

PARASITA AZUL

BLUE PARASITE

FLÁVIO R. KOTHE

Resumo

Fazendo uma análise do conto “A parasita azul”, de Machado de Assis, faz-se um confronto entre temas dessa narrativa e grandes obras da produção europeia da mesma época. Questiona-se a concepção patriótica de grandeza. Propõe-se um método comparativo que, ao substituir o horizonte estreito do nacional por uma visão internacional, busca um método que pode ser válido para as demais artes e para o modo de ensino, mas principalmente serve para distinguir de modo objetivo entre obras literárias e obras menores.

Palavras-chave: Machado de Assis, Dostoiévski, narrativa trivial, dependência cultural.

Abstract

An analysis of the short story “The Blue Parasite”, by Machado de Assis, makes a comparison between themes of this narrative and great works of European production at the same period. The concept of patriotic greatness is questioned. A comparative method is proposed, which, by replacing the narrow horizon of the national into an international vision, seeks a method that may be valid for the other arts and for the mode of teaching, but mainly serves to distinguish objectively between literary works and minor works.

Keywords: Machado de Assis, Dostoevsky, trivial narrative, cultural dependence.

INTROIBO AD ALTAREM DEI

“A parasita azul” é a primeira das *Histórias da meia-noite*, autorizadas para publicação por Machado de Assis em novembro de 1873, há um sé-

culo e meio¹. A análise desse texto leva à questão mais ampla de como a postura política de Machado afetou o escritor, qual é o perfil do cânone e da exegese canonizante. Ao ler de modo desatrelado da exegese canonizante que prepondera, fica evidente o caráter trivial e se percebem temas que o autor deixou de desenvolver, pontas soltas não elaboradas.

Perceber o que deixou de ser escrito deixa mais claro o que foi escrito. O dito serve para esconder o não-dito; o não-dito revela o perfil do dito. O dizer serve para não dizer o que poderia ter sido dito e não foi. Não se trata de exigir que ele diga o que gostaríamos, mas discernir o que foi dito pelo perfil do que não se disse. Não se trata de fazer mais um elogio ao escritor e sim de não continuar escondendo o que deixou de ser apresentado. Não é apenas inventar uma história que ele deveria ter contado, mas ver como o contado serve para despistar o mais relevante.

Perguntar se o “mais importante escritor brasileiro” simpatizava ou até estava em conluio com a oligarquia latifundiária (e, portanto, escravista) recoloca em pauta o perfil do que tem sido canonizado. Podem surgir “provas” de que Machado foi abolicionista e assumiu ser mulato. A análise de um conto sintomático não deveria ocultar o que nele se manifesta. O sintoma é ignorado pela exegese canonizante, mas esse ignorar é revelador tanto dela quanto do cânone.

O enredo de “A parasita azul” se passa quase todo num lugar goiano que é chamado de Santa Luzia, mas que hoje é a cidade de Luziânia, a uma hora de carro ao sul de Brasília. O povoado se originou da descoberta de ouro na região. O artista plástico DJ Oliveira, que residiu por décadas lá, numa casa colonial quase em frente ao Restaurante Antigamen-

¹ ASSIS, Machado de. *Obra completa*, volume II, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar 1992, p. 161 - 191.

te, deu de presente à cidade grandes painéis sobre a história da região, que foram postos numa praça. Nos painéis históricos feitos por DJ – assim como nos que estão no Palácio do Governo em Palmas (Palácio dos Girassóis), aparecem índios apresados pelos bandeirantes para serem levados como escravos para as plantações de café. DJ tinha projetos de painéis em que apareciam escravos negros bateando ouro para seus senhores.

Machado de Assis nunca foi a Luziânia, mas isso não justifica que sua história ignore por completo a escravidão, o apresamento de índios, a mineração, a criação de gado, a desigualdade do latifúndio. O que ele narra é uma “história de amor” entre membros da oligarquia, sem a sensibilidade de Jane Austen para detalhar relações amorosas. Quando se aventura o que ele poderia ter feito e não fez ou quando se confronta o seu texto com os painéis regionais de DJ Oliveira se torna evidente que Machado tratou de ocultar dimensões relevantes da história e se deleitar numa novela cor de rosa, que fica exibindo suas limitações. Não é questão de exigir que Machado fosse inimigo da oligarquia, mas de perceber o quanto ele a bajula enquanto a exegese escamoteia isso. Até mesmo críticos que se consideram de esquerda omitem, pois se consideram patriotas: amar o Brasil é amar Machado.

Outras cidades goianas – como Pirenópolis e Vila Boa de Goiás – surgiram de centros de mineração. Na história “A parasita azul”, não se fica sabendo do que vivem as pessoas: parece que de brisa e de amores. As autoridades são ótimas. Os escravos nem fazem parte do panorama. Se o tema proposto é admiração por Paris x cultura atrasada no Brasil, também este não chega a ser desenvolvido. Não há projetos para educação, saúde, cultura. Também não se explica por que seria tão difícil no império a um escritor ultrapassar os limites da oligarquia ou como se davam as conexões dos intelectuais com a camada

dominante.

Esse conto de Machado poderia ter tratado da escravidão e da revolta dos escravizados. Há uma lei de 1835, proclamada pela Regência, que punia com a pena de morte os escravos que fizessem algo contra os senhores brancos e seus familiares. Não se pergunta nela o que teria determinado a reação do escravizado, quais as violências que ele teria sofrido. Machado tem um conto em que relato como um sujeito era enforcado no Rio, sendo o carrasco um negro, que se pendura no enforcado para que morra mais depressa. A lei nº4 de 10/6/1835 rezava:

Art. 1º Serão punidos com a pena de morte os escravos ou escravas que matarem por qualquer maneira que seja, propinarem veneno, ferirem gravemente ou fizerem outra qualquer grave ofensa physica a seu senhor, a sua mulher, a descendentes ou ascendentes, que em sua companhia morarem, a administrador, feitor e às suas mulheres, que com elles viverem.

Art. 2º Acontecendo algum dos delictos mencionados no art. 1º, o de insurreição, e qualquer outro commettido por pessoas escravas, em que caiba a pena de morte, haverá reunião extraordinaria do Jury do Termo (caso não esteja em exercicio) convocada pelo Juiz de Direito, a quem taes acontecimentos serão immediatamente comunicados.²

Havia, portanto, uma lei especial em relação aos escravos, mesmo depois de libertos. Eles também não podiam ser proprietários de terras nem serem alfabetizados. O pressuposto era, portanto, que nem todos eram iguais perante a lei. A única igualdade é que a lei atingia a todos que fossem escravos ou tivessem sido oriundos da escravidão. Insistia-se também que a execução fosse rápida, com reuniões extraordinárias e comunicação imediata.

² http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM4.htm

³ <https://futura.frm.org.br/conteudo/mobilizacao-social/artigo/nao-somos-todos-iguais>

O que a lei impunha e que um parlamento dominado por latifundiários e senhores de escravos confirmava e legitimava poderia ter sido debatido pela literatura. Havia a Lei nº 1, de 14 de janeiro de 1837 que proibia os escravos e “pretos africanos”, ainda que livres, de frequentar escolas públicas, como se cor da pele fosse doença contagiosa: “São proibidos de frequentar as escolas públicas:

Primeiro: pessoas que padecem de moléstias contagiosas.

Segundo: os escravos e os pretos africanos, ainda que sejam livres ou libertos”.³

O cânone literário brasileiro não debate essas questões, embora a literatura tenha um espaço interior de liberdade que o discurso político e a lei não tenham. Quando Castro Alves trata do negro é para dizer que o lugar dele deveria ser na África ou que ele não deve exigir punição do senhor branco que tenha malfeitos, pois todos são irmãos. Mesmo os raros escritores negros não levantaram essas questões.

