

**Pobres-diabos  
num beco**  
**Hélio de Seixas  
Guimarães**

**Resumo** O ensaio trata da representação do artista e dos seus conflitos, concentrando-se na análise de “O machete” (1878), “Cantiga de esponsais” (1883) e “Habilidoso” (1885). Ao estudar essas narrativas, produzidas e publicadas em torno da célebre viravolta na ficção de Machado de Assis, busca-se compreender as concepções de arte e o modo como a relação entre artista e público aparece configurada num momento decisivo para a redefinição do projeto artístico de Machado de Assis. **Palavras-chave** Machado de Assis; conto; arte; artista; público.

---

***Abstract** This essay deals with the representation of the artist and his conflicts, concentrating on the analysis of “O machete” (1878), “Cantiga de esponsais” (1883) and “Habilidoso” (1885). In these narratives, which were produced and published around the well-known turning point in Machado’s fiction, an attempt is made to understand the conceptions of art and the way in which the relationship between the artist and the public are shaped at a decisive moment for the redefinition of Machado’s artistic project. **Keywords** Machado de Assis; short story; art; the artist; the public.*

---

Por ter sido o escritor que foi, sempre tão consciente do fazer literário, não surpreende que Machado de Assis tenha refletido muito sobre a condição do artista e as possibilidades da arte. Deixou registros disso na crítica teatral e literária, que praticou com regularidade até o final da década de 1870, mas a partir de 1880 parece ter deslocado a reflexão problemática sobre a relação entre artista e sociedade para o âmbito da sua ficção. E fez isso de modos diferentes no conto e no romance. Nestes, são raros os personagens-artistas; quando aparecem, são os jovens aspirantes à arte, os poetas bissextos dos primeiros livros, ou então os narradores-personagens dos romances que, a partir de *Brás Cubas*, dissimulam qualquer ambição artística, dizendo escrever apenas para aliviar o tédio ou descarregar a memória. Nos romances, pode-se dizer que a reflexão sobre a arte e a condição do artista se faz menos em terceira pessoa, como tema ou assunto, do que pelo embate dos narradores com os leitores. Aí, por meio de um constante tuteio, que em alguns momentos atinge níveis incríveis de agressividade, Machado dramatiza — ou tematiza, dramatizando — a condição moderna do artista e da arte, que tem a ver com a crise da representação, a incomunicabilidade, a precariedade

do estabelecimento de acordos e códigos comuns com o leitor, a relativização da verdade e dos valores etc.

Já nos contos, há uma série deles em que personagens-artistas têm papel fundamental na narrativa e o processo artístico emerge como assunto. Assim, parece-me que a leitura contrastada dos contos e romances pode iluminar reciprocamente as inquietações e reflexões sobre o fazer artístico contidas nesses dois gêneros que Machado de Assis praticou durante quase quatro décadas. Em linhas gerais, pode-se dizer que há nos romances uma dramatização constante sobre suas próprias condições de possibilidade, estruturada a partir do embate entre narradores — alguns deles dublês de autores, como é o caso de *Brás Cubas*, de *Dom Casmurro* e de *o Conselheiro Aires* — e leitores. Já no conto, Machado de Assis tende a refletir mais direta e explicitamente sobre a situação difícil do artista; este aparece quase sempre referido, por narradores em terceira pessoa, como personagem frustrado, habitante de ambientes pouco favoráveis à arte e não raro fascinado pela ligeireza e o brilho fácil do mundo emergente do espetáculo, do entretenimento e da celebridade.

Os contos machadianos protagonizados por personagens-artistas formam uma série temporalmente abrangente, que tem nos extremos os finais das décadas de 1860 e de 1880. Já em “A mulher de preto”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1868 e recolhido no volume *Contos fluminenses*, de 1870, aparece o literato Antônio Carlos de Oliveira. Às voltas com o sucesso literário, o arrivista e novel poeta manda publicar matéria paga nos jornais, anunciando sua estréia no teatro e a si mesmo como “um futuro Shakespeare”. O tom rasgadamente cômico da representação do jovem sem talento que usa a arte trampolim para a política — ou antecâmara da obscuridade — faz par com outra precoce representação do artista, a do Luís Tinoco de “Aurora sem dia”, escrito no início da década de 1870. Nesse conto publicado em *Histórias da meia-noite*, de 1873, o autor de *Goivos e camélias*, “obra monumental” que passou despercebida no meio da indiferença geral, acaba abdicando da pena em favor da enxada, e de uma pacata vida na roça. Nessas duas histórias de início de carreira, há uma representação caricatural do artista, que combina com os “candidatos às musas” dos primeiros romances. Os personagens desses contos são versões do romântico Estevão, de *A mão e a luva*, o leitor de

*Werther* que no ardor da juventude comete versos byronianos, confessando “seu fastio puramente literário”.<sup>1</sup>

