens que enveredaram pela carreira artística, sem que para isso demonstrassem qualquer talento, ou fossem suficientemente aplicados ao estudo e ao laborioso aprimoramento de uma técnica. Luís Tinoco, Romualdo e João Maria sonhavam com o reconhecimento público, com o aplauso que poderiam obter a partir da notoriedade na literatura ou nas artes plásticas. Silvestre não tinha uma *ambição*, mas uma *necessidade* de realizar-se artisticamente. Um levantamento dos diversos discursos sobre a arte e a formação do jovem Silvestre poder-nos-á fornecer valiosas pistas para a construção das leituras possíveis a partir desse conto.

Primeiramente, observemos como o narrador se posiciona ante a figura desse jovem: nas narrativas anteriormente analisadas, vimos que os narradores não compartilhavam o mesmo ponto de vista de seus protagonistas, expondo impiedosamente suas fraquezas e, mesmo, ridicularizando-os perante o leitor. Em “Teoria do Medalhão”, Machado de Assis chega a não dar voz alguma ao narrador, tendo em vista que a excentricidade do diálogo travado entre Janjão e seu pai por si só dizia tudo a um leitor minimamente atento.

Observamos, no início de “Silvestre”, a forma como o jovem nos é apresentado: “(...) um descorado menino de quinze anos, melancólico, taciturno, metido consigo, flor nascida em lugar de pouco sol, prestes a dobrar o cálice, para a terra, de onde veio” (ASSIS, 1877). Se compararmos suas descrições físicas e psicológicas com a caracterização de Luís Tinoco, elaborada quatro anos antes em “Aurora sem dia”, veremos uma grande distância na composição dos dois personagens: Tinoco era um rapaz de “estatura meã, olhos vivos, cabelos em desordem, língua inesgotável e paixões impetuosas” (ASSIS, 1962b, p. 220) [grifos meus].

Romualdo (“O Programa”) era, por sua vez, “um guapo rapaz, ardente, resoluto, filho de pais modestíssimos, mas cheio de alma e ambição” (ASSIS, 1962b, p. 911) [grifos meus]. Com relação a João Maria (“Habilidoso”), embora bem mais velho e já castigado pela pobreza, este também nos é descrito com traços de força e masculinidade:

Conta trinta e seis anos, e não se pode dizer que seja feio; a fisionomia, posto que trivial, não é desengaçada. Mas a vida estragou a natureza. A pele, de fina que era nos primeiros anos, está agora áspera, a barba emaranhada e inculta; embaixo do queixo, onde ele usa rapá-la, não passa navalha há mais de quinze dias. Tem o colarinho desabotoado e o peito à mostra; não veste paletó nem colete, e as mangas da camisa, arregaçadas, mostram o braço carnudo e peludo (ASSIS, 1962b, p. 1.050) [grifos meus].

Janjão (“Teoria do Medalhão”) é apresentado ao leitor através do olhar paterno: “Há vinte um anos, no dia 5 de agosto de 1854, vinhas tu à luz, um pirralho de nada, e estás homem, longos bigodes, alguns namoros...” (ASSIS, 1962b, p. 288). O moço, segundo as palavras do pai, tem “o ardor, a exuberância, os improvisos da idade” (ASSIS, 1962b, p. 289).

O simples confronto entre as descrições físicas desses personagens e a compleição de Silvestre já nos aponta o abismo que se estabelece entre eles. À força, impetuosidade, beleza, paixão, resolução, exuberância e masculinidade daqueles opõem-se nitidamente a figura do jovem artista:

Seus olhos, grandes e brilhantes, encerravam toda a vida que fugira do resto do corpo. Com os cabelos lisos, incultos e caídos sobre as têmporas, dava uns ares remotos de Bonaparte, mas um Bonaparte mais do pensamento que da ação, e muito menos másculo (ASSIS, 1877) [grifos meus].

A debilidade física do rapaz é compensada por suas faculdades intelectuais. *Pensar* era o que, por exemplo, a um medalhão poderia haver de mais temerário, segundo explica o pai de Janjão: “Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente” (ASSIS, 1962b, p. 290). Silvestre, ao contrário, flor “prestes a dobrar o cálice, para a terra, de onde veio” (ASSIS, 1877) mantinha-se vivo unicamente para a realização da “idéia” que trazia consigo.

Temos aqui um dos raros personagens machadianos que pensam, estudam, ponderam, refletem e dedicam-se verdadeiramente ao trabalho intelectual. Em regra geral, segue-se a fórmula aconselhada na “Teoria do Medalhão”: para que se escape da obscuridade é preciso que não se cultivem idéias próprias. É certo, também, que em “Aurora sem dia”, “O Programa” e “Habilidoso” os protagonistas descobriram que, para

sobreviver nessa sociedade que dificilmente facilitaria a mobilidade entre seus membros, seria preciso algo mais que a simples *aparência* da erudição, uma vez que essa moeda por aqui não tinha grande valor; era preciso *deter* o capital ou, de alguma forma, saber conquistá-lo, como soube, por exemplo, o Fernandes em “O Programa”.