Elas poderiam ter sido levantadas por Machado de Assis no conto em pauta, mas ele não fez nada disso. Pelo contrário, mostra a partilha do poder conforme as determinações da oligarquia, como se fosse a melhor maneira de governar. Como ele se tornou um pilar central do cânone, tornou-se importante ter o controle no ensino, nas editoras e na mídia sobre o que se diz a respeito dele. Assim, não se permitiu que se gerasse um espaço para arejar a discussão e propor mudanças de parâmetros. Pareceria absurdo, portanto, propor que Dostoiévski sozinho vale mais que toda a literatura brasileira do século XIX, mas esta é usada não tanto para que ele não seja estudado, e sim para que não se fomente a reflexão que suas obras acarretam.

PARALELO FRANCO-RUSSO

Se o ano de liberação da publicação é 1873, quando nela se diz que 16 anos antes o goiano Camilo Seabra estava voltando ao Brasil (seria, portan-

to, em 1857), após oito anos passados em Paris, sustentado pelo pai, como estudante de medicina, ele voltava porque forçado pelo pai, pois teria preferido continuar na boemia parisiense. Tendo Machado escrito o texto nesse período, torna-se estratégico verificar o que se produzia então na literatura europeia, em especial a parisiense e a russa. Por comparação, fica mais claro o perfil do cânone brasileiro. Em geral, evita-se fazer comparação, pois se teme ter de revisar o que se costuma doutrinar.

Em 1848, Alexandre Dumas Filho publicou *A dama das camélias* (a prostituta de luxo Marguerite Gautier usava uma flor branca ou vermelha, conforme estivesse disponível ou menstruada), em que elaborava seu relacionamento com Marie Duplessis (que ecoa Marie du Plaisir) e reagia contra não ter sido reconhecido pelo pai, Alexandre Dumas, autor de *Os três mosqueteiros* (que eram quatro) e *O conde de Monte Cristo*. Marie Duplessis foi atriz e cortesã de luxo, sustentada pelo velho Conde de Stackelberg, de quem talvez fosse filha. Marie conheceu, aos vinte anos, o escritor Dumas Filho, que se separou dela em 1845, alegando não ser rico o bastante para amá-la como gostaria e nem pobre para ser amado como ela desejava. Ela mudou para a Inglaterra, onde casou com um conde, tendo voltado a Paris, para morrer pouco depois, aos 23 anos.

A dama das camélias se passa na época da revolução de 1848 e relata a relação entre Margarita Gautier, atriz proposta como cobiçada cortesã, e Armando Duval, um estudante de direito, oriundo de uma aristocracia sem grandes recursos. O autor adaptou a peça para o teatro, tendo ela estreado em Paris em 1852. Já em 1853, Giuseppe Verdi adaptou a peça para a ópera, com o nome de *La Traviata* (Marguerite Gautier passa a ser Violetta Valéry), que continua sendo encenada até hoje. Houve também várias adaptações para musicais e para o cinema.

José de Alencar fez uma adaptação, em 1862, da *Dama das camélias* na novela *Lucíola*, que não alcança o nível do original, mas tentava ser sensual e, ao mesmo tempo, não ousava assumir a perspectiva

da boemia marginal para ver de longe a aristocracia como decadente, a burguesia como ascendente e, contra ambas, as lutas sindicais operárias. O Brasil não tinha então indústria para ter proletariado, mas tinha tensões imensas com as lutas pela abolição da escravidão, a necessidade de ocupar o sul do país com colônias de imigrantes, estabelecer um sistema de ensino e a autonomia do país. Não se via no Estado um meio de apoio ao povo desvalido. A imigração construiu um sistema de produção alternativo ao latifúndio e propiciou a vinda de artesãos capazes de iniciar a produção industrial com pequenas empresas de fundo de quintal.

Em 1851, apareceu em Paris uma novela sobre a vida de jovens boêmios que viviam no Quartier Latin na década de 1840: *Scènes de la vie de bohème*, de Henri Murger. Serviu de base para a ópera *La bohème*, de Puccini, escrita entre 1893 e 1895, tendo estreado em 1896 sob a direção de Toscanini e logo superado a versão feita por Leoncavallo. A miséria e a fome rondavam os jovens estudantes do Quartier Latin, que buscavam ter alguma alegria em meio à difícil vida que levavam. A solidariedade entre os pobres permitia a sobrevivência do grupo. A pobre Mimi acaba doente e morre. Ela é exatamente o oposto da “vilã” inventada por Machado de Assis como representante da “mulher europeia”.

O amor entre Rodolfo e Mimi é trágico, impossível de ser preservado. O real não permite que o ideal se realize, mas o amor mais puro é cultuado na figura de uma cortesã. O ideal não se efetiva no real: a luta pela igualdade dos deserdados da terra, por um espaço maior para a mulher. O tema da mulher pobre pela qual se apaixona um rapaz de família mais rica é central também na história de *Nana*, escrita por Zola. Machado de Assis não queria se “rebaixar” escrevendo “à maneira naturalista” (afinal, dizia ele, eu uso calças (culotes), como se com uma piadinha pudesse afastar a necessidade de enfrentar os grandes conflitos sociais, as degradações vigentes na sociedade de classes, seja ela escravocrata, seja capitalista industrial.

Paralela às figuras de Rodolfo e Mimi é a dupla

Raskólnikov e Sônia, em *Crime e castigo*, de Dostoiévski, publicado em 1867. Sônia, cujo pai era um bêbado e, tendo ela irmãos menores, viu-se obrigada a se prostituir para sustentá-los. O jovem estudante Raskólnikov, muito inteligente e sem recursos para continuar na faculdade, se pergunta se Napoleão, sendo responsável pela morte de milhares de pessoas, é considerado um “grande homem” e se, portanto, caso ele decidisse matar uma velha usurária, que vivia provocando a desgraça de pessoas com suas cobranças cruéis, levando até ao suicídio, não poderia ter o seu gesto aprovado também. Por “azar” (ou seja, para provar que é mau), mata logo mais uma mulher com a machadinha.

Dostoiévski usou aí a estrutura da novela de detetive para desconstruí-la. Desde o começo se sabe quem é o assassino, como e por que matou. Isso conduz a algo que escapa à novela de detetive: leva à dramática reflexão sobre o que é culpa, o que é crime, arrependimento, o que é penitência que resgata. Machado passou ao largo desses grandes temas.

Quando Raskólnikov se depara com a jovem Sônia se prostituindo na rua, ele se ajoelha diante dela e diz: “eu me ajoelho diante de toda a miséria humana”. É uma cena grandiosa, com uma fala digna do estilo elevado do *Novo Testamento*. Corresponde ao momento em que Simão Pedro, após renegar por três vezes ser seguidor de Cristo, escuta o canto do galo e lembra as palavras do Mestre: antes do galo cantar, três vezes há de me renegar. E o texto acrescenta apenas: “E Pedro amargamente chorou.”

Tolstói retomou a questão da desigualdade da mulher na época. Ana, cansada de um casamento que pouco lhe dizia, se apaixona por Vronsky, um oficial talvez parente do czar, se separa do marido, um aristocrata e alto funcionário: ela se vê excluída da sociedade e é proibida de ver o filho. O casal passa uns tempos no estrangeiro, mas se vê forçado a voltar. Ela é vista no teatro como se fosse prostituta. De tanto se sentir excluída e, principalmente, por não ter mais acesso ao filho, Ana acaba se suicidando, jogando-se sob um trem.

Marcel Proust fez, na *Recherche du temps perdue*, uma reavaliação desse modelo na figura de Odette, que também é uma prostituta de luxo mas pela qual o aristocrata Swann se apaixonou tão perdidamente que não vê alternativa senão casar com ela. Madame Swann se torna uma digna dama nos altos círculos parisienses. Machado de Assis e seu time de culotes dificilmente poderiam admitir tais caminhos.

DO TRABALHO FEMININO

Subjacente ao tema da prostituição estava a participação da mulher no mercado de trabalho e de sua emancipação. Baudelaire viu isso nas *Flores do mal*: chegou a comparar o poeta à prostituta como alguém que põe sua intimidade à disposição no mercado. Naquela época, a mulher que fosse trabalhar era vista como se prostituindo. O marido, por sua vez, não era homem de chega, por não ser capaz de sustentar sozinho uma casa.