A literatura, sobretudo a poesia, invariavelmente aparece como febre da mocidade... ou constipação da adolescência. É nesses termos que o pendor poético será caracterizado em “Um erradio”, de 1894, que junto com “Uma por outra”, de 1897, estão na outra ponta temporal dos contos protagonizados por artistas. Mas a obra-prima já viera com o conhecido “Um homem célebre”. Esse conto de 1888 examina à perfeição os vãos e desvãos entre arte e passatempo, cultura erudita e cultura popular, sucesso e popularidade, fazendo refletir também “sobre a posição da literatura e de seu reduzido público, no Brasil”, como observou José Miguel Wisnik em ensaio recente.<sup>2</sup>

Embora personagens-artistas tenham tido papel destacado em contos produzidos no intervalo de quase três décadas, é nas histórias produzidas em torno de 1880 que se concentra este artigo. São elas “O machete” (1878), “Cantiga de esponsais” (publicado em *A Estação* em 1883) e especialmente “Habilidoso” (1885).<sup>3</sup> Este último, publicado pela primeira vez em 6 de setembro de 1885 na *Gazeta de Notícias*, só reapareceu em 1955, no livro *Machado de Assis desconhecido*, de Magalhães Júnior.

Com isso, busco perscrutar as concepções de arte presentes nos contos desse período e identificar como a relação entre artista e público aparece nas narrativas curtas ao tempo da famosa viravolta que Machado de Assis imprimiu à sua prosa ficcional. A inflexão, bem perceptível nas notáveis mudanças de tom e de procedimentos narrativos de *Iaiá Garcia* para *Memórias póstumas*, parece menos nítida no conjunto mais variado e dispersivo dos contos. Parece-me, no entanto, que os contos produzidos em torno de 1880 trazem inscritas concepções sobre a arte que podem ser melhor compreendidas se pensadas em conexão com a mudança do registro comunicativo verificada nos narradores machadianos a partir de *Brás*

1 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*, 3 v., 9ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 1, p. 205.

2 WISNIK, José Miguel. “Machado maxixe”. In: *Sem receita — ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

3 Este artigo deve muito às considerações de John Gledson acerca do modo muito pessoal como Machado tratou de temas freqüentes na literatura oitocentista: a divisão entre o popular e o erudito, o alto e o baixo, mas especialmente os dilemas dos artistas, “divididos entre a arte como expressão do eu e as demandas de seu público, dos jornais e revistas, das vendas”. Cf. GLEDSON, John. “Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo”. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

*Cubas*.<sup>4</sup> Talvez seja possível iluminar, nesse conjunto de narrativas curtas, o modo peculiar com que Machado de Assis lidou com um assunto recorrente na literatura oitocentista, a reflexão do texto literário sobre sua própria fatura e suas possibilidades comunicativas, muitas vezes por meio de personagens-artistas divididos entre a necessidade íntima de expressão e as pressões externas, exercidas pelo público, editores, periódicos que encomendam e publicam seus textos etc. No conjunto, os personagens-artistas de Machado de Assis — pobres-diabos num beco — permitem entrever a condição da arte e do artista diante do processo acelerado de mercantilização da arte num ambiente quase sempre hostil às manifestações artísticas. Processo e situação dos quais Machado de Assis foi crítico e testemunha. **As dificuldades, angústias e dramas do escritor no século XIX foram muito bem caracterizadas por Jean-Paul Sartre em “Para quem se escreve?”** Nesse texto, publicado na década de 1940, Sartre vê o drama do escritor do século XIX manifestar-se, por exemplo, no fato de a cada obra ele ser levado a decidir sobre o sentido e o valor da literatura, já que isso não está mais definido *a priori*, por uma comunidade de especialistas, religiosos ou laicos, pertencentes a frações mais ou menos homogêneas da corte, do clero, da magistratura ou da alta burguesia. A grande ampliação do público leitor, pertencente ou aspirante à burguesia, classe que boa parte dos artistas oitocentistas em geral despreza, cria para os artistas desse período, especialmente na França, Inglaterra e Estados Unidos, a fantasmagoria do público, do sucesso e da glória, assombração dos escritos de um Henry James, por exemplo, que tratou do assunto em vários dos seus contos e romances. **Enquanto no universo ficcional de Henry James os artistas vivem o drama da cisão entre vida e arte, e muitas vezes aparecem como figuras prestigiadas e aduladas pela sociedade, que os assedia para abrilhantar seus eventos sociais,**<sup>5</sup> os

4 Em *Os leitores de Machado de Assis* — o romance machadiano e o público de literatura no século 19, procurei mostrar como o romance machadiano, a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, reflete sobre suas condições de produção e suas possibilidades comunicativas.

