

Crítica e imaginários urbanos

Stélio Furlan (UFSC)

Doutorando em Teoria Literária — UFSC

*“Em torno de nós agitava-se a vida
tumultuosa da cidade.”*

(Machado de Assis, 1868)

Nas fricções entre crítica (literária) e imaginários urbanos, ou como aquela dá conta destes, e em certas representações da cidade, no fim do século 19, estão os enigmas que instigam e os elementos que se entrecruzam neste ensaio. Em cuja tessitura se cruza a leitura d’*O Almada*, de Machado de Assis, por Astrojildo Pereira, a advertência crítica ao poema do próprio poeta, e certas crônicas de Marti e Sarmiento, lidas por Julio Ramos e José Luis Romero. O que coloca o problema de como (des)ler tais posicionamentos neste fim de milênio (à luz das novas seduções do momento).

Diz o crítico Machado de Assis: “Findou a idade heróica mas os heróis não foram todos na voragem do tempo. Como fachos esparsos no vasto oceano da história atraem os olhos da humanidade, e inspiram os arrojados da musa moderna. Casar

a lição antiga ao caráter do tempo, eis a missão do poeta épico”¹. Conjugar “a lição antiga ao caráter do tempo”, sem subjugar este àquela, é justamente o que ocorre em *O Almada*, poema herói-cômico do próprio Machado, lançado em 1879². Poema que, depois de um certo esquecimento nas gavetas da crítica, recebeu a merecida atenção de Astrojildo Pereira, no livro *Machado de Assis*, de 1959.

Desnecessário resumir o assunto de *O Almada*, uma vez que o próprio Machado já o fez na advertência ao poema, diga-se de passagem, com requintes de crítico literário. Aí se modula uma outra feição de crítica, ampliando o leque de suportes com o qual dava vazão à crítica da arte, da cidade e dos costumes. Ademais da crítica literária propriamente dita, convencionalizada, e da crítica que migra para o romance e para as crônicas, pode-se falar de uma crítica como “advertência”. Mesmo que assuma a feição condensada dos prefácios, não deixa de situar o leitor em termos de ambiência, do tempo de ocorrência das ações, da manipulação da temporalidade, e por aí afora.

Noutras palavras, em tal advertência crítica precisa-se o assunto: “rigorosamente histórico”; demarca-se o espaço temporal; trata-se da construção dos personagens: “uns tireiros da crônica, outros...”; alude-se, inclusive, à própria história do gênero que emoldura seu trabalho. Melhor, delimita-se o estatuto do gênero: “parodiar o tom, o jeito e as proporções da poesia épica”, mais particularmente, parodiar Homero e Virgílio. Machado chega, inclusive, a identificar passagens de um texto do poeta português Dinis, correntes em Homero, para justificar o seu trabalho parodístico: “Porque é foro deste ramo de poesia”.³

Em *O Almada*, o trabalho parodístico passa por uma atitude de devoração criadora: assimila-se uma “fórmula” para

aclimatá-la tropicalmente, com a usual “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Longe daqui a simples cópia: antes temos um trabalho de recriação sobre dado, que detona sentidos outros, e os rearticula noutras variações. É como dizer: no *croissant* da culinária alheia, Machado enxerta a “guaiaba”, cujo sabor acaba por impregnar totalmente o paladar do leitor, que se delicia com esse acordo da forma e de sua ressignificação: a forma aliada a um sabor outro, mas sabor que, ao sobrepor-se, relê tropicalmente o sentido da culinária estrangeira.

Enxertia, mas também fotossíntese. Nessa “assimilação criadora”, fotossíntese gestada nas florações textuais machadianas, mais particularmente, neste raro poema heróico-cômico, o nímio detona o vasto: “no contraste da causa com seus efeitos, tão graves, tão solenes, tão fora de proporção”, explica Machado de Assis. Uma atitude medíocre de um indivíduo termina mobilizando, inflacionariamente, vários estratos da sociedade colonial, até chegar ao topo da pirâmide, sua majestade o Rei Afonso VI.

Importa é que com esse incidente, Machado revela toda uma gradação de poderes, da hierarquia de poderes constituídos na cidade do Rio de Janeiro, no século 17: alude à própria organização política, enquanto forma de organizar a vida social, própria do Brasil colonial. Aliás, no livro *Machado de Assis*⁴, é na investigação de um “assunto rigorosamente histórico” que se centra o interesse de Astrojildo Pereira. Leia-se: “A obra de Machado de Assis apresenta riquíssimo filão, pouco explorado ainda, no concernente ao que existe nela da história, da vida, dos costumes dos modos e das modas, das alegrias e das tristezas da cidade em que nasceu, viveu e morreu o escritor. O Rio de Janeiro está presente, sob múltiplas feições, e vivo, palpitante, crescendo, em cada um de seus livros — no

romance, no conto, na crônica, no teatro, na crítica, na poesia...”⁵

Há, decerto, todo um excedente de exemplos. Suplementando esta noção, lembramos aqui um fragmento do prefácio que Machado escreveu, em 1887, para uma edição de *O Guarani*, de Alencar: “A vida fluminense era então outra, mais concentrada, menos ruidosa. O mundo ainda não nos falava todos os dias pelo telégrafo, nem a Europa nos mandava duas e três vezes por semana, às braçadas, os seus jornais. A chácara de 1853 não estava, como a de hoje, contígua à Rua do Ouvidor por muitas linhas de *tramways*, mas em arrabaldes verdadeiramente remotos, ligados ao centro por tardos ônibus e carruagens particulares ou públicas”. Não há nostalgia do passado, portanto, uma vez que sublinha, nesse fragmento, uma leitura da cidade desde o que lhe falta: a velocidade na informação e nos transportes, por exemplo.