A profissão habitual da mulher era ser “do lar”. Para as jovens, restavam poucos caminhos fora do casamento: “ficar para titia”, ou seja, esperar que um irmão a mantivesse em casa para ajudar a criar os filhos dele, em que ela era reduzida a escrava branca, trabalhando dia e noite, sábados e domingos, sem receber salário nem férias; ser costureira, que era um modo de ficar em casa, trabalhando “para fora”; “lavar roupa para fora” era o mesmo; um passo adiante era ser diarista em casas de conhecidos ou atender em uma loja ou virar professorinha. De qualquer maneira, foi um choque social ver a mulher sair de casa para trabalhar.

Marx mostrou na história da máquina, primeiro volume de *O capital*, que o capitalismo precisou colocar a mulher como força de trabalho na indústria para diminuir a pressão que os sindicatos exerciam para aumentar salários, reduzir a jornada de trabalho, melhorar as condições nas fábricas. Alternativa foi também inventar máquinas que permitiam produzir mais, em menos tempo, com menos mão de obra. O capitalista era forçado a aderir a esse movimento,

pois quem não agisse assim seria vencido pela concorrência e acabaria falindo. As máquinas tendiam a tornar mais leve agir com elas e, assim, mais acessíveis a quem não tivesse somente força bruta.

A concentração de mão de obra em um lugar foi possível pela invenção da máquina a vapor (e depois seus sucedâneos), pois água costumava ser abundante e canalizável, enquanto o carvão podia ser transportado com facilidade. Essa localização concentrada de máquinas gerou a necessidade de moradias para operários nas cercanias, o que gerou também serviços de comércio e escolas para atender aos moradores. Gerou megalópoles como Londres, Paris, Nova York, Tóquio, São Paulo.

Havendo muitos operários num mesmo lugar, fazendo labutas semelhantes nas mesmas condições, gerou, por sua vez, a necessidade de contratos coletivos de trabalho e a exigência de que pelos mesmos serviços deveriam ser pagos os mesmos salários. Isso deu força ao movimento sindical, no qual primeiro participavam somente homens. O capital foi em busca de mão de obra alternativa e contratou crianças, adolescentes e mulheres. Isso dissolveu a antiga associação familiar. Todos tinham de trabalhar porque todos ganhavam pouco, menos do que precisavam.

O processo de exposição pública da mulher no local de trabalho encontrou sua figuração literária na atriz de vaudeville, em que ela exibia seus talentos e suas carnes para cobiça dos jovens boêmios, aristocratas que não precisavam trabalhar. Um modo degradado de manifestação era a prostituição de rua, em que a mulher usava trajes diminutos e ficava em lugares, como se fossem um palco, para divertir fregueses com sua intimidade. Um local intermediário eram as casas de prostituição, que se dividiam entre prostituição de luxo, rara, e bordéis com diversas mulheres à disposição da freguesia. A prostituição era o complemento do culto à virgindade feminina.

A própria mulher se tornava mercadoria. Tornava acessível a sua interioridade a quem pagasse. Baudelaire viu que o poeta, ao se expor à venda em

jornais e livros, correspondia à figura da prostituta. Esse é um tema central nas *Flores do mal*. Não era um tema que podia ser ignorado por intelectuais de colônias francocêntricas. Machado ignorou isso tudo, pois usava “*des cullotes*”. Usava-os também como autor, ao esconder da pena as dimensões nuas e cruas da sociedade, inclusive as da produção física e intelectual. Dostoiévski pegou esse pão na unha, o que Machado nunca fez.

Esses romances citados na literatura francesa e russa são ainda hoje alta literatura, como não se tem em José de Alencar ou Machado de Assis. Parece pouco patriótico dizer isso. Postos como “ápices” da literatura brasileira, coloca-se um baixo grau de exigência na qualidade, achando que se está fazendo o máximo. Isso é doutrinado na escolas com o cânone e a exegese canonizante, não sendo de bom tom destoar disso. É uma acomodação com o subdesenvolvimento mental, com a pobreza intelectual. Quem não fizer isso passa a ser acusado de arrogante. Assim se defende o ignorante, mesmo que seja considerado um intelectual.

Somos bombardeados com textos ruins a todo momento. Ele nos deixa a clara “impressão” de que o Brasil não é como a França ou a Rússia. Não tem pobres, não tem dramas existenciais. É uma terra em que todos estão bem. Não tem grande literatura porque interrompe o seu caminho para o melhor.

Quando se coloca o sarrafo a nível mediano, muitos passam por cima no salto. Não lhes interessa que se coloque o sarrafo mais alto, que não vai ser para qualquer um, que vai exigir mais talento, exercício e esforço. O baixo nível no sarrafo – se considerarmos o nível mundial possível, não o local – gera uma hipocrisia geral. Faz-se de conta que o país está cheio de gênios literários. O baixo nível literário leva também a um baixo nível moral, um baixo nível na política, na exigência intelectual. Por isso, a pretexto de patriotismo, se impõe o cânone nacional, que serve

para não ensinar as grandes obras da literatura mundial. Assim não se pensa.

DE PARIS A LUZIÂNIA

Machado acha que resolve o problema do modo de produção e das relações sociais no Brasil, a questão do dinheiro enviado a Seabra em Paris dizendo que Camilo era rico e sugerindo que tudo era apenas amor paterno, que o pai queria dar ao filho a chance que ele não teve. Não se deve suspeitar de gente tão boa e generosa. A novela não está voltada para o modo de produção e sim, do modo mais pudico possível, para um modo de reprodução.

Quanto ao dinheiro, Machado resolve desde o início ao dizer do “herói” Seabra: “Nascera rico, filho de um proprietário de Goiás, que nunca vira outra terra além de sua província natal.”⁴ O grande escritor carioca quer expor ao público aspectos da oligarquia latifundiária, com a maior simpatia. Endossa as sesmarias. De onde vinha a riqueza, quantos escravos haviam suado para gerá-la? Isso não interessa. Nem é aventado. O dinheiro vem do vento. Enquanto os autores europeus se voltavam para a questão da pobreza e da diferença de classes, os brasileiros celebravam a riqueza e assim se canonizavam. Dostoiévski, em *Os demônios*, mostra como os intelectuais recebiam rendas das “almas” em suas propriedades ou de damas da aristocracia latifundiária.

Machado de Assis nunca pôs os pés em Paris ou Luziânia, mas se meteu a escrever como se conhecesse. Não é por isso, porém, que ele constrói uma fantasmagoria irreal, que deixa os lugares intocados. Ele não quer tocar três tensões fundamentais: a dominação machista; a escravidão; o poderio da oligarquia. Ele é um conformista com os poderes estabelecidos, estava de olho em fazer carreira na governança da capital. Reverencia quem tem gran-

⁴ Idem, p. 162.

des terras, muitos escravos e títulos, mas não perde tempo em olhar para pobres, escravizados, dominados, desvalidos. Finge que faz algo ao inventar um “antagonista” no concorrente amoroso, mas isso se dissolve no vazio de um pesadelo que passa assim que contado.

A noveleta se abre com o retorno de Camilo Seabra ao Brasil, após oito anos em Paris, mais em farras do que em estudos de medicina (para mostrar como o narrador não deixa de ver “defeitos” no seu “herói” e, assim, se mostrar realista e comedido). Esse perfil de apontar defeitos no protagonista a serem curados pelo amor verdadeiro é comum na novela de amor. Como boêmio, Seabra sustenta parasitas nas farras parisienses: a questão colonial não é um problema! Não se examina o que significa para quem tem de pagar. A África é até hoje o continente mais rico em minérios e o mais pobre em povo.