José Vargas, o pai de Silvestre, modesto procurador que era, não via outra forma de subsistência para o filho do que encaminhá-lo para a carreira no foro:

José Vargas fez ensinar ao filho as primeiras letras, que era o mais que lhe podia dar. Silvestre aprendeu consigo um pouco de francês. Aos catorze anos, o pai quis fazê-lo seu ajudante na procuradoria; mas a organização franzina do pequeno era pouco auspiciosa para tais labutações. Pareceu-lhe melhor metê-lo em um cartório, onde ele se habilitava para escrevente juramentado, e mais tarde escrivão ou tabelião, não saindo assim dos limites do foro a dinastia dos Vargas (ASSIS, 1877).

Nessa ocasião, “o pai lhe disse que era preciso ganhar a vida por si, e que, se tivesse juízo, brevemente podia ver o fruto do seu trabalho” (ASSIS, 1877) [grifo meu]. Ter *juízo*, entenda-se bem, é não contrariar as determinações paternas. Na primeira tentativa em convencer o pai a autorizá-lo a dedicar-se à pintura, Silvestre recebe a seguinte resposta: “— Tu estás doido? disse ele agitando as narinas. Pois hás de ganhar a vida a borrar pano!” (ASSIS, 1877) [grifo meu]. Interessante é como o narrador torce pelo protagonista ou, ao menos, fica a seu lado, ridicularizando os que se opõem à sua iniciativa: “Silvestre tentou fazer entender ao pai que não era precisamente o que ele queria, mas a potência intelectual do procurador não ia até compreender a *Transfiguração*” (ASSIS, 1877) [grifo meu].

A simpatia do narrador para com Silvestre se faz nítida em muitas passagens, fiquemos com mais esta: “Imberbe como Rafael, não se acreditava menos votado à glória ainda que para ele a glória não eram os aplausos dos homens, mas só o fato de produzir alguma coisa” (ASSIS, 1877). Temos aí um narrador que acredita nas intenções desinteressadas do aplauso público por parte do protagonista.

Enquanto isso, as incursões de Silvestre no mundo da arte subtraem a tranqüilidade ao pai. Interrogado pelo advogado Luís Borges se já havia visto os desenhos do filho, José Vargas dispara: “— Eu sei lá! uns rabiscos e pinceladas, que não entendo. Mas, ainda que entendesse, aquilo é lá ofício que deixe lucro?” (ASSIS,

1877). O discurso do pai de Silvestre é imbuído das mesmas inquietações sofridas pelo velho Anastácio, padrinho de Luís Tinoco (“Aurora sem dia”) — “(...) isto de poesia não dá nada de si” (ASSIS, 1962b, p. 222). Vargas, no entanto, esquece-se de que sua carreira como procurador não era também tão lucrativa, como nos informa o narrador, logo ao início do conto:

José S. P. Vargas era o péssimo dos procuradores: só procurava para os outros. Após vinte anos de incessante trabalho, por sóis e chuvas, muita canseira e muita humilhação, achava-se ele no mesmo ponto de onde partira, com a diferença que partira aos vinte anos e só, e tinha agora mulher e dois filhos (ASSIS, 1877) [grifo meu].

A esperança do personagem, apesar de tudo, não esmorece: “(...) O foro não dará a todos um palácio; mas com honra, trabalho e economia pode dar honesta abastança...” (ASSIS, 1877). *Honra, trabalho e economia* — a crença de José Vargas nesses três substantivos tão pouco valorizados no mundo dos personagens machadianos é justamente aquela necessária para a manutenção de uma ordem social intocável, como aponta Luís Filipe Ribeiro:

É para baixo que se movem as personagens mais pobres, afastando-as ainda mais das que se lhe opõem. As de cima, ou se mantêm onde estão, ou ascendem, e com isso os movimentos desse imaginário tendem para uma desarmonia tão gritante quanto os desníveis sociais que ele consagra” (RIBEIRO, 1996, p. 411).

O Dr. Luís Borges, advogado que vivia com certa mediania numa casa elegante, na praia da Gamboa, tendo sabido das aflições de José Vargas quanto ao futuro de Silvestre, incumbiu-se de o “pôr a bom caminho” (ASSIS, 1877). Suas intenções eram, entretanto, outras: ao saber que ali poderia haver um artista, queria contribuir para a sua formação. Em atitude contrária à do Dr. Lemos (“Aurora sem dia”), que, encarregado de aconselhar Luís Tinoco, mostrava-se desiludido dos sonhos da juventude, Borges, aos quarenta anos, cultivava ainda os “entusiasmos juvenis” e as “ilusões da primeira idade” (ASSIS, 1877): “Também ele tivera ambições, que o tempo levou, como leva outros tantos pedaços da alma. Agora, sentado nas ruínas da juventude, contentava-se em espriar a vista pelo mar largo da juventude alheia” (ASSIS, 1877). O advogado contrariava as ordens de José Vargas, contando que prepararia a “glória” de seu nome.