Olhar para o passado que também aparece em alguns versos d’*O Almada*, recortados por AP: “Naquele tempo”, tempo dos “ecos do arcabuz que a vez primeira despertou Guanabara”, tempo das “cantilenas do trovador selvagem de outro tempo que viu perdida a sua pátria, e com ela, a longa história de seus feitos”⁶. É o espaço temporal do Brasil colonial, que se contrasta com “elegantes bairros”, com o “tumulto da cidade”. Pelo contraste do tempo do enunciado em relação ao tempo da enunciação torna-se possível captar detalhes das cambiantes paisagens cariocas.

AP assinala, inclusive, que dentre toda produção literária machadiana, seja em verso seja em prosa, é em *O Almada* onde o autor “pôs mais paisagem, e mais paisagem descrita com as mais vivas cores do entusiasmo”⁷. E isso é realmente peculiar. Vale lembrar a acidez das críticas machadianas, seja nos romances, seja na própria crítica literária, dirigidas aos

“aspérrimos discípulos do realismo”, à “reprodução servil das coisas”⁸.

Se há uma descrição minudente da realidade em *O Almada*, isso não torna Machado um apologista do realismo. De modo geral, apesar de abordar temas comuns aos escritores realistas — como adultério e hipocrisia — Machado recusa “tanto o determinismo social quanto a prosa descritiva”(D.Jackson). Nele a “realidade vem sempre subordinada à volubilidade do narrador, que a desmancha e recompõe conforme o seu capricho”(R.Schwarz). Não substitui, em consonância ao seu ideário crítico, o “essencial pelo acessório”; não se trata do culto da paisagem pela paisagem. Ao transportar para o plano narrativo suas andanças pelas ruas do Rio de Janeiro, não absorveu em seu espírito a cópia das coisas, como dizia Chesterton acerca de Dickens; antes, era ele que imprimia o seu espírito nas coisas. Se em *O Almada* é onde Machado “colocou mais paisagem”, como quer AP, ele o faz, para utilizar as palavras deste contra este próprio, “em poucas linhas”. E se isso não lhe tira o mérito da afirmação, ao menos afasta Machado da acusação de “reificação do real”. Basta verificar, na advertência crítica ao poema, que o próprio autor sublinha que sua “intencionalidade” é exclusivamente literária.

Com efeito, uma das questões fulcrais em Machado é a investigação sobre a natureza da arte literária, que se revela logo na advertência crítica, quando, não obstante assinalar que o assunto é rigorosamente histórico, nos adverte que “no poema estão os principais elementos da história, com as modificações e acréscimos que é de regra e de direito fazer numa obra de imaginação”. O que sugere tanto uma fuga à hipostasia da racionalidade ou um culto ao controle do imaginário (ainda que se possa argumentar que matrizes biológicas — “o

instinto”, a “evolução natural” — pautem certos textos machadianos), quanto toca numa questão vital para a literatura, melhor, sobre o que entendia por “literatura”: ainda que o “literário” se situe num território limítrofe ao da história, possui a liberdade, “de regra e de direito”, de transfigurar esteticamente o real. Reitera, pois, sua inclinação literária: “os raros escritos que com a mesma designação se conhecem são apenas sátiras de ocasião, sem nenhuma intenção literárias. As deste são exclusivamente literárias”⁹.

Mesmo assim, AP não deixa de notar a “acurada atenção com que Machado se documentou para escrever seu poema: uma “narrativa histórica” escrita por um “poeta-historiador”, dada a equidistância da imaginação com o referente externo. Aliás, o próprio Machado já havia dito, na referida advertência, “tal é o episódio histórico que me propus celebrar e que os leitores podem ver no tomo III dos Anais do Rio de Janeiro, de Baltasar da Silva Lisboa”.

Nesse aspecto pode-se traçar uma sinonímia entre a advertência crítica machadiana e a leitura de AP, uma vez que este também se documenta para escrever acerca d’*O Almada*. Tanto é que realiza uma pesquisa historiográfica, coligindo bibliografia específica sobre o espaço-temporal em que ocorre a ação¹⁰. E faz tal pesquisa porque lhe parece “interessante detalhar um pouco os dados relativos a este assunto”¹¹, como também “interessa particularmente é salientar o que há nele em matéria de história e de costumes do tempo”. E continua AP, “o poeta, imaginação forrada de acontecimento histórico”¹².

Cabe perguntar: o que move AP ao debruçar-se sobre *O Almada* e por que a ênfase na questão do referente externo, mesmo reconhecendo tratar-se de um pretexto ou um “disfarce” machadiano, propositalmente orientado para a sátira social?¹³

Há, decerto, a questão do mérito e da raridade do poema, “um dos poucos poemas herói-cômicos existentes em nossa literatura”. Mas também “sob o ponto de vista da história da cidade, e seus costumes em certo período dos tempos coloniais”¹⁴. Mas parece que há algo mais, algo que vem de encontro ao horizonte de expectativas de AP, algo que lhe punge, que lhe vibra o que Machado de Assis já havia pensado como “sentimento íntimo”. Com AP, o princípio da “afirmação categórica violenta da ânsia da autonomia local”.