Camilo não está feliz em voltar ao Brasil: preferiria ficar em Paris, sem precisar trabalhar, recebendo mesadas oriundas do labor não pago dos escravos. A ameaça mais terrível que sofre é não receber mais mesadas. A noção do atraso brasileiro – esses “detalhes” não são expostos nem debatidos –, mas constam no ar sombrio, infeliz. Ele não tem senso de obrigação de que deveria fazer algo para “levar a civilização” ao país, nada o leva a querer fazer de Goiás um imenso Quartier Latin. Não lhe passa na cabeça abrir uma faculdade de medicina ou um hospital na região, uma escola pública ou uma clínica. Dele não sairia uma política de CNPq, CAPES ou Ministério da Educação. Não pensa em trabalhar, quer o saber só para si, se der ajuda médica será para demonstrar a gentileza da classe. Trabalhar é degradante, coisa de negro. Bom é passear, festejar e namorar. O leitor é levado a se identificar com isso. Parece indecente que o leitor possa querer “o que não se deve”.

O jovem médico chega ao Rio, vai para um hotel e – por um desses milagres dos deuses – encontra outro jovem que queria ir exatamente para a mesma Luziânia que ele. Vão a cavalo. O percurso é todo abstrato, não há detalhamento de lugares. Machado não fez peregrinações pelo interior.

O relacionamento entre Camilo Seabra e Isabel Matos leva a um noivado e um casamento, sem dramas, exceto a intenção de outro pretendente e a falta de memória de Camilo quanto à donzela que o “destino” lhe reservara. O companheiro de jornada conta na estrada um pesadelo que tivera com a jovem Isabel, mas sem saber que quem tinha chances com ela seria o ouvinte Camilo. O próprio Camilo não sabe, o camelo não passa pela porta, não há corda grossa para puxar a memória. A narrativa de Machado é trivial, banal, sem grandeza trágica nem épica.

A corda que puxa um camelo para o novo presente dá título à história: “A parasita azul”. Trata-se de uma flor que o rapaz teria colhido para a menina Isabel num local difícil, tendo levado um tombo. Sendo ela de cor azul, provavelmente seria uma orquídea, uma catleia. É considerada parasita, embora não seja. Pode estar aninhada num galho, tendo raízes que a seguram no tronco, mas não se nutre da árvore que lhe dá abrigo. Ela se alimenta dos nutrientes levados pelas águas que escorrem nos galhos quando chove. Por que tornar parasita o que não é? Tornar a flor azul é dar-lhe a cor do céu, do divino, do manto divino. É a não cor escura dos escravizados. A existência de Camilo e Isabel é parasitária. Nenhum produz nada. Só o belo. Vivem às custas do trabalho escravo. Se a natureza se estrutura assim, fazendo do parasitário o belo, por que não o faria a sociedade dos homens? A imagem parece consagrar a exploração do labor escravo, como a abençoar o casal para procriar o bom goiano. O estranho é que goiá era um nome dado por tribos inimigos aos índios que viviam na região: significava “aquele que parece gente”. Quem parece, não é.

A jovem Isabel é a própria flor azul, cuja virgindade indubitável deve ser colhida por Camilo num casamento que promete felicidade e herdeiros. Ela é a flor da natureza, a Virgem Maria que gera a salvação do homem. Ela é a pureza em contrapartida à pecadora Eva europeia. Essa visão antitética da mulher faz parte do inconsciente católico.

Quanto mais Machado quer atrair as graças da oligar-

quia latifundiária, tanto mais se perde como escritor. Evita tratar das questões dos escravos, dos serviçais, das mulheres, seu protagonista evita aproximações. Exclui da trama as contradições sociais. Isso não é ingenuidade: é oportunismo.

Ao não permitir acesso às contradições profundas e ao antitético na política, ele exclui da reflexão os extremos da polarização, embora eles existissem de fato. Seu pensamento é apenas tético, mas não sabe que é tético, pois não permite o afloramento do antitético. O que para ele aparece como antítese não é algo contrário, mas apenas a aspiração de um rapaz por uma moça. É como se ela, na época, tivesse plena liberdade de decidir com quem casaria, ou deixaria de casar. O pensamento antitético não consegue ser desenvolvido, pois também não há espaço para ver até onde as contradições poderiam levar, ou seja, não há espaço para pensar uma superação dialética da situação.

COMPARANDO PARA REPENSAR

Ao expurgar as contradições e entrechoques sociais, Machado de Assis não toca nos grandes dramas nem no questionamento dos valores. Não chega ao nível de Dostoiévski, Zola. É um autor menor se comparado com os grandes da época. Também não alcança o nível de Tolstói em *Ana Karenina* nem de Flaubert em *Madame Bovary* nem de Proust na *Recherche*. Isso não é mera ânsia de diminuir, mas de perceber o perfil alcançado, diferenciando qualidades.

Uma grande obra tem dimensões guardadas em sombras que não se entendem; a obra menor revela a todo momento sequelas, carências, pontas soltas. Ela se torna um aborto do que poderia ter sido. Não tem vida própria, só se mantém porque faz parte de um esquema de preservação que é o processo de canonização. Esse conto de menor qualidade se mantém nas “obras completas” do autor celebrado.

Camilo não precisa trabalhar. Se trabalho era “coisa de negro”, de escravizado, um oligarca não deveria

se preocupar com o exercício da medicina: poderia, se quisesse, ajudar pessoas por “bondade de coração”. Escravos e desvalidos não podiam exigir assistência médica. Eles não têm organização política para apresentar ao Estado o que precisam. Isso poderia ser aflorado na noveleta, mas não é. Se o médico oligarca faz alguma coisa, deve servir para auratizar a casta, legitimar seus bens.

O enredo não está preocupado com o modo de produção nem propriamente com modos de reprodução. Tudo se torna uma “história de amor”. Oito anos de separação, para a menina de doze anos se tornar mulher pronta para o altar. A beleza divina está na casa-grande, jamais na senzala. É o mesmo movimento da escultura antiga, que consagrava deuses cujos traços eram próximos aos do patriciado, distantes dos traços escuros dos escravizados. *Bonus et malus* se tornaram genealogia da moral: bom, ser senhor; mau, escravo.

A noveleta de Machado reproduz esse esquema, sem entrar, contudo, na perspectiva do escravizado. Ele parece que não sofre, não tem problemas. Nem existe. Não parece estranho que aí se fique nessa toada, pois os autores canônicos do século XIX têm raízes no latifúndio escravista. Mesmo no modernismo, Graça Aranha, Mário de Andrade e Oswald de Andrade são oriundos desse meio. Diferente é que alguns passam a estudar na faculdade de direito, sem formação europeia ou só tendo lá uma complementação.

Machado tinha um pé na senzala, mas se identificou com a casa-grande. Não tinha dinheiro para estudar na Europa, não completou faculdade, mas era ladino suficiente para se dar bem com quem mandava no Rio. Poderia ter colocado a questão de por que somente filhos de ricos latifundiários podiam estudar na Europa, enquanto jovens com mais talento e menor origem ficavam descartados: mas não fez. Por que Dom Pedro I e II não desenvolveram amplo programa de bolsas? Por que não criaram internatos públicos para jovens talentosos, por que não fizeram universidades? A “história” de Machado faz parte de sua carreira no serviço público, no qual teve car-

gos de confiança porque demonstrou ser confiável. Usou a literatura para se promover. Conseguiu fundar e presidir a Academia Brasileira de Letras porque sabiam que podiam confiar que ele não iria escrever o que fosse “indecoroso”.

Dizer que Camilo Seabra era rico de origem aparenta descartar o problema da origem do dinheiro, da fortuna. É um passe de mágica, que serve para desviar a atenção sobre o processo de acumulação de fortunas, às custas da miséria em que sobreviviam negros, mulatos, mestiços, índios. A exegese que não trata disso parece correta, pois não toca naquilo que não foi tratado pelo escritor. Aí é que está o problema. Aquilo que é apresentado deixa de fora o que não se quer que seja apresentado. Só se entende o texto a partir do texto que não foi escrito mas poderia e deveria.

Quando se conta que Camilo teve um envolvimento com uma “aventureira europeia”, se descarta a diferença de formação e origem, quando deixa pendentes vários problemas subjacentes. Será que ela estaria disposta a se aventurar pelo interior de Goiás, largando a vida em Paris? Dificilmente. O brasileiro servia para sustentá-la durante meses, anos talvez, mas não servia como marido. Talvez casar nem fosse mais o único projeto de vida da mulher. Será que Camilo estaria disposto a levar uma dama europeia e apresentar para a família? Certamente não, isso é mais uma ponta solta, não desenvolvida. Teria o Brasil condições de oferecer a uma europeia boas condições de vida, inclusive na cultura? O “barão” brasileiro não tinha condições de concorrer com a aristocracia europeia.