Os planos do doutor, no entanto, não vingaram, a despeito do talento e do empenho do jovem artista: “A ambição de Silvestre — não digo bem — a necessidade de Silvestre era trazer à luz do sol e à contemplação dos homens uma Vênus que ele tinha na cabeça” (ASSIS, 1877) [grifo meu]. O rapaz não se subordinava às determinações paternas. A *palavra autoritária* (BAKHTIN, 1998) é, neste caso, duplamente negada: tanto por Silvestre, quanto por seu protetor, o Dr. Luís Borges. A resistência de ambos se dá, contudo, de forma sub-reptícia: percebendo que o pai não mudaria seus conceitos sobre sua atividade artística, Silvestre finge concordar em desempenhar a função de escrevente, enquanto Borges mente, ao assegurar que o rapaz entregava-se totalmente aos seus trabalhos.

Se em “Teoria do Medalhão” vemos Janjão acatar sem reservas o discurso do pai, em “Silvestre”, o protagonista resiste interiormente às imposições de José Vargas:

— Vai com Deus! Se trabalhares com afinco e zelo, há em ti um bom tabelião.

— Não, murmurava o coração do adolescente, há em mim uma obra-prima (ASSIS, 1877) [grifo meu].

Em busca de sua obra-prima, Silvestre entrega-se ao aprimoramento do desenho. Na Academia de Belas-Artes, tendo notado a atenção que o rapaz dedicava às aulas, um professor, “descobrimo-lhe no olhar alguma coisa superior” (ASSIS, 1877), ofereceu-lhe aulas particulares:

O desinteresse e o desvelo do professor falaram na alma de Silvestre, e deram-lhe, com as noções da arte que ele adorava, uma alta idéia de generosidade dos homens. O aluno era escravo do mestre; o mestre era pai do aluno (ASSIS, 1877) [grifo meu].

Juntamente com as lições de arte, Silvestre recebia do mestre ensinamentos morais, como o altruísmo, a solicitude e a generosidade. Vê-se como a formação do jovem, sob o ponto de vista do professor e do advogado Luís Borges, aproxima-se dos ideais da *Bildung* no período pós-iluminista.

A busca pela perfeição em sua arte é outro ponto que aproxima o aprendizado desse personagem do modelo de educação valorizado no contexto alemão:

- Que tem pintado você?
- Quase nada.
- Alguma coisa, ao menos.
- Mas tão pouco!
- Há de deixar-me ver.
- Não posso; são esboços sem valor. Quando eu fizer uma grande obra, sim.
- Olé! Já pensa nisso?
- Não penso em outra coisa.
- Mas, menino, ninguém chega a uma grande obra sem passar por obras pequenas. Engatinha-se antes de andar. Eu quisera vê-lo engatinhar. Silvestre não disse palavra.
- Tem o pudor do incompleto! pensou o advogado (...) (ASSIS, 1877).

A recusa em mostrar seus esboços, por julgá-los “sem valor”, evidencia sua busca por atingir o ideal de arte que tem em mente. Essa obsessão pela perfeição, o trabalho árduo do protagonista na tentativa de materializar a obra tal como imaginou esteve representado em outras narrativas machadianas, como “Cantiga de Esponsais” (*Histórias sem Data*, 1883) e “Um Homem Célebre” (*Várias Histórias*, 1888), para ficarmos apenas com esses dois exemplos.

No primeiro conto, encontramos o mestre Romão Pires, famoso regente de orquestra que, aos 60 anos, nunca conseguira escrever uma composição própria: “a causa da melancolia do mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia” (ASSIS, 1962b, p. 387). Romão tentava compor uma canção desde a ocasião de seu casamento, porém nunca conseguira sair de determinado ponto da composição. Doente do coração, dedica-se unicamente a concluir pelo menos aquela música. Procurava inspiração nos vizinhos recém-casados, mas em vão. Observando-os um dia, ouviu a mulher cantarolar, inconscientemente, “uma cousa nunca antes cantada nem sabida” (ASSIS, 1962b, p. 389): era a canção que Romão sempre procurara. “O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou” (ASSIS, 1962b, p. 390).

Ironicamente ouvindo dos lábios de outrem a obra que buscara por toda a vida, o protagonista morre, derrotado na luta que travava interiormente. Vemos aí, que somente o trabalho e a dedicação constantes não são o bastante para a conclusão de uma obra de arte. Faltava-lhe um ingrediente: a vocação para o mister.

Semelhante é o caso do Pestana, o protagonista de “Um Homem Célebre”. Exímio compositor de polcas, por sinal popularíssimas, Pestana sonhava em compor “alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann” (ASSIS, 1962b, p. 500). Todas as vezes, porém, em que se sentava ao piano, só conseguia dele tirar uma nova polca. Trabalhou incansavelmente em busca da composição almejada, mas em vão. Rendeu-se, por fim, à sua real vocação, resignando-se com a fama dela adquirida.

Machado de Assis assinalou mais de uma vez que somente o estudo sério e o esforço do artista não seriam suficientes para a realização da obra. Em contrapartida, também nos mostrou que o talento inculco não produziria resultados. Vejamos o caso exemplar do protagonista do conto “Um Erradio”, o Elisiário, “boa criatura, muito talento, excelente conversador, alma inquieta e doce, desconfiada e irritadiça, sem futuro nem passado, sem saudades nem ambições, um erradio” (ASSIS, 1962b, p. 591-2) [grifos meus]. Todas essas qualidades atraíam os rapazes mais jovens, que achavam graça em tudo o que aquele homem de 35 anos dizia.