Interessa a contigüidade da ficção e da história, sim, mas, o que parece mais latente é a cidade lida desde a tensão, o embate, a luta, como quer AP, a “luta de classes”: o “povo” fluminense oprimido *versus* as oligarquias locais, sendo o desfecho a vitória do primeiro sobre “o domínio político de Correa de Sá no Rio de Janeiro”. Vitória esta que permite que o Rio de Janeiro se auto-governe por seis meses, “exercendo todas as funções administrativas e legais”¹⁵.

A insatisfação e a luta popular fascinam o olhar do crítico AP: “A matriz da cidade — escreve Machado de Assis — estava então na Igreja de São Sebastião; Almada tentou mudá-la para a ermida de São José, mudando ao mesmo tempo o santo, padroeiro da cidade. Abalou-se por esse motivo o povo...”¹⁶. Pega o fio da meada e segue investigando tal descontentamento: “as complicações continuam”, “o motivo dessas oposições...”¹⁷.

Investiga, inclusive, a seqüência de tais eventos, fazendo ele também “um breve passeio pela cidade do Rio de Janeiro”, título do livro de Joaquim Manuel de Macedo, de onde colhe informações sobre as transferências da matriz. E assim faz juz ao que havia prometido: “detalhar um pouco os dados relativos a esse assunto”. Numa palavra, louva-se o texto literário, *in primis*, por aquilo que o torna documento de época,

“interpretação” de um certo momento histórico, como se todo texto se reduzisse a um “reflexo especular de infra-estruturas”(Lukács), uma “homologia de relações sociais” (L.Goldmann).

Ódio entre classes, luta de classes, revolução: tais elementos, comumente associados ao materialismo histórico, permeiam a leitura de AP. Daí que a insatisfação popular, no combate contra os privilégios das oligarquias, patrocinou “uma verdadeira revolução, em que pela primeira vez no Brasil o povo rebelado depôs um governador (...), primeira afirmação categórica e violenta, da ânsia da autonomia local”¹⁸. Aí, pois, encontra a pertinência e a atualidade do assunto: “data de então, com efeito, o despertar de uma consciência política, que era o germe fecundo que se desenvolveria, com o correr dos anos, até assumir a precisa configuração de consciência nacional, ainda hoje em luta contra a política de dependência do país a interesses e opressões imperialistas”¹⁹. O que lhe permitia, por tabela, alfinetar as pretensões totalitárias do “populismo” brasileiro, encarnado em Getúlio Vargas.

“Luta de classes entre senhores e escravos”, “primeira revolução brasileira”, “classes dominantes”, “espírito igualitário do povo”, insatisfação e “pressão popular”. Ao suplementar, vai reiterando os seus pressupostos de trabalho, o que coloca a questão de que toda leitura é uma releitura, sim, mas as releituras se gestam contíguas aos interesses do escritor. Traz à tona desejos, desencantos e seduções, utopias, uma maneira de ver o mundo. Com efeito, AP não só foi fundador e militante do Partido Comunista, como também dedicou-se a estudar Machado na perspectiva do materialismo histórico, procurando situá-lo no movimento da sociedade do Segundo Reinado, sublinhando de que maneira tematizava as contradições e tendências da época.

Essas questões podem ser lidas, com todas as suas linhas, num manifesto de Sá Pereira, pseudônimo de AP, com o qual defende o engajamento do intelectual, no sentido de “ajudar o povo a libertar-se da miséria da enfermidade e da ignorância”. E acrescenta: “Os intelectuais terão de integrar-se na grande luta popular contra as forças de opressão econômica, política e social que esmagam o povo. Deverão tomar posição contra o imperialismo, em defesa da independência nacional; contra o latifúndio”²⁰. No que diz respeito à ênfase no referente externo, ao ceder ao dogmatismo ideológico, em detrimento das questões estéticas, a atividade do crítico parece deixar-se permeiar por certas pretensões totalitárias da modernidade. Como diz Huyssen: “la era de Hitler, Stalin y la guerra fria produjeron versiones del modernismo, tales como las de Clement Greenberg e Adorno, cuyas categorías estéticas no pueden ser totalmente escindidas de las presiones de ese período”²¹.

Pressões que, como vimos, se dão a ler em AP. Caso, entre outras, da redução do literário à lógica de um certo realismo, viés de análise pelo qual a literatura se reduz, como foi dito, à pura imitação da história, mero reflexo de um real complexo. E se a literatura só interessa na medida em que ilustra a história, na medida em que reitere homologias entre o desenvolvimento ficcional como desenvolvimento concreto da sociedade, mais não ocorre que a validação um certo tipo de crítica sustentada nas oposições binárias entre a arte e o compromisso, entre o estético e o ideológico, o que, por extensão, implica a perda de sua “autonomia”²².

Por tabela, lembra Silviano Santiago, quando comentava a influência das pressões dos anos 30 na produção literária brasileira, no sentido de que havia a tendência de se trilhar os caminhos de uma “política universalista radical (...)

culturalmente centrada pelo materialismo histórico”, tipo de análise à qual se recorria “tanto para a avaliação do passado nacional, quanto para avançar um ideário utópico que deve[ria] pôr um fim à injustiça econômica e social no país e no mundo”. E completa: “a produção artística deixa de ser fermento inaugural do multiculturalismo, a serviço da especulação política e da subversão estética, e passa a vir atrelada à crítica da estrutura econômica da sociedade (na época inspirada pelo realismo, soprado pelos congressos de literatura)”²³.