O território foi tomado pela coroa lusitana e dividido em sesmarias, gerando uma divisão entre duas classes sem conciliação: a minoria de afortunados; a maioria, de desgraçados. Nessa dicotomia, não se espera que o Estado intervenha para propiciar melhores condições aos pobres. A Igreja Católica legitimava a divisão de fortunas à base da maldição lançada por Noé contra os descendentes de um filho que havia achado engraçado o pileque que o pai havia tomado ao inventar o vinho. Isso poderia ter

sido tema da narrativa, mas não é aventado. “Deixa de ser problema” o que “não interessa”. A quem? Em nome do quê?

A literatura inglesa dos séculos XVIII e XIX reproduz a divisão entre os lordes donos de terra e a massa da população. Isso gera a novela de detetive para mostrar como pessoas ricas disputam suas “heranças”, mas também novelas amorosas em que o problema é conseguir manter a riqueza dentro de poucas famílias seletas. Machado se torna autor conveniente à oligarquia. Faz-se de conta que ele não está do lado senhorial exatamente porque está. Dostoiévski mostrava as tensões e sequelas que a divisão social entre aristocratas, servos e plebeus acarretava.

Há desdobramentos potenciais para as figuras e situações de “A parasita azul”, mas imaginar percursos possíveis mostra como o autor não quis “meter a mão na cumbuca”. O professor e o leitor brasileiros também não querem fazer isso. Preferem cautela e, para si, caldo de galinha.

O tema inicial é a imensa diferença entre a metrópole francesa e o subdesenvolvimento brasileiro, só que não é desenvolvido. Não se propõe fazer do Rio uma Paris à beira-mar nem de Luziânia um centro cultural ou médico. Isso seria propor uma política pública de ensino e saúde, como a monarquia e a República Velha não fizeram. A narrativa não aprofunda a questão da vivência na “velha Europa”, mas mantém a contrapartida católica de Eva fonte de pecado x Maria redentora. Machado nunca foi para lá, mas talvez houvera sido melhor se o país tivesse financiado seus estudos em Paris, Roma ou Londres. Ele se conforma com a “má fortuna”.

O principal é, porém, que ele não fez a viagem interior de superar a teologia e se abrir para as questões sociais. Fica nos clichês católicos, não aprofunda a discussão da posição social da mulher. Poderia ter examinado se “o pecado original” tinha sido um exercício da ideia de liberdade, se a não obediência cega podia ser um começo do próprio pensar, se o Jeová não era onisciente e poderia ter sido passado na conversa; poderia ter-se perguntado se a preten-

são de que Cristo teria salvado todos os homens era algo que não se comprovava na história etc.

O protagonista Camilo Seabra não tem estofo para debater temas intrincados, tensões radicais, machismo, escravidão. Não é ele que limita o autor; é o autor que limita o “protagonista”. Esse estroina não absorve o teatro, a literatura, a pintura com que a boemia refinada se ocupava em Paris. Ao contrário da elite russa, não traz um quadro, uma partitura, um livro, uma ideia ligada às barricadas ou ao movimento sindical. Não é ponta de lança da história. Não valia o dinheiro gasto, mas o autor faz de tudo para que o leitor o aceite como seu herói.

A boemia se sustentava de uma aristocracia decadente, mas parte dela não tinha o suficiente para se manter em boas condições: vivia a contradição entre conviver com a alta cultura e não pertencer à classe mais privilegiada. Essa contradição não é elaborada na narrativa: mais uma ponta solta, que a prejudica. Seabra é da oligarquia brasileira, não da aristocracia europeia, o que o fazia ser inferior: mais um tema não desenvolvido por Machado.

Camilo desespera-se em ter de voltar à pré-história brasileira e se joga na “escala toda dos prazeres sensuais e frívolos (...) com uma sofreguidão que parecia antes suicídio. (...) Entre as moças de Corinto era o seu nome verdadeiramente popular; não poucas o tinham amado até o delírio. Não havia pateada célebre em que a chave dos seus aposentos não figurasse...”⁵ O que significa essa linguagem cifrada? Machado encobre problemas com palavras. Se o jogar-se em prazeres era bordejar o suicídio, essa busca era a negação de uma vida que não se conseguia enfrentar. Deve-se poder morrer pelo que se quer viver. Dostoiévski fez disso temas como o jogador, o idiota, o drama de Raskólnikov ou o farrista bêbado Karamazov pai e as reações dos filhos entre nihilismo e misticismo. Mostrou que seria possível fazer algo além da questão entre metrópole e colônia.

Se para Seabra era tão importante ficar em Paris, por que não tratou de abrir um consultório ou trabalhar num hospital? O mais provável é que seus colegas franceses não permitiriam que ele ficasse morando lá como concorrente. Podia ser tolerado enquanto trazia recursos para a França, mas não quando se propusesse a competir no mercado. Ele não teria obtido licença de trabalho ou ficaria sem créditos para ter clientela. Sofreria a arrogância da metrópole em relação aos colonizados. Não adiantaria dizer que sabia português: isso não valeria nada. Também não adiantaria dizer que conhecia ervas usadas pelos pajés ou pelos curandeiros africanos.

Por que, então, admirar uma cultura que o menosprezava? Que ele só valia algo como um trouxa que empresta dinheiro sem cobrar, que sustenta a farralheia sem exigir que os outros sustentem a sua? Qual é a relação da governança brasileira que havia dado a Guiana de “mão beijada” para a França? O que fazer de um país sem a cultura da metrópole europeia? Deveria buscar ser uma grande Paris ou questionar a suposta superioridade?

O que são essas “moças de Corinto”? Seriam “sacerdotisas de Afrodite”, votadas ao amor livre por convicção religiosa. Qual seria a diferença com as “pudicas moças do interior”? São Paulo mandou as mulheres de Corinto se calarem, mas a Igreja achou que ele mandara todas as mulheres se calarem para sempre.

Essas “moças de Corinto” não eram prostitutas de bordel nem de luxo, mas sacerdotisas que tinham relações sexuais fora do casamento por um princípio religioso. É algo próximo ao que depois de 1968 se chamaria de “emancipação feminina”, com outra religião. Subjacente está a mulher que se sustenta com o seu trabalho e, com isso, foge ao domínio machista, podendo afirmar sua diferença.

⁵ Idem p. 163.

Não é isso, porém, o que se depreende dessa passagem. Elas são mantidas à distância pela suposta adoração a Seabra, sem que ele corresponda a seus afetos. Não se desenvolve a história do relacionamento de um goiano do interior com uma parisiense emancipada. Isso seria questionar a estrutura do casamento que se dizia vigente no Brasil (e que nunca foi praticado assim). Seria preciso ter a ousadia de Tolstói ao escrever *Ana Karenina*, seria enfrentar a estrutura patriarcal e machista da oligarquia católica. Trata-se de mais uma ponta solta nessa “história”.

A aristocracia russa do século XIX usava o francês como língua da classe, distinguindo-se assim dos mujiques que só falavam russo. Era usual jovens aristocratas irem estudar em centros como Dresden, Berlim, Paris. Aprendiam desde cedo a conhecer grandes pintores e, assim, levaram para a Rússia boas coleções de van Gogh, Monet, Manet, Renoir. Com a revolução soviética, muitas obras foram reunidas em locais como a Galeria Puskin em Moscou ou o Eremitage em Petrogrado. Houve obras de van Gogh que ainda conseguiram ser contrabandeadas para a Europa Ocidental e levaram até a processos judiciais na década de 1920.