Elisiário era professor de latim e matemática. “Não era formado em coisa nenhuma, posto estudasse engenharia, medicina e direito, deixando em todas as faculdades fama de grande talento sem aplicação” (ASSIS, 1962b, p. 586) [grifo meu]. Ditava aos amigos obras que nunca concluiria, chegou a publicar um volume de poemas, por vontade da mulher, D. Jacinta, que acreditava em seu “gênio” e que, por isso mesmo, resolveu com ele casar-se, na esperança de lhe despertar alguma ambição:

(...) Uma vez casados, ela lhe daria a ambição que não tinha, o estímulo, o hábito do trabalho regular, metódico, e naturalmente abundante. Em vez de perder o tempo e a inspiração em coisas fúteis ou conversas ociosas, comporia obras de fôlego, nas boas horas e para ele quase todas as horas eram excelentes. O grande poeta afirmar-se-ia perante o mundo (ASSIS, 1962b, p. 597).

Todos os esforços foram em vão: “O poeta, em vez dos louros, enfiou uma carapuça na cabeça, e mandou bugiar a poesia. Acabou em nada” (ASSIS, 1962b, p. 597). O jovem Tosta, narrador do conto, atribuiu o fracasso do protagonista a seu “talento de pouca dura” (ASSIS, 1962b, p. 597), uma febre da mocidade que inevitavelmente acabaria. Fica o questionamento, no entanto, se, com alguma aplicação, Elisiário teria figurado entre os grandes nomes da poesia.

Talento, obstinação e trabalho: Silvestre detinha essas três ferramentas para atingir a plenitude de sua realização artística. Não encontrando apoio no seio familiar, obteve-o do professor de artes e do advogado Luís Borges. Quando se pensava que nada poderia obstar à formação do protagonista, entra em cena a figura de Camila, seduzindo-o até o fatal desfecho. O “delírio do talento satisfeito” foi a explicação encontrada pelo advogado e pelos pais para a abrupta morte do jovem artista. O narrador, por sua vez, afirma haver outra explicação “muito mais exata”: “Silvestre iludiu-se; viu um gesto de amor onde havia uma alteração de vaidade ingênua. E tendo obtido tudo o que queria, que era a beleza de Camila, fugia-lhe desde que lhe supôs a oferta do coração” (ASSIS, 1877) [grifos meus]. É dessa maneira que o narrador dá por encerrada a breve história de Silvestre. Se não soubéssemos o caráter estritamente conservador do veículo onde foi publicado este conto, teríamos muito poucas pistas dessa escolha do autor pela morte do personagem.

O *Jornal das Famílias*, conforme vimos anteriormente, era extremamente conservador e voltava-se ao público feminino. Segundo o levantamento feito por Luis Filipe Ribeiro, o primeiro editorial da publicação assegura que “as mães de família não devem recear que ele penetre em seu santuário” (*Revista Popular* apud RIBEIRO, 2007, p. 9). Não se estranha, pois, que o narrador de “Silvestre” atribua ao comportamento de Camila apenas “uma alteração de vaidade ingênua”, evitando com isso macular o “santuário” familiar de suas leitoras. A dissimulação da personagem, no entanto, aparece sorrateiramente em diversos momentos do conto, como na passagem em que, tendo prometido ao rapaz não mostrar a ninguém um desenho com o qual ele a presenteara, ao entrar o marido na sala onde os dois conversavam, fingiu continuar uma história que não havia começado, “com tal arte e prontidão, que assombrou o rapaz” (ASSIS, 1877).

Quanto às intenções de Silvestre com relação à esposa de Luís Borges, era necessário que ficasse bem claro que o rapaz não queria nada além da “beleza” de Camila, desviando-se da mulher assim que lhe “supôs” a “oferta do coração”. O aprendizado amoroso era o único que não poderia efetivar-se nessa narrativa, pelo menos não com uma senhora casada. Afinal, que mal haveria para a arte em perder um gênio, desde que a santidade do seio familiar estivesse devidamente preservada?

DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS...

Ao tratar do problema das relações entre linguagem e ideologia, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Mikhail Bakhtin nos adverte que não há como separar a palavra de seu conteúdo ideológico. Enquanto forma concreta da comunicação entre os indivíduos, qualquer enunciação tem sua estrutura determinada pela situação e pelo meio social em que é produzida. Toda enunciação ocorre em circunstâncias sociais definidas, dirigindo-se a um interlocutor pressuposto ou a um público imaginado e atendendo aos imperativos de um horizonte social pré-estabelecido.

Dessa forma, todo ato de comunicação é essencialmente dialógico: “Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta” (BAHTIKN, 2004, p. 123). O que nos leva ao fato de que a compreensão de uma palavra não pode ser unilateral, uma vez que a construção de suas significações é produto da interação entre locutor e receptor. E, estando as situações que permeiam o discurso sempre em movimento, a estabilidade de uma significação é provisória, está em constante processo de transformação (BAHTIKN, 2004, p. 124).