Mais que uma crise da crítica, da qual já se falava em 1961 (Julien Gracq), há, decerto, a crise de um certo tipo de crítica. Trata-se, antes, da crise de um certo tipo de valoração, no caso, do literário. Crise do valor sustentado na noção de “compromisso”, de “responsabilidade” do escritor, como também, do intelectual, no qual a voz universal tomava partido. Mais a variação, portanto, nos critérios de valorações do que o fim de toda noção de “valor”: (re)coloca-se “em questão” um certo tipo de crítica (caucionada pela normatividade, e por extensão, pela teleologia, pelo pedagogismo, pelo autoritarismo...). Questão que favorece a liberação da própria crítica das clausuras deterministas de qualquer natureza e alimenta a possibilidade senão de neutralidade, de relativa “autonomia”.

Mas não se pode dizer que a crítica finalmente está livre de todas as formas de “valores”: o que se questiona é a existência de parâmetros “universais” do gosto, ou de que toda crítica deva estar voltada para o desejo de julgar, isto é, para o movimento de exclusão/inclusão caucionado por uma norma: a autoria, a influência, a nação, o real. Os critérios para “avaliação” do gosto são mais *posicionais* do que universais, dependentes dos vários *focus* de enunciação disseminados na atualidade; não sem provocar tensões, fricções, inflexões²⁴.

Mas não se pode negar a importância do pensamento crítico de AP, *in primis*, no que tange aos estudos machadianos: resiste pela contestação dos estereótipos que reduzem Machado a um inacessível escritor “das elites”; antes, prefere pensar que “Machado é nosso, é do povo”; por reivindicar-lhe menos uma figura absenteísta do que um escritor “ativo”, que satirizava os costumes de seu tempo, caso também de *O Almada*. Por sublinhar que Machado não só “acreditava na cultura como força de renovação” mas também “que protestava indignado contra a invasão do México pelas tropas de Napoleão III, que escarnecia dos artificios e convencionalismos de sua época, que descortinava os angustiosos conflitos morais da sociedade do Segundo Reinado, que amava e sentia mais do que todos a cidade onde nasceu”²⁵.

Enfim, sublinho duas questões: em primeiro lugar, a sinonímia, em termos operacionais, entre *O Almada* e a leitura realizada por AP; o duplo movimento entre texto literário e o desejo de historicidade, ou seja, a preocupação pela periodização e pelo lugar de ocorrência das ações, a seleção e construção dos personagens, caucionada por uma pesquisa historiográfica prévia, seja ao poema seja à crítica. Pode-se dizer ainda, a preocupação por situar o leitor: Machado em relação ao estatuto do gênero, AP em relação ao panorama histórico.

Sinonímia que se revela também na tematização do “sentimento íntimo”: em Machado “a transição do instinto para a consciência de nacionalidade”. Em AP, a defesa da “consciência nacional, ainda hoje em luta contra a política de dependência do país a interesses e opressões imperialistas”. Há, pois, uma escansão da advertência crítica machadiana, o que permite identificar uma íntima relação a nível de operadores discursivos. Menos que desdobrar sentidos, o que

faz a crítica de AP é duplicar o texto. Não aposta na semiose múltipla, mas aposta num determinado sentido do texto e aí se fecha, na falta de uma palavra melhor, entrincheira-se. Noutras palavras, não coloca em crise o texto machadiano, antes, o potencializa.

E, em segundo lugar, a possibilidade de ler, nesses textos, visões/versões da cidade, se se quiser, dos imaginários urbanos. Talvez pareça que a crítica de AP se abre, para usar uma expressão da moda, à hibridez, uma vez que a crítica literária corteja a narrativa histórica; no entanto, ao cortejar, termina por se fundir a esta, termina por privilegiá-la, fusão que se aproxima mais de uma lógica “transculturadora” do que “híbrida”. Assim, como foi dito, o *gordius nodus* está na redução da crítica à dialética, que condiciona, melhor, determina sua análise. Isso não impede que se louve, em AP, o cuidado no trato das fontes, não só as que remetem ao tempo da enunciação e do enunciado do poema que analisa, mas também no trato da fonte manuscrita.

Demais, realiza um verdadeiro exercício de *filologia textual*: “há (...) no manuscrito (...) algumas notas explicativas que não foram reproduzidas em nenhuma das edições (...) e como são inéditos...”²⁶. Interessa, também, porque estes fragmentos inéditos “tratam de coisas e costumes cariocas, do tempo”. O primeiro fragmento que recupera fora suprimido do Canto VII, de *O Almada*. Aí Machado tematiza a tensão entre o prelado e povo, por certa reivindicação deste último, que “estava há muito no gozo de tirar do mangue seu sustento”, lenha e marisco. No plano do poema, tal situação termina por envolver a Câmara, que se coloca em defesa dos interesses populares. O segundo fragmento faz alusão ao “luxo das escravas”, do qual resultou a proibição imposta às mesmas de “usar vestidos de seda, de se servir de cambrinha ou mantas com rendas”, seja para coibir os excessos, seja para não

constranger a compostura das senhoras daquelas. Tira-se por inferência que estes versos entraram para a sala dos recusados a fim de, ao retrair efeitos indesejados, satisfazer o horizonte de expectativas do leitor. Na exclusão, uma teoria?