Camilo Seabra, diz-se, tem uma paixão por uma “princesa russa”, que não é princesa nem russa, pois logo se revela ser filha da Rue du Bac, uma rua de um quilômetro e pouco cheia de lojas, tendo ela trabalhado numa casa de modas até a revolução de 1848 (algo estranho, pois as barricadas não foram contra o trabalho das mulheres). Tendo ela se apaixonado por um “major polaco”, que a levou para Varsóvia, de lá retornou a Paris dizendo-se viúva. Negaceia com o brasileiro, sem ceder (talvez para ampliar o desejo). Esse tema do amor proibido e do jogo entre atração e repulsa fica abandonado: outra ponta solta.

Essa trilha foi retomada por Dumas, Verdi, Proust e outros. Ao se levar Machado a sério como escritor, ele precisa ser comparado a nomes mundiais. O que se percebe, porém, é que não conseguiu produzir algo à altura. Ou ficou aquém de si mesmo ou não podia ir além, ao não pensar adiante seus enredos,

suas figuras, seus conflitos. Parece não ter ficado aquém, pois não conseguiu ir muito além.

Melhor seria se, na escola, os jovens pudessem ter acesso às grandes obras mundiais do que serem doutrinados na mediania do cânone brasileiro. O problema é que com a liberdade da arte seriam geradas mentes mais arejadas, capazes de pensar por si: não currais eleitorais. A arte continua sendo usada para ornamentar a governança; o governo não serve para ajudar a fazer arte, a ensinar a melhor arte aos futuros cidadãos.

Machado de Assis não teve a vivência de estudar na Europa. Seu conto fica restrito a clichês, que não aprofundam as tensões potenciais. A tese de que se pode escrever uma grande obra sobre a aldeia em que se vive tende a ser desmentida: até para ver bem o que nela se passa, é preciso ter uma amplitude maior de vivências, de discernimento do que se passa pelo mundo. Boa literatura não é fofoca de aldeia. Autores russos souberam explorar a significação mais ampla do que se passava em um bairro ou grupo social, tendo vivência mundial. Fizeram aflo- rar na segunda metade do século XIX o continente de sua literatura russa de um modo que os brasileiros não foram capazes.

“A parasita azul” não desenvolve dramas de consciência nem impasses existenciais ou revoluções históricas. O rico Seabra é um pobre de espírito. Esquece a princesa russa ao reencontrar a jovem casadoira no interior de Goiás: de uma Eva indutora ao pecado encontra a salvação numa Maria, que há de lhe dar herdeiros. Aí, o homem pode e até deve ter experiências amorosas; a noiva, não. O enredo é rasteiro, medíocre. Não tem força nem amplitude dramática, falta o ímpeto criativo que se tem em Dostoiévski, Tolstói e vários outros.

Onde reside o problema? Dizer que Machado de Assis era alinhado com o governo imperial, que era conformista com a dominação dos latifundiários, que não buscava uma revolução, que era contra o naturalismo por considerá-lo “indecente”, tudo isso talvez não explique esse fracasso literário. Dostoi-

évski chegou a ser preso na terrível prisão Pedro e Paulo, na beira do rio que percorre Petrogrado, por ter sido considerado “perigoso subversivo”. Na parte final do *Crime e castigo*, ele se desgasta tentando convencer o leitor de que com amor fraterno seriam resolvidos os problemas sociais russos, o que é ingenuidade política, mas nesse momento ele já tinha ido tão fundo no embate do que é bem e do que é mal, da alma do criminoso, da miséria social, que o adendo pouco importa.

Tolstói era um aristocrata, que teve grandes problemas matrimoniais e, no fim da vida, fugiu sozinho, o que apressou a sua morte. Ele não fez a mera exaltação da aristocracia russa, ainda que tenha construído algumas figuras muito marcantes e delicadas. Não endossava a dominação patriarcal. Teve sensibilidade para expor a vivência feminina.

Não é por alguém “ser do contra” que ele vai produzir literatura melhor que um “conformista”. Machado, ao procurar ficar enquadrado no espectro do pensamento da oligarquia, evitou aquilo que poderia questionar a imagem que ela tinha de si. Fez ideologia, literatura trivial, não arte. A “novela cor de rosa” cultiva a alienação, a não politização. Faltou a Machado o instinto feroz do grande criador. Foi um “articulista”, um “cronista”. Fazer o “jogo do contente” não dá vigor ao escrito. Querer impor que nele se trata de um grande escritor é reimpor a coação da oligarquia aos jovens.

Teria sido preciso o Brasil ser invadido como a Rússia por Napoleão para que surgisse em escritores a força épica de um Tolstói? Uma invasão não garante por si *Guerra e paz*. O que a garante é um gênio disposto ao tema. Não se trata, porém, de uma reportagem sobre a guerra e sim de um texto que vai valer depois da guerra e não como mera recordação dela. Há temas permanentes que permeiam a obra. Não foi por falta de invasão napoleônica que não apareceu uma obra como *Guerra e paz*, mas por falta de um gênio como Tolstói.

Essa diferença de resposta aponta para a diferença que foi, na história geral, a revolução russa de 1905

e 1917, que teve maior repercussão do que o golpe militar que foi a “proclamação da república” em 1889. A literatura russa da segunda metade do século XIX expõe um horizonte de preocupações que vai muito além do que a literatura brasileira do período repassou. Kant observou, de passagem, que de tempos em tempos uma guerra poderia sacudir um povo para que se repensasse o que é relevante e o que não é, o que conta e o que não conta. Longos períodos de paz podem esvair a premência de decidir o que precisa ser salvo e o que não.

DO MAIOR E DO MENOR

Na relação de Rodolfo e Mimi ou de Raskólnikov e Sônia, aparece a tensão social entre afortunados e marginalizados, entre duros fatos e grandes esperanças. A “ideia central” é uma tensão de opostos, não a mera acomodação de diferenças: acena para algo que vai além do status quo. O autor pode até supor que tenha a receita de como deveria ser essa superação, como ocorreu com Dostoiévski na crença no amor cristão pelo próximo, mas esse espaço utópico lhe permitiu discernir a tese do status quo e se distanciar dele, saber que a antítese deve aflorar para se descobrir a tese como tética, como limitada e não única. Ao pleitear o que transcenda, isso pode levar à consciência do que é esse status quo. Se Sônia acompanha Raskólnikov para a Sibéria, onde ele vai cumprir a pena, como ficam os pequenos irmãos dela, que não tinham pais que deles cuidassem? Mesmo grandes obras podem ter alguma ponta solta, mas ela como que desaparece no todo.

Uma narrativa trivial não é capaz de fazer um movimento de efetiva negação, que permita formular antíteses e, assim, abrir espaços para a superação do status quo. Ela pressupõe que certo clichê represente o bem e outro o mal, e que no fim o bem vence e os bons são recompensados. Apenas se reafirma o que se entende por bem e por mal: exatamente isso é o que Raskólnikov questiona desde o começo. É uma estrutura religiosa que não é lida como tal. Tudo se acomoda, parecendo o casamento uma so-

lução geral. Quem adere à narrativa trivial também adere à mentira nela implantada. Quem mente para si nas pequenas coisas logo mente para outros nas grandes causas. A pessoa pode ser considerada virtuosa pela sociedade porque esta mantém mentiras semelhantes como sua ideologia.

A narrativa trivial exorciza o trágico e o grande embate capaz de mudar os passos da história. Ela fica no que é menor, faz o jogo do contente. A obra de arte realiza o que Nietzsche chamava de “grande política”, ou seja, vê como princípios morais se tornam práticas sociais e exigem reavaliações radicais em situações de crise. A literatura russa foi capaz de fazer isso, emergindo como grande continente literário na segunda metade do século XIX, algo que a literatura brasileira não foi capaz de fazer por não ter autores que sustentassem passos tão ousados.

Por que insistir que Machado não fez o que não fez? Porque se diz que fez o que não fez. Não é mera invencionice querer achar defeitos onde não há. Eles existem. No próprio texto, na proposta nele contida. Não é apenas comparar para propor alternativas não feitas. Patriotas são negacionistas, não querem ver. Acham que optar pelo menor, pelo restrito, é melhor para o país. Anotar alguns deles num conto sintomático não vai alterar a crença fanática, a prática escolar.