Em seu estudo sobre o discurso no romance, integrante de *Questões de literatura e estética*, Bakhtin atenta para a constante presença das palavras de outrem em nossa fala. Os discursos se entrecruzam constantemente e nem sempre é possível destacar a fala de outrem entre aspas, quando reproduzida na escrita: “por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado” (BAKHTIN, 1998, p. 141). As

diferentes situações discursivas conferem diferentes significações a um mesmo enunciado, por melhores que sejam as intenções de mantê-lo intacto.

O escritor, como ser historicamente situado, não está isento dessa influência da palavra de outrem nos discursos que representa artisticamente. Os personagens que povoam suas narrativas também são essencialmente sociais: “uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (BAKHTIN, 1998, p. 135).

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin trata, entre outros assuntos, da presença da *linguagem do outro* nos discursos representados pelo escritor, o qual por meio da *paródia* confere a essa linguagem uma orientação semântica diametralmente oposta à orientação original: “A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” (BAKHTIN, 2005, p. 194). Na paródia, assim como na estilização ou no *skaz* (outros fenômenos metalingüísticos analisados pelo filósofo russo), a palavra tem dupla orientação: ao mesmo tempo em que se volta para o objeto mesmo do discurso representado pelo autor, direciona-se igualmente para o discurso do outro. Se o leitor, no entanto, desconhece essa segunda orientação do discurso, não poderá reconhecer o efeito parodístico no texto lido:

Se desconhecemos a existência desse segundo contexto do discurso do outro e começarmos a interpretar a estilização ou a paródia como interpretamos um discurso comum voltado exclusivamente para o seu objeto, não entenderemos verdadeiramente esses fenômenos: a estilização será interpretada como estilo, a paródia, simplesmente como obra má (BAKHTIN, 2005, p. 185).

Machado de Assis, como ficcionista consciente de seu trabalho, era conhecedor dos grandes autores que o precederam. Sua obra está permeada de referências aos nomes mais ilustres do pensamento ocidental. E, mesmo quando essas referências não são textuais, ao leitor atento não escapa aquele riso ao canto dos lábios do autor, como se estivesse a lhe propor um pacto implícito para o entendimento de seu ponto de vista.

Vimos, no primeiro capítulo, que Machado conhecia a obra de Goethe e seus contemporâneos. As referências aos autores alemães são muito recorrentes em seus

escritos. O conto “O Programa”, entre os que aqui analisamos, talvez seja o que mais possa ser colocado em situação de diálogo com o *Bildungsroman* goetheano, por exemplo. As referências ao Classicismo alemão começam pela epígrafe da narrativa, na qual encontramos um verso de Schiller; passam pelo discurso do mestre-escola, o Pitada, sobre sua intenção de “dar a primeira forma ao espírito do cidadão” (ASSIS, 1962b, p. 909); e chegam à citação da autobiografia de Goethe, *Verdade e Poesia*, na voz do jovem Romualdo. O conto, como um todo, nos permite acompanhar a trajetória de um jovem desde os seus dez anos de idade quando, entusiasmado pelas palavras do mestre, elabora o seu programa, na ilusão de que somente isso garantir-lhe-ia ascensão social. A diferença está no tratamento que Machado de Assis confere à formação desse personagem.

Já em “Silvestre”, o protagonista é compromissado com seu desenvolvimento artístico e pessoal. A referência ao Classicismo transparece na fixação do jovem artista pela representação de sua Vênus. A ironia machadiana, no entanto, não permite a esse personagem a conclusão de sua formação, submetendo-o às investidas de uma caprichosa senhora, que acaba por levá-lo à morte, justamente quando conseguira concluir sua primeira obra.

Muitas vezes acontece de o *discurso real*, ao ser parodiado, ficar apenas subentendido. O discurso do autor, nesse caso, não se faz passar pelo discurso do outro, apenas retira dele a matéria a partir da qual elaborará o seu discurso, subvertendo-a de forma irônica, ambivalente. Bakhtin elucida, ainda, que a paródia teve origem nos gêneros carnavalizados da Antigüidade (aos “gêneros puros”, como a epopéia e a tragédia, o recurso parodístico é elemento totalmente estranho): “O parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo ‘mundo às avessas’. Por isso a paródia é ambivalente” (BAKHTIN, 2005, p. 127). O estudioso russo compara esse recurso a um “sistema de espelhos destronantes”, que alongam, reduzem e distorcem o discurso parodiado em diferentes sentidos e graus (BAKHTIN, 2005, p. 127).

O modo tácito pelo qual Machado de Assis se apropria dos textos da tradição, reelaborando-os de forma irônica, e muitas vezes até jocosa, requer do leitor o conhecimento desses textos, para que seu discurso irônico surta o efeito esperado no ato da leitura. Tivemos um exemplo disso em “Teoria do Medalhão”, na medida em que o

autor desvirtua o caráter essencialmente dialógico dos textos socráticos no discurso autoritário do pai de Janjão.