Os versos instigam a imaginação: “Curta saia de seda, alva cambraia que mal encobre o luzidio colo, em africanas servas...”. Excessos que o cronista Baltasar Lisboa atribuíra aos “ricos e luxuriosos senhores” que costumavam erguer “altares à Vênus vaga”. E, lapidarmente, completa AP: “Vênus vaga, negra e escrava: eis uma completa subversão da mitologia”, ao que se poderia acrescentar, subversão do conceito de beleza segundo o cânone europeu. Algo dessas questões, tematizadas em Machado, retomadas por AP, parecem ainda estar na ordem do dia: a voz da “periferia” que contesta o “centro” e reivindica, seja sua autonomia, seja sua inscrição na Cultura; a problematização do cânone; o deslocamento dos limites entre literatura e história; o diálogo entre crítica literária e história do imaginário, ou, no caso a atenção que a primeira dedica a esta última. Daí a pertinência daquela passagem machadiana, segundo a qual deve-se conjugar “a lição antiga ao caráter do tempo”.

Se Machado de Assis buscou na “lição antiga” a forma com a qual emoldurou sua sátira social, neste caso o desafio repousa num desejo de desleitura: problematização das leituras que “puxa[m] o literário para o domínio inequívoco da lógica (do *real*, eles diriam)”²⁷, desafio de desnaturalizar certas construções (voltadas para as questões nacionais) investindo na crítica aos processos de homogeneização identitária, ao autoritarismo, enfim.

Que não é o caso de Machado de Assis²⁸, por haver se desviado das pressões deformadoras do sectarismo, como deixa claro sua “crítica fecunda” aos modismos de além-mar; por

não partilhar da “obsessão do real” como busca racionalista “enjuiciadora de la razón dominante”, tomando de empréstimo as palavras de Nicolás Casullo. Mesmo que tenha sofrido as pressões de seu tempo, quando “cooptado” pela política imperial (embora crítico desta) ou, noutra sentido, mesmo que tenha pautado seu discurso movimentando argumentos associados ao determinismo biológico, vale dizer, Machado conseguiu superar o que havia de datado em sua época valendo-se de múltiplos ingredientes, quais sejam, a sutil ironia e boas doses de humor e ceticismo. Tais elementos remetem, menos à reificação do real ou ao culto à uma visão teleológica e puramente racionalista da história.

Em vez de desqualificar Machado pela aposta na presença de certo “biologismo” argumentativo em sua “teoria” do caráter nacional, aqui se prefere lembrar a inclinação machadiana por sublinhar as potencialidades e as qualidades, no caso, da “literatura brasileira”, que permitem dar um salto “por cima das imitações e sínteses etnocêntricas”. Estabelece a diferença no coração da semelhança, recodificando-a. O que parece mais instigante do que preconceituosas leituras que nos acomodam em tristes trópicos, indolentes, que nos tomam por derrotados ou mesmo “lascivos” (Paulo Prado). Além desse movimento recodificante, em *O Almada*, entrelinham-se elementos que permitem um passeio pela cambiante cidade do Rio de Janeiro, com suas peculiaridades, mudanças e resistências à mudança, algo de seu cotidiano²⁹, o que torna Machado de Assis, também neste singular poema heróico-cômico, um observador atento do passado (colonial) brasileiro, melhor, de um vivido que transfigura poeticamente, sem deixar-se cair naquelas malhas da letra contaminadas pela reificação do real.

Mais de um crítico assinalou a atualidade de Machado. Vale mencionar aqui o desencanto da existência, no sentido

que lhe dá Casullo, desencanto da “existência humana, tensada por la problemática y el deseo, por las expectativas entre lo dado y lo nuevo...”. Com efeito, longe do herói moderno wagneriano, mito do otimismo da renovação, os heróis machadianos são mais problemáticos, mais volúveis que confiáveis; vale lembrar o artifício tanatológico usado em *Memórias Póstumas*, de um “defunto autor”: problematiza, de imediato, os nexos lógicos de representação. Em Machado se insinua uma leitura da história, e por extensão, da modernidade, como jogo, tensão, transitoriedade: “o que há de assaz fixo nesse mundo?”, ou: “contradição, a vida e o mundo não são outra coisa” (*Esau e Jacó*). Tensão que permanece em suspensão, não se dissipa. O mesmo se pode falar de Marti.

Em *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, Julio Ramos estuda as relações entre literatura e política no século 19. Num movimento similar ao de AP (porém benjaminiano no tom e nos recortes), pensa as relações entre as transformações da cidade, sob impacto da modernização, e a literatura, no caso específico do capítulo quinto, pelo viés das crônicas finisseculares produzidas por Sarmiento e Marti. Investigando representações da cidade no século 19, Ramos encontra em Sarmiento a noção de um espaço utópico, lugar de uma sociedade idealmente moderna e de uma vida pública racionalizada.

Numa outra abordagem, José Luis Romero prefere ler, em Sarmiento, um imaginário urbano marcado pela aguda “presença de duas ideologias” expressas na “fórmula de civilización y barbárie”, ou seja, civilização enquanto vida urbana, barbárie da vida rural. Cisão que também se pode encontrar em Machado de Assis, quando reivindica uma crítica que privilegie a “urbanidade na expressão”³⁰. Cisão que pode ser relativizada lembrando a ruralização de Buenos Aires, na

época de Rosas (José Luis Romero); ou lembrando um caudilho atando as rédeas de seu cavalo num obelisco do Rio de Janeiro; ou ainda, lembrando o sucesso da música sertaneja em tempos de Collor.