“A parasita azul” é uma narrativa trivial, uma novela “água com açúcar”, uma fraca história de amor. Não tem personagens fortes, assertivas marcantes, conflitos cruciais desenvolvidos. É uma *love story*, uma comédia romântica que não é engraçada nem tem frases marcantes. Cultiva o engodo, a enganção. Ela nega os abismos da vida real. Não consegue desenvolver nenhum dos conflitos subjacentes: não quer. Não dá voz aos negros, aos índios, aos escravizados, às mulheres, ao povo fora do poder. Não aventar sequer algo que já ocorria na região, como a fuga de escravos para a formação de quilombos (como na região de Cavalcanti, que ainda resiste). Em contrapartida, autores como Dumas, Zola, Dostoiévski, Tolstói souberam dar voz aos marginalizados e reprimidos.

Os potenciais conflitos são todos amainados, resolvidos numa boa, com a acomodação dos vetores. A pretensão de um pretendente preterido se resolve com a oferta de um cargo político; a perda de Paris se compensa com uma bela donzela goiana; não há trabalho nem fuga de escravos; não há genocídio de indígenas; os coronéis goianos são respeitados. Em Guimarães Rosa vai-se ter a mesma tendência de recuar diante do antagonico e de acomodar conflitos. A exegese canonizante não quer ver isso.

Sem dar espaço para que se articule a fala antagonica, o discurso oficial de Machado de Assis é tético, chapa branca, superficial. Postula uma tese, em que se endossa o latifúndio, o escravismo, a dominação masculina, o poder imperial, a condição colonial. Ao não dar voz ao outro, a tese proposta não se vê como apenas uma tese possível. Ela se considera absoluta e boa. Não se sabem os limites de algo se não forem ultrapassados. A “ética” se afirma e se firma punindo aquilo que lhe parece transgressão.

Não se vendo como limitado, o tético é incapaz de ver seus limites e, assim, ampliar horizontes, ver que o cerne da arte não é harmonia de nuances e sim o choque de forças antagonicas, em que cada uma é a superação da outra. Ao não ter o antitético, o discurso tético não consegue ir além, ser transcendente. Não consegue exercer a liberdade criativa, não vê o outro. Exorciza a dialética dos contrários. Não tem grandeza.

Ao não conseguir sair de sua lógica estreita e oportunista, não vê a negação de si mesmo, não sabe articular o que seria a negação do narrado e do narrador. Não sabe o passo para além de si, para a negação de si. Ao não saber articular o antitético, ao não percorrer a alteridade, ao fazer do suposto divergente apenas um complemento do vigente, não só não tem amplitude, mas não consegue ver o que poderia ser a superação do status quo proposto e, assim, sequer o reconhece como apenas um status quo.

É mais estratégico ter uma noção do todo a partir do excluído do que ficar mergulhando em uma classe

determinada. A própria classe só se define pelo que ela não é. Por si, ela só tem uma ideologia de si, um espectro sem visão.

Machado poderia ter estudado Kant, Fichte, Hegel e Marx para aprofundar sua visão. Teve tempo de conhecer Darwin e Nietzsche, mas se absteve. Tolstói chegou a ser o primeiro membro correspondente da Academia Brasileira de Letras. Para repelir o naturalismo, Machado declarou que usava “culotes”: parecia não saber que havia um homem nu por baixo. Ao dizer não fazia com que não houvesse um: era o cego que não queria deixar ver, usava culotes na cabeça para vendar os olhos. Poderia ter imaginado o que seria se saíssem sozinhas pelas ruas, como Gogol foi capaz de imaginar. A questão não é andar nu pelas ruas, mas de não ver o que polui não só as ruas.

Vai-se dizer que se está aqui criticando uma obra menor do autor, não um autor de obras menores. Escobar e Capitu tinham vivido uma paixão, com a ruptura das convenções cariocas, mas nenhum deles chega a ter voz no *Dom Casmurro*. Não adianta fingir que a narrativa ser conduzida por um oligarca escravista não permitiria esse afloramento. Poderia ter sido driblado com cartas, diários, testemunhos, podia ter sido substituído o narrador. Não há voz para a mulher “adúltera” nem para o “amigo que trai”. O que aí é antitético não tem espaço, a contradição não se desenvolve. Nem sequer se resolve: a solução é um escape. A tensão entre casamento convencional e paixão avassaladora nem aparece, embora seja este o tema subjacente à obra.

As limitações da obra canônica se complementam e completam na exegese e no ensino. Isso gera um país de mente limitada, uma geleia geral incapaz de fazer a leitura crítica do que se passa à sua volta. Se aparecerem obras de melhor qualidade, serão ignoradas, pois nem sequer se pretende comentá-las, já que isso poderia torná-las conhecidas. Impera a apatia.

A população está treinada pelo catecismo, pela escola e pela família a aceitar mentiras como verdade, e a não problematizar nada, a aceitar tudo. A

mídia respalda inverdades, não toca em temas problemáticos. A literatura deixou de ser exercício da liberdade imaginativa, para se tornar um discurso de persuasão em prol do poder. Essa mente acomodática pervade o ensino dito superior, num silêncio em que se evita discutir problemas, mesmo quando eles estão invadindo as salas.

REPENSANDO FUNDAMENTOS

O que mais preocupa é a diferença entre obra menor e obra maior. Não é questão de tamanho, de quantidade de páginas. É diferença de qualidade. Um conto curto pode valer mais que um romance alentado. Na obra menor, pontas soltas disparam faíscas que não foram implementadas em energia canalizada. Logo se vê o que ficou faltando e se pode descrever as carências. Só se percebe a grandeza da obra maior quando se relê, passando a descobrir nuances e embates antes não percebidos com clareza.

Na obra maior se tem aquilo que deixou de ser feito na menor. A comparação cabe, mesmo que vá contra o obscurantismo que se finge de patriota para prejudicar o arejamento das mentes. Quanto mais se estuda, maior fica a obra maior e menor se mostra a menor. A menor fica aquém de suas possibilidades, mas o leitor canônico é treinado num negacionismo constitutivo que não quer perceber isso. O cânone brasileiro é um rosário de rezas anódinas que são apresentadas como elevação do espírito.

A grande obra não se rende a ideologias limitadas. Ela não é mera “comunicação”, um tornar comum o que era de um. Conceitos não conseguem resolver com “análises” esse diferencial a mais da grande obra, que está nela e resiste às tentativas de definição, pode ser vivenciado por quem tiver abertura para tanto e justifica a existência dela, pois só nela consegue ser sugerido. É um sentido que transcende o significado das palavras. Um “a mais” que não se define pelo menor. Ele recusa definição. Por isso, a resenha de louvação, por mais que tente endeusar uma obra menor, tende a cair nos lugares-comuns

do entendimento.

Há na grande obra um dizer apenas sugerido, um dizer não dizendo, algo que resguarda a obra, para que transcenda o seu aqui e agora. É preciso um esforço para captar isso que está aí como uma cantilena suave e não é redutível a conceitos, ainda que alguns possam ser uma chave para captar esse a mais. A grande obra tem sombras, partes sombreadas, ela repousa em algo que não se vê, mas que a sustenta, deixa-a de pé. A parte visível repousa na invisível e, ao mesmo tempo, sugere lados que não estão diretamente à mostra, mas existem nela.

A obra menor não tem isso. Por conceitos se consegue mostrar o que nela não foi feito. O conceito esgota a obra menor, mas não alcança nem resolve a maior. Precisa se esforçar para sugerir o que não se deixa definir.

A “exegese” não pensa os textos. Tenta expor o que crê ver neles. Estabelece assim uma ponte com o leitor, mas que é apenas o lugar-comum do modo de entenderem as coisas. Com isso, não consegue ver o que eles deixaram de ser para serem o que são: apenas repete banalidades. Não pensa. Acha que “entender” é pontuar o denominador comum entre autor e leitor. Para isso, o autor menor é mais fácil, mais “adequado”.