O mesmo destronamento ocorre com a *Bildung* da tradição alemã nos textos machadianos: observamos uma grande incidência de personagens que rejeitam o cultivo dos valores morais e o desenvolvimento intelectual em sua obra. Relembremos o discurso de Wilhelm von Humboldt, em sua “Teoria da formação do ser humano”:

O que se exige de uma nação, uma época, de todo gênero humano para tributar-lhe respeito e admiração? Ora, exige-se que entre seus integrantes predominem instrução, sabedoria e virtude, difundidos do modo mais vigoroso e universal possível; e que se intensifique seu valor intrínseco a ponto de o conceito de humanidade alcançar aí um teor eminente e digno, qual se pudesse deduzi-lo todo desse único exemplo. Isso no entanto não satisfaz. Exige-se ainda que o homem estampe a marca de seu valor nas constituições que ele forma, bem como na natureza inorgânica que o circunda; e ademais, que ele insufla, nos descendentes que venha a gerar, as qualidades da virtude e da força (e que elas irradiem com vigor e domínio, perpassando-lhe o ser). Só assim as vantagens já conquistadas podem persistir. Sem essa continuidade, sem a noção alentadora de uma sucessão segura de formação educadora e enobrecimento, a existência do homem seria mais efêmera que a da planta, que, ao fenecer pelo menos está segura de deixar a semente de uma criatura semelhante (HUMBOLDT, 2006, p. 219-221) [grifos meus].

A instrução, a virtude e a sabedoria são entendidas por Humboldt como algo que não apenas deva ser cultivado pelo indivíduo, mas que o transcenda, influenciando a organização de todas as esferas da sociedade e sendo deixado como legado às gerações futuras. O próprio herói Wilhelm Meister, no romance de Goethe, é o exemplo desse indivíduo que busca aperfeiçoar-se integralmente e contribuir com suas qualidades na “esfera pública”. Na carta ao amigo Werner o jovem burguês esclarece suas intenções:

Para dizer-te em uma palavra: buscar a minha formação, tomando-me tal como sou, isso tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a primeira juventude. Ainda acalento a mesma disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-la (...).tenho justamente uma inclinação irresistível por essa cultura harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento. Desde que parti, tenho ganhado muito graças aos exercícios físicos; tenho perdido muito de meu embaraço habitual e me apresento muito bem. Também tenho cultivado minha linguagem e minha voz e posso dizer, sem vaidade, que não me saio mal em sociedade. Mas não vou negar-te que a cada dia se torna mais irresistível meu impulso de me tornar uma pessoa pública, de agradar e atuar num círculo mais amplo. Some-se a isso minha inclinação pela poesia e por tudo quanto está relacionado com ela, e a necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto, para que aos poucos, também no deleite dessas coisas

sem as quais não posso passar, eu tome por bom e belo o que é verdadeiramente bom e belo (GOETHE, 1994, p. 286-8) [grifos meus].

Observamos nas palavras do protagonista goetheano a busca pela mesma concepção clássica de formação observada na teoria de Humboldt. Nos contos machadianos que analisamos, em contrapartida, essa idéia de formação desvirtua-se. Os conselhos do pai a Janjão propõem um “*regímen* debilitante” a partir do qual o filho deveria reduzir seu intelecto, tornando-se apto ao mister do completo medalhão: “proíbo-te que chegues a outras conclusões que não sejam as já achadas por outros. Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade, etc., etc.” (ASSIS, 1962b, p. 294). O passaporte para a vida pública em Machado de Assis já não é mais o aperfeiçoamento das faculdades inatas do protagonista, muito menos cultivo pleno da erudição. Para um medalhão pensar era estar perdido.

O autor, no entanto, ao mesmo tempo em que expõe essa aversão ao estudo, ao desenvolvimento das faculdades mentais entre seus personagens, deixa bem claro ao leitor que essa rejeição ao burilamento intelectual tem suas conseqüências: João Maria (“Habilidoso”), recusando-se a entrar para a academia de belas-artes e a qualquer outro tipo de aprendizado, está condenado à situação pobreza naquela reles lojinha de trastes, tendo aqueles quatro meninos do miserável beco em que vivia como único público que o ainda admirava. Luís Tinoco (“Aurora sem dia”) também não alcança os “grandes destinos” a que se julgava fadado: além de não possuir vocação artística, o personagem não acreditava que a leitura e reflexão fossem necessárias para seu sucesso literário ou político.

O desequilíbrio entre a vocação e a ambição do artista foi tema muito explorado nos contos machadianos. Ser dotado apenas do talento inato não garantiu ao Elisiário (“Um Erradio”), por exemplo, tornar-se um poeta renomado: não tendo essa ambição, o personagem não se esforçava por desenvolver a aptidão que trazia do berço. Ocorre justamente o contrário ao mestre Romão (“Cantiga de Esponsais”) e ao Pestana (“Um Homem célebre”): ambos trabalharam arduamente na busca pela concretização de seus anseios artísticos. Faltou-lhes, porém, a vocação para aquele tipo específico de composição, com a qual sonharam eternizar-se.

Intriga o fato de um personagem como Silvestre, que possuía o talento e a aplicação necessários para que se tornasse um grande artista plástico, ter sua trajetória interrompida justamente quando havia acabado de concluir sua primeira tela. A origem humilde do personagem poder-nos-ia levar a crer que Machado nos estivesse alertando para o fato de que às classes populares impunham-se outros empecilhos à notoriedade pública: Silvestre, não encontrando apoio para dedicar-se à pintura no seio familiar, recebe a ajuda do advogado que, se não era rico, vivia ao menos com certa mediania e podia, assim, “apadrinhá-lo” artisticamente. O jovem, na condição de agregado da família do Dr. Luís Borges, não poderia macular o santo lar de seu protetor, envolvendo-se com a esposa deste. A morte do artista aparece, então, como a solução para o impasse criado pelas investidas de Camila.