A contrapelo da cidade como espaço utópico, ideal e racionalizado, de Sarmiento, Julio Ramos assinala que, em Marti, esta aparece ligada ao desastre, à catástrofe: metáforas chaves da modernidade. A isso chama *catástrofe do significante*, sublinhando que a cidade não é simplesmente o cenário em que se representa a fragmentação do discurso distintiva da modernidade. Pensa o espaço da cidade como o campo de significação mesma, que, em sua própria disposição formal, está atravessado pela fragmentação dos códigos e dos sistemas tradicionais de representação da sociedade moderna.

Pelo viés da crônica se pode aproximar Marti e Machado: o primeiro, cubano, escrevia nos EUA; Machado, um escritor cosmopolita, insulado no Rio de Janeiro. Convém assinalar que, em seu afã de processar as “zonas da cotidianidade capitalista” que vicejavam no Novo Mundo, a crônica serviu para desmascarar, não decorar a cidade. Revelou descompassos, não sublimou violências, não ocultou reivindicações, fossem elas uma “greve de professores” ou uma “assuada de caixeiros”. Aí entrelinha-se a idéia de que a entrada na modernidade capitalista é antes problemática que gloriosa. Talvez se possa dizer que permeia, na diversa textualidade machadiana, uma noção de cidade como “arena de lutas pelo poder”. Se, em Marti, a cidade aparece ligada ao desastre, à transitoriedade, marcada pela “experiência de una temporalidad vertiginosa y fragmentária, que anulaba la posibilidad misma de “una obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquicimiento y remolde son por esencia mudables e inquietas”, em Machado a cidade aparece

constantemente atravessada pela inquietude de certas tensões: “Há por aí agora uma porção de conflitos públicos”³¹.

É como se se vivesse “entre um puxar de forças opostas” (*O Caso da Vara*); ou ainda, num inflacionário alargamento das tensões, em que vai “crescendo a oposição” (*Esau e Jacó*). O contraste de interesses se inflaciona e não há uma resolução senão relativizada: caso dos gêmeos Pedro e Paulo, que “permanecem “inconciliáveis”. O desejo de síntese, de completude, fica em suspensão. O que se sublinha — trate-se do triângulo amoroso envolvendo Flora, Pedro e Paulo, trate-se da opção por um regime de governo mais adequado ao Brasil, trate-se da rivalidade entre fãs de atrizes rivais (Pepa Ruiz *versus* Ester de Carvalho) — é um tumulto marcado pela impossibilidade: o contraste, a indefinição que vai se alongando, talvez um processo dialético sem síntese, marcas de um certo olhar que suspende sínteses.

Mais que uma recidiva no antagonismo, nos textos de Marti e de Machado, ao entretecer literatura e cidade, sublinha-se a idéia de incompletude e de catástrofe: adjetivação que, em ambos os casos, passa uma sensação de suspensão, idéia que se coloca em íntima equidistância com a própria modernidade. É como se o olhar de Marti e Machado sobre seu próprio tempo aludisse ao gesto da cabocla do Morro do Castelo, que inaugura *Esau e Jacó*: ler, no ventre, um projeto que permaneceria inconcluso.

Se tais fragmentos permitem ler a cidade como “tumulto” e “catástrofe” no final do século 19, o mesmo se pode dizer da crítica nos dias de hoje. Vulnerável, porque *em questão*, sobretudo ante a atual dessublimação dos parâmetros universais de valor. Resta deixar a crítica repousar na dúvida: vírus e/ou antídoto? Lembra o verso de João Cabral de Mello Neto, “nunca soube é se o inoculado (então) é vírus ou vacina”:

trompe l'oeil textual que, ao acionar os labirintos da dúvida, faz o poema ganhar maior possibilidade poética, propiciando o enriquecimento da própria poesia a partir de uma “visão diferenciada e complexa da realidade, porque essa visão não é mais simplificada, excludente e autoritária” (Silviano Santiago).

E, por extensão, se a ambigüidade desdogmatiza, talvez a crítica pudesse ser lida menos desde um sentido ditado por um centro fixador, do que desde a possibilidade de semiose infinda, pela troca generalizada: a crítica não só analisa mas também produz fricções e hibridações. Menos um *locus* delimitado do que um *modus* que dissemina desleituradas instigadas pela desmontagem da lógica da primazia dos discursos sustentados em uma posição de origem: a possibilidade de desler o dado, o legado, as certezas, para permitir a ascensão de outras vozes e outros textos: marca certa de abertura à alteridade. O que pode servir para minimizar a angústia do “vale-tudo” pela constatação da ausência de “um sistema de conceptuación”, ou pelo desconforto ante uma “vasta realidad compleja e difusa” diante da qual “nos hallamos desprovistos de claves para introducimos en ella”, tal como ocorre na abertura do capítulo “Campo y cidade: las tensiones entre dos ideologias”, de José Luis Romero³².

Crítica, pois, como contínuo processo aberto à complexidade e a diferenciação do trabalho cultural de uma sociedade. Como se se pudesse romper com perspectivismos monológicos por um corte transversal, a exemplo da experiência barroca³³: dobra que desdobra redobrando a dobra. Na paleonínia deste comportamento questionante, gesto diferencial esteado no desdobramento dos sentidos, se potencializa a própria indecidibilidade. Implica uma noção de crítica liberada de qualquer sistema monolítico de determinações (que distribui a norma de antemão), antes,

inconclusa escritura que se move no plural de que são feitos os tempos e os textos.