A literatura parece ser a mais pobre das artes, portanto a menor, a mais desprezível. Ela permite, porém, maior liberdade. Quanto maiores os custos, mais quem paga quer determinar o que deve ser feito. Como os textos ditos sagrados também são literatura, na prática ela é a arte mais importante, orienta as demais e a vida coletiva. Permite repensar e expressar o que um discurso político não consegue. Que um texto se torne canônico, imposto como leitura obrigatória, é, porém, decisão do poder. Um sistema – como uma Igreja ou um Estado – não costuma promover o que não tenha um mínimo de condições de qualidade. Ele a define, porém, como aquilo que está no seu gosto, adequado aos seus interesses.

Qualidade não é, no entanto, apenas a impressão

que algo causa em alguém, mas a estrutura que caracteriza algo, o estado em que se encontra, seu modo de ser. Não é mero gosto subjetivo. Está na coisa. O que agrada ao poder é o que está no perfil da imagem que ele tem de si mesmo, algo muito diferente do que ele efetivamente é. Essa diferença entre imagem e realidade é o espaço em que vive a escrita. O escriba oportunista procura incensar a imagem idealizada, que não é apenas narcísica e sim legitimação de privilégios, auratização de quem tem poder. Não é o rancor contra a estrutura social czarista que fez o gênio de Dostoiévski, mas lhe deu impulsos para fazer o que autores conformistas não fariam.

Na acomodação oportunista e no negacionismo, problemas graves não se resolvem. Eles são objetivos. Boas obras sobre eles também não resolvem, mas permitem que sejam vistos com maior clareza. Para crer na força de uma cena épica, é preciso aderir a valores guerreiros, capazes de mudar a história. Homero não faz o elogio dos acaios só por serem vitoriosos nem degrada os troianos por terem perdido: pelo contrário, descobre relações mais “humanas” entre os perdedores, enquanto mostra o arrependimento de Aquiles por ter optado pela fama, em vez de pela vida mais longa (dele próprio, não daqueles que ele matou).

O problema corrente mais sério de leitura talvez não seja sequer o analfabetismo funcional por via eletrônica nem o analfabetismo fático e a falta de leitura da maior parte da população. O texto mais importante na sociedade ocidental ainda é a *Bíblia*, mas não há um curso de Letras no país que a discuta para valer, enquanto padres, pastores e doutrinadores ficam ocupando canais e mais canais de televisão, templos e púlpitos, microfones e públicos cantantes para ditar caminhos da salvação. Não há enfrentamento, não há liberdade de contestação. Uma antena emissora é como um púlpito: ditado de cima para baixo, sem perguntas.

O que prepondera socialmente é a adesão a ficções negacionistas, há a leitura dogmática que não reconhece a ficção do que está lendo e não vê na litera-

tura um espaço para dizer o que outras formas de discurso não conseguem. A história preserva longas distorções de valores, erros celebrados como acertos, enquanto o que representa outras visões é posto de lado, eliminado. Não basta a inversão da estrutura vigente. Ela não chega a ser um percurso pelo novo. Não temos público preparado para esse novo. Discursos de políticos não são espaço para debater e rebater fundamentos. Precisam agradar. São falas de segundo grau. Antes deles estão pensadores que rearticulam pressupostos e, antes ainda, poetas originários (não meros fazedores de versos). Filosofar não é ensinar clichês, comentar biografias e bibliografias. Mais fundante é a grande poesia. Para captar sua grandeza é preciso estar à sua altura, talvez no alto de outra montanha.

Pensar exige que se vejam as coisas de fora daquilo que se supõe que elas sejam. Quando se converte uma coisa em objeto do conhecimento, passa-se a crer que a coisa seja esse objeto mental, mas ele serve para encobrir o que a coisa é, e a deixa inatingida embora tenha a pretensão de ter resolvido tudo. Que o ser humano seja dominado pela ânsia de dominação que o caracteriza tem por seqüela a devastação que ele deixa como rastro de sua história.

Quem pensa pode pensar errado. Tem de “pensar errado”, na errância de uma busca por veredas sem placas de sinalização. Não pensa quem pensa nos parâmetros do estabelecido: apenas faz variações em torno do já sabido e dito. Finge que pensa, não pensa. Quem pensa “direito” supõe que pensa errado quem pensa diferente.

“Entender” o dito alheio é fazer a sua tradução para os conceitos de quem supõe estar entendendo. Ele supõe estar, porque reduziu a alteridade à sua egoidade (num ego que é incapaz de saber seus limites), porque pressupõe estar apenas dizendo as delimitações e os limites do “objeto” de sua identificação. Ele recobre a “coisa” com seu objeto identitário. É uma projeção que não se percebe como tal.

Quem pensa está fora dos trilhos do entendimento consolidado. O ficcionista gera personagens e situa-

ções que lhe permitem pensar fora de si e sugerir o que outras formas de discurso não conseguem. Ele foge ao enquadrado, ao “existente”. Mente para dizer verdades que de outro modo não poderiam ser ditas. Cria outros mundos para ver melhor o mundo.

Embora a diferença entre obra menor e obra maior não seja questão de quantidade de páginas, a obra pode exigir ser mais alentada para dizer tudo o que tem a dizer. Um conto pode valer mais que um romance alentado, mas em geral os grandes romances têm mais a dizer que bons contos, pois estes giram apenas em torno de um ponto. Se, na obra menor, pontas soltas mostram faíscas não implementadas em energia canalizada, na obra maior se tem aquilo que deixou de ser feito na menor. A menor fica aquém de suas possibilidades latentes, mas o leitor é treinado na escola subdesenvolvida para não perceber isso, assim como poderia ser treinado a perceber convivendo com grandes obras. Um rosário de fracassos costuma ser entre nós apresentado como enlevada elevação. Quem aprende a ler grandes obras também aprende a decifrar a política.

A arte não se resolve pelas ciências do entendimento, pois o belo e o sublime estão além do que pode ser apreendido por conceitos. É preciso a vivência da obra, captar suas pulsões e tensões internas, para sentir sua abrangência transconceitual. Só começamos a vivenciar a obra quando captamos algo daquilo que não conseguimos entender. Se ela não consegue expressar isso, não se realiza como arte. A hermenêutica deve nos levar mais a interrogações do que a respostas.

A exegese não repensa os textos, apenas repete modos habituais de entender. Tenta expor o que crê ver neles. Com isso, não consegue ver o que eles são, apenas repete banalidades consolidadas. Não repensa os fundamentos. Acha que “entender” é pontuar o denominador comum entre autor e leitor: o autor menor é mais fácil, mais “adequado”. Não leva adiante, não repensa a realidade, não desafia o futuro.

Quando de uma coisa formamos um objeto de co-

nhecimento, fazemos de conta que a coisa é esse nosso objeto: da perspectiva da coisa, o nosso “objeto” a deixou intangida e intocada. Temos a ânsia de que, quanto mais signos usamos, mais chegamos às coisas, quando de fato mais delas nos afastamos. De certo modo, a coisa é o inconsciente do nosso objeto de conhecimento, que se torna então um objeto de encobrimento.

Quando se fala em hermenêutica, supõe-se que ela seja um modo de explicar e explicitar o que estaria contido num texto: o “conteúdo subjacente”. O que nisso se faz é, no entanto, a tradução do seu desconhecimento ao nosso modo de entender. Aí não se vê o que foi “contido”: impedido de ser acessado: manipulado para que não se visse. Não entendemos o “original”, pois ele se torna a projeção de nossa reconstrução, a tradução de nós no outro como se fosse algo outro. Traduzimos como original a versão que dele fizemos para nós.

A “análise” deveria partir de um não-texto, de algo que o texto não é mas que nos é apresentado para ser explicitado em outra linguagem. A análise precisa se negar como mera aplicação de esquemas a priori para chegar a si mesma. O texto proposto só se entende a partir do texto não posto. A compreensão do texto somente emerge quando entendemos o que não foi dito, o que só foi “presentificado” como ausência: escamoteado. O ausente, aquilo que não foi dito, pode delinear, porém, com mais clareza o perfil do que nos é proposto e imposto. A compreensão do ser surge a partir da concepção do não-ser. Só se pode pensar o ser a partir do não-ser, mas também o não-ser só a partir do ser.