Romualdo (“O Programa”) foi outro personagem, a quem a aplicação aos estudos não garantiu a ascensão social: na faculdade de Direito, o jovem estudara com afinco. A falta de influências, entretanto, condenou-o à modesta posição de “advogado da roça”, após o personagem ter dispersado suas energias durante muitos anos em variados projetos, acreditando que unicamente um programa traçado para si poderia agraciá-lo com uma pasta no Ministério. Sem a influência dos mais poderosos, nem um Brás Cubas, que possuía recursos, alcançou tal objetivo.

A reelaboração paródica da *Bildung* nas narrativas machadianas tem sua razão de ser, se considerarmos que o escritor elabora os discursos em sua obra tendo como referência a realidade em que está imerso. Em *O Brasil Monárquico – do Império à República*, Sérgio Buarque de Holanda discorre sobre as relações de “conchavo” entre os grupos dirigentes em nossa sociedade, uma minoria de privilegiados que sobrepõem seus interesses aos da grande maioria da população, por meio da troca de favores, garantindo com isso sua permanência no poder. Um meio em que somente importa o cultivo de “certas virtudes”, as quais não necessariamente dependem de um esforço pessoal:

Entre elas [as “certas virtudes”] hão de realçar-se qualidades como a inteligência viva e brilhante, o “talento” que não custa maior esforço e que justamente é tanto mais admirável quanto menos dependa do esforço individual, talento que é capaz de suprir o trabalho físico, se necessário, mas que tem sobretudo uma função ornamental. (...) A boa formação intelectual, o cultivo do espírito, a ilustração real, não simplesmente ostentosa, podem ter

alguma importância, mas não é decisiva. O essencial é saber alguém se impor, ao menos por um conjunto de qualidades que não pareçam resultar de penoso aprendizado, e é o que garante a coloração aristocrática dessa sociedade (HOLANDA, 2005, p. 379) [grifos meus].

As tentativas de aproximação ao modo de vida da aristocracia ganham, em nossa sociedade, uma abordagem totalmente oposta àquela representada em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, conforme podemos observar no discurso do protagonista:

Ignoro o que se passa nos países estrangeiros, mas sei que na Alemanha só a um nobre é possível uma certa formação geral e, se assim posso dizer, pessoal. Um burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito a mais não poder, mas sua personalidade se perde, apresente-se ele como quiser. Enquanto para o nobre, que se relaciona com as mais distintas pessoas, é um dever conferir a si mesmo um porte distinto (...) É uma pessoa pública, e quanto mais requintados seus gestos, mais sonora sua voz e mais comedida e discreta sua maneira de ser, mais perfeito ele é. Contanto que se mantenha sempre o mesmo diante de grandes e pequenos (...) Que seja frio, mas compreensivo; dissimulado, mas inteligente. Se souber dominar-se exteriormente em qualquer momento de sua vida, ninguém haverá de lhe fazer outras exigências, e tudo o mais que traz em si e a seu redor — capacidade, talento, riqueza —, tudo isso não parecerá senão um acréscimo (GOETHE, 1994, p. 287).

Meister era o jovem burguês que buscava igualar-se aos representantes da nobreza, por meio do aperfeiçoamento de suas atitudes, valores e erudição. Vimos em suas palavras, transcritas acima, o modelo que o inspirava nessa busca pelo desenvolvimento pleno de suas faculdades. Na sociedade brasileira contemporânea a Machado de Assis, no entanto, o quadro era bem outro: aqui, imperadores que tinham “em muito pouca conta as vaidades nobiliárquicas” (HOLANDA, 2005, p. 378) vendiam indiscriminadamente títulos de nobreza aos “malnascidos”, conferindo-lhes dignidade e importância.

Ao destronar o conceito de *Bildung* em suas narrativas, Machado de Assis expõe um jogo social com o qual absolutamente não concorda. É por meio do discurso irônico que o autor desperta a consciência do leitor para os problemas que denuncia veladamente: “A ironia participa no discurso paródico como uma estratégia (...) que permite ao decodificador interpretar e avaliar” (HUTCHEON, 1985, p. 47). Assim, ao representar uma formação “às avessas” entre seus personagens, Machado está utilizando aquele sistema de espelhos descrito por Mikhail Bakhtin, distorcendo os discursos sobre

a formação “ideal” do indivíduo, mas ao mesmo tempo posicionando-se favoravelmente a eles. O fato, no entanto, de que mesmo os que se dedicaram ao trabalho sério e ao estudo em sua obra não tenham atingido seus objetivos de inserção nas classes dirigentes, pode ser explicado pelo profundo conhecimento que o autor demonstrava deter sobre como funcionava o jogo social entre seus contemporâneos.