NOTAS

1. Machado de Assis. *Obras Completas*, v. III. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1994. p. 890.
2. *O Almada*, embora tendo sido escrito no início da década de 70, só foi publicado em 1879, pela *Revista Brasileira*, sob o título *A Assuada*. Ver Astrojildo Pereira. *Machado de Assis. Ensaios e apontamentos avulsos*. Belo Horizonte: Oficina dos Livros, 1991. p. 116.
3. O sentido de paródia que aqui interessa sublinha a “abordagem criativa/ produtiva da tradição”, com Hutcheon. Aqui, as citações e os empréstimos não se destinam a assinalar unicamente a similaridade. Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é mais uma confrontação estilística, uma recodificação que estabelece a diferença no coração da semelhança. Segundo Hutcheon, a paródia opera “como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica. Pode, com efeito, funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer, simultaneamente, de outras formas estéticas; mas também é capaz de poder transformador, ao criar novas sínteses”. Ver Hutcheon. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985. pp. 19 e 32.
4. Lançado em 1959, pela Livraria São José, e reeditado em 1991, pela Oficina de Livros. A tônica do trabalho está na íntima relação entre o desenvolvimento da sociedade ficcional com a alteração dos quadros da cultura material impulsionada rumo à “modernização” da sociedade, não deixando de notar os descompassos entre a sociedade escravista decadente e a nova ordem burguesa em ascensão.
5. A. Pereira, op. cit., p. 97.
6. Idem, p. 102.
7. Idem, ibidem.
8. Na sua análise sobre as tendências de além-mar mostra-se um ardoroso combatente do realismo, sobretudo entre 1878 e 1879. Leia-se a crítica a “O Primo Basílio, de Eça de Queirós”, publicada em 1878. Trata-se de uma leitura severa contra a “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis (...) dos aspérrimos discípulos do realismo”. Em

Machado, a imaginação ganha relevo, como preceito da “boa arte”, em detrimento das cópias da realidade: “a poesia não tem o dever de copiar integralmente a história sem cair no papel secundário e passivo do cronista (...); mas quando o poeta, seja trágico, dramático ou cômico, vai estudar no passado os modelos históricos, uma única lei deve guiá-lo, a mesma lei que o deve guiar no estudo da natureza, e essa lei impõe-lhe o desejo de alterar, segundo os preceitos da boa arte, a realidade da natureza e da história”. Leia-se também a crítica ao *Culto do Dever*, de Macedo, quando diz “se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação”. “O realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário”. Ou, a que sugere ser a mais eloqüente: “porque a nova poética é isto e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia...”, atestado da “negação mesma do princípio da arte”. M. Assis. *Obras Completas*, v. III. Op. cit., pp. 869-913.

9. A. Pereira, op. cit., p. 228.
10. Bibliografia em que AP abarca Baltasar da Silva Lisboa, também citado por Machado (op. cit., p. 109), Haddock Lobo, Vieira Fazenda (op. cit., p. 105), Vivaldo Coroaci e Varnhagem (op. cit., p. 106), dentre os quais inclui o próprio Machado: “o poeta Machado de Assis cede espaço ao historiador Machado de Assis” (op. cit., p. 114).
11. Assunto de uma “questão muito séria”: a Revolta de 1860, cujo âmagô se encontra na insatisfação popular. Em Machado tal insatisfação já começara a se modelar com as arbitrarias transferências da matriz da igreja católica. AP inclui, na sequência dos eventos, o agravamento dos descontentamentos “pela imposição de novos tributos fiscais”, “os privilégios da companhia de Comércio, que era o instrumento por meio do qual se exercia na colônia o monopólio da metrópole sobre a navegação e o comércio marítimos”. A estes descontentamentos acrescenta a progressiva “animosidade contra o predomínio da família Correa de Sá constituída de odiosa oligarquia, com o que não se podia facilmente conformar o espírito igualitário do povo” (op. cit., p. 105).
12. A. Pereira, op. cit., p. 112.
13. Nas palavras de AP: Machado buscou “menos o motivo real do que o disfarce para mascarar a sátira (...), que incidia veladamente sobre a briga de bispos e maçons, que produziu a chamada questão religiosa, e tão ruidosamente agitou a política do império pelos anos 72 a 75” (op. cit., p. 118).

14. A. Pereira, op. cit., p. 97.
15. Idem, p. 109.
16. Idem, p. 110.
17. Idem, p. 111.
18. Idem, p. 109.
19. Idem, ibidem.
20. Raul Antelo, *Literatura em Revista*. São Paulo, Ática, 1984, p.142.
21. Andreas Huyssen. "Guia del Posmodernismo". In: Nicolás Casullo (org.). *El Debate Modernidad/Posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur, 1991. p. 287
22. Reivindicar autonomia ao pensamento crítico "no tiene como consecuencia necesaria el retiro de la política y el desdén por las cuestiones públicas. Por el contrario, sin una relación tensa con la política, en la que el pensamiento crítico resista la expansión colonizante de los intereses inmediatos pero, al mismo tiempo, no considere una virtud sustraer-se a los problemas que éstos le plantean, parece difícil pensar la práctica intelectual crítica. La autonomía es condición de esta práctica". Ver Beatriz Sarlo, "¿La voz universal que toma partido? Crítica y autonomía". *Punto de Vista*, no.50, Buenos Aires, nov. 1994. p. 9.
23. Silviano Santiago. *Atração do Mundo: Políticas de Globalização e de Identidade na Moderna Cultura Brasileira*. Revista Gragoatá, nº 1. Rio de Janeiro: UFF, 1996. p. 45.
24. Crise, mas não esgotamento, uma vez que há a tendência de se repensar certos conceitos associados, no caso, à crítica de origem marxista. É o que ocorre com um dos seus mais ativos críticos da atualidade, Fredric Jameson. A contrapelo de certa teoria social marxista, que via nas formas culturais um véu ideológico ou um espelho deformador do olhar que ofuscava as reais relações econômicas de uma sociedade, passa a entender a produção, a troca, a promoção e o consumo (inclui publicidade, tv, meios de comunicação massivos) como legítima expressão da atividade econômica. Como se o processo se transformasse em produto. Com Jameson, os estilos e as representações não são apenas acessórios promocionais de produtos econômicos, mas produtos em si: "É como se todas as coisas que compõem a nossa vida social, do valor econômico e do poder de estado, às práticas e à própria estrutura da psique, se tornassem culturais. Ver Fredric Jameson. *Pós-*

Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 1996.

25. Alfredo Bosi et all. *Machado de Assis. Antologia e Estudos*. São Paulo: Ática, 1982. p.504. Já em seus trabalhos inaugurais, AP busca mostrar que “Machado de Assis é nosso, é do povo”, título de um estudo que publica em 1939, na Revista Prolétária. Daí contestar “as concepções que davam a obra de Machado de Assis como alienada da realidade histórico-social”. O “engajamento” de Machado de Assis, para AP, se dava através de seus contos e seus romances e mais diretamente com a atividade de cronista.
26. A. Pereira, op. cit., p. 119.
27. Ver R. Antelo, op. cit., p. 145.
28. Com Needel, a “qualidade única” de Machado reside no aprendizado com sucessos e fracassos de cada geração literária brasileira, em vez de apenas imitar as tendências européias. Machado reelabora elementos de sucessivas escolas, desenvolvendo um “estilo inimitável”, destilado de suas “reflexões, desapontamentos, percepções”. Ou seja, em vez de seguir tendências européias, Machado “explorou aspectos psicológicos dos dramas nacionais vividos pela elite e setores médios”. Jeffrey Needel. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
29. Pinta, ainda que em poucas linhas, uma paisagem do cotidiano, dos costumes da cidade, como “divertimentos públicos em que se misturavam cavalarias esportivas e folguedos populares” e da moda das escravas. Detalhes do cotidiano, como a criação de impostos e o advento da iluminação pública “com a instalação de 100 candeeiros de azeite”, em 1794, para iluminar parte de uma cidade setecentista, de 40 mil habitantes. A. Pereira, op. cit., pp. 114-5.
30. A “urbanidade na expressão” alude a influência do que Needel denomina “socialização pela etiqueta”, derivado do “ideal da politesse”. As práticas que confirmavam uma socialização adequada possuem influência direta da aristocracia franco-inglesa. Esse ideal elitista de certo modo, sobretudo no que diz respeito ao ideal da politesse, respeito e decoro, parece estar presente no código do bom gosto literário machadiano. No campo da crítica isso se revela mais explicitamente na sua concepção urbana de crítica em detrimento das “fórmulas ásperas”. Com Luis Roncari se pode afirmar que “os seus juízos se afinavam com a ordem em que educara sua sensibilidade, a ordem culta da civilidade européia, o que lhe deu acuidade para representar a mudança, para buscar formas em que se integrassem as diferentes forças e tendências de uma época.

E foi justamente essa definição que lhe moldou preconceitivamente muitas expressões que não soube compreender, como as manifestações populares e não-cultas”. Luis Roncari. p. 324. Ver também José Luis Romero. *Las Ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, s/d. p. 106.

31. Como os mencionados na crônica de 16 de novembro de 1888: comentado um certo espetáculo, diz: “Começou por uma comédia de Musset: *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Não confundam com o drama de grande espetáculo *Fechamento de Portas*, representado há dias no Liceu, com alguma aceitação”. Machado alude tanto à reivindicação dos caixeiros, pelo “fechamento das portas” — isto é, pela redução do número de horas que ficavam abertas as lojas, que funcionavam inclusive aos domingos e que tinha como estratégia a assuada (traduzida para os dias atuais como “panelaço”) — quanto à greve dos professores do Liceu de Artes e Ofícios daqueles tempos. Gledson (org.) *Bons Dias*. Campinas: Unicamp, 1990. pp 116-119.
32. J. L. Romero, op. cit. p.86
33. Por barroco entenda-se, com Lezama Lima, uma resposta crítica, na América do século 18, ao cânone etnocêntrico europeu, prova de que “se está maduro ya para una ruptura”. Referindo-se a Aleijadinho, diz: “es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. Es la gesta que en el siglo siguiente al Aleijadinho, va a realizar José Martí”. A expressão americana do estilo barroco, já no século 18, pode ser pensada como uma maneira de questionamento ao centro, à metrópole: implica na idéia de descentramento, de deslocamento. É arte não mais da contra-reforma, mas, com Lezama Lima, da contra-conquista. Daí Lezama Lima eleger a estética barroca como “eixo do autêntico devir americano, legítimo começo por constituir uma síntese hispano-incaica e hispano-negróide”. Então pode-se falar que o barroco americano possui um mecanismo impulsional que envolve o Outro, o diferente, o que sugere uma poética do diálogo, da permuta. Ver Lezama Lima. *La Expresión Americana*. Madri: Alianza, 1969.