Machado de Assis foi o “espelho vivo de um longo período da civilização brasileira” (BROCA, 1982, p. 364). O fazer literário já é em si mesmo uma forma de denúncia. O autor escreve, porque tem algo a dizer e a seleção dos temas por ele abordados também exprime sua posição perante o mundo. Transmite-se uma realidade ao leitor, para que este, ao conhecê-la, também se posicione e queira modificá-la (SARTRE, 1993). Alfredo Bosi, no ensaio “Brás Cubas em três versões”, credita ao autor das *Memórias Póstumas* “uma inabalável coerência ideológica, uma fé reiterada nos ideais das Luzes e, por extensão, da modernidade” (BOSI, 2006, p. 16). O que faz muito sentido, quando nos lembramos de que o próprio Machado de Assis foi um estudioso incansável, tanto do material produzido pelos mais importantes pensadores da tradição ocidental, quanto da alma humana. Um dos poucos que souberam com tanta autoridade representar nossa realidade na literatura, permitindo-nos conhecer muito sobre nós mesmos e sobre como poderíamos ser.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Leonardo Vieira. “Sócrates ou o pai: o efeito parodístico em Teoria do Medalhão” (Comunicação). Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada — Abralic. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- ASSIS, J. M. Machado de. *Obra Completa* (vol. I - Romance). Rio de Janeiro: José Aguillar, 1962a.
- _____. *Obra Completa* (vol. II – Conto e Teatro). Rio de Janeiro: José Aguillar, 1962b.
- _____. *Obra Completa* (vol. III – Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário). Rio de Janeiro: José Aguillar, 1962c.
- _____. *Contos completos de Machado de Assis*. (Pesquisa feita entre janeiro e fevereiro de 2007) - <http://www2.uol.com.br/machadodeassis/>
- AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta S. A., 1958.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética — A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____. *Estética da Criação Verbal* (Trad.: Paulo Bezerra). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski* (Trad.: Paulo Bezerra) — 3ª ed.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BERMAN, Antoine. *A Prova do Estrangeiro – Cultura e tradução na Alemanha romântica*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- BRAYNER, Sonia. “O conto de Machado de Assis”. In: ASSIS, Machado de. *O Conto de Machado de Assis: antologia* (organização e introdução de Sônia Brayner). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 7-17
- _____. “Metamorfoses machadianas”. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis* (Coleção Escritores Brasileiros: Antologia e Estudos). São Paulo: Ática, 1982. p. 426-37
- BROCA, Brito. “Jornalista político”. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis* (Coleção Escritores Brasileiros: Antologia e Estudos). São Paulo: Ática, 1982. p. 363-69
- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. *Vários Escritos* (3ª ed.). São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 17-39
- CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-66
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- FREITAG, Bárbara. *O Indivíduo em formação*. São Paulo: Cortez, 1994.
- GOETHE, J. W. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- GOTLIB, Nádía Batela. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- HASEGAWA, A. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio*. São Paulo: FFLCH-USP, dissertação de mestrado, 2004.
- HEGEL, Georg W. F. “Das Romanhafte”. In: _____. *Ästhetik*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. p. 567 (trecho traduzido por Marcus Mazzari)
- HEISE, Eloá et RÖHL, Ruth. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Ática, 1986.
- HEISE, Eloá. “Machado de Assis e Goethe: sob o signo da classicidade”. In: IZARRA, Laura P. Z. (Org.) *As Literaturas Estrangeiras e o Brasil: Diálogos*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2004, p. 45-55.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O Brasil Monárquico - do Império à República - 7ª*. Ed. (História Geral da Civilização Brasileira, t. 2; v. 7). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. *Linguagem, Literatura e Bildung* (org.: Werner Heidermann e Markus J. Weininger - ed. bilíngüe). Florianópolis: UFSC, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

- LUKÁCS, Georg. “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”. In: GOETHE, J. W. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- MAAS, Patrícia Wilma. *O cânone mínimo — O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- MASSA, Jean-Michel. “A Biblioteca de Machado de Assis”. In: Jobim, José Luís (org.). *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001. p. 21-90
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de Formação em perspectiva histórica – O Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- PAZ, Ravel Giordano. “De pontos, linhas e fugas: três ‘contos de formação’ machadianos”. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira* - n. 6/7. São Paulo: Editora 34 : Imprensa Oficial, 2006. ISSN 1517-9737.
- PIMENTEL, A. Fonseca. *A presença alemã na obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.
- _____. “Machado de Assis: contista desconhecido” (Apresentação de Conferência). UFRJ, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* - 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1993.
- SCHILLER, Friedrich. „Resignation. Eine Phantasie“. Disponível em: [http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Gedichte/Gedichte+\(1776-1788\)/Resignation](http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Gedichte/Gedichte+(1776-1788)/Resignation) (Consulta realizada em junho de 2008)
- SUAREZ, Rosana. “Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural)”. *Kriterion*, dic. 2005, vol.46, no.112, p.191-198. ISSN 0100-512X.
- VIANA, Glória. “Reverendo a biblioteca de Machado de Assis”. In: Jobim, José Luís (org.). *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001. p. 99-274
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução de Odorico Mendes. Modernização, comentários e notas de Vasconcellos, P. S. (org.). Campinas: Editora da Unicamp, no prelo.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)