5 Cf. a introdução de F. O. Matthiessen, “Henry James’ Portrait of the Artist”. In: MATTHIESSEN, F. O. (ed.) *Henry James — Stories of writers and artists*. New York: New Directions Books, 1943. Ver também a “Introdução” de Onédia Célia Pereira de Queiroz para *A vida privada e outras histórias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. Os contos de Henry James que tratam sobre escritores e artistas foram reunidos em dois volumes, *O autor de Beltraffio* (1884) e *A lição do mestre* (1888).

artistas dos contos de Machado invariavelmente são pobres-coitados, às voltas com a falta de talento ou com a frustração diante do público real, que nunca coincide com o público desejado por eles. Seja ele escritor (como o Luís Tinoco de “Aurora sem dia”), músico (como o Inácio Ramos de “O machete”, o Romão Pires de “Cantiga de esponsais” ou o Pestana de “Um homem célebre”) ou pintor (como o João Maria de “Habilidoso”), o conflito do artista não se dá apenas em relação aos ideais artísticos inatingíveis,<sup>6</sup> mas também no corpo-a-corpo com a sociedade e o público, levantando questões que giram em torno do reconhecimento e da popularidade. Que não vêm, ou chegam por caminhos transversos e indesejados, como ocorre com todos os personagens-artistas, ou pseudo-artistas, acima citados.

Como veremos, há nuances na frustração dos personagens-artistas e no modo como são representados nos contos. Entre o tom de gracejo e a ridicularização da incontinência criativa de “A mulher de preto” (1868) e “Aurora sem dia” (1870) e a ironia trágica de “Um homem célebre” (1888), há nas narrativas produzidas em torno da virada decisiva de 1880 uma nota dolorosa, que aproxima “O machete” e “Cantiga de esponsais” do tom melodramático, e faz soar em “Habilidoso” uma rara nota de simpatia do narrador pelo protagonista. Nesses contos, um tom mais grave e compassivo toma o lugar daquele tom satírico, distanciado e algo ligeiro, característico dos narradores das primeiras e das últimas representações do artista no conto machadiano. Os artistas fracassados parecem atropelados por mudanças — de gêneros, de registros, de expectativas, de regimes de produção e comunicação das suas obras com o público — que eles não compreendem e sobre as quais não têm controle. Seja na loucura de Inácio ou no isolamento de João Maria, os contos são marcados pela dificuldade de equacionar a relação entre o registro alto e o baixo, entre arte e espetáculo, com questões correlatas, que dizem respeito à comunicação do artista com o público.

**Vamos aos contos.**

<sup>6</sup> Os contos que tratam do fazer artístico como revelador de um idealismo artístico de Machado de Assis, e que seriam lugares privilegiados para a expressão do tema recorrente da perfeição inatingível, foram bem estudados por críticos como Lúcia Miguel-Pereira, Eugênio Gomes e Antonio Candido. Cf. MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936, especialmente o “Capítulo XVI — Entre 1891 e 1892”; GOMES, Eugênio. “O idealismo artístico de Machado de Assis”. In: *Prata de casa* (Ensaio de literatura brasileira). Rio de Janeiro: Editora A Noite, s/d, p. 103-16; CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 13-32.

**“O machete” e a emergência do espetáculo** O drama do protagonista, Inácio Ramos, é o do artista inato, que por duas vezes troca de instrumento em função também das reações do público e da expectativa de sucesso. Rabequista por herança do pai, que lhe ensinara os rudimentos dessa arte, Inácio sonhava com alguma coisa melhor, até aderir ao violoncelo, seduzido pelo sucesso de um velho alemão que, de passagem pelo Rio de Janeiro, “arreatou o público”, tocando o instrumento em que Inácio passou a vislumbrar o meio definitivo de expressão da sua alma. O violoncelo torna-se o instrumento da eleição de Inácio aos 20 anos — mas não será o seu meio de comunicação com os homens. Dividido entre a necessidade de expressão e as exigências externas, entre a satisfação privada e a indiferença pública, Inácio “tocava a rabeça para os outros, o violoncelo para si, quando muito para sua velha mãe”, já que ambos, mãe e filho, viviam “alheios à sociedade que os cercava e que os não entendia”.

Com a morte da mãe, Inácio reencontra a paz e a alegria de viver na companhia de Carlotinha, que passa a ocupar o lugar da audiência cativa do violoncelo, embora sem o mesmo interesse e entusiasmo da mãe. Apesar disso, Inácio vive um idílio, conjugando harmoniosamente a produção artística com a promessa de fecundidade, cumprida com o nascimento de um menino. Inácio quer legar ao filho não a rabeça da origem, mas o violoncelo da eleição, instrumento agora tão ligado aos sucessos íntimos de sua vida, que Inácio passa a considerá-lo como “a minha arte doméstica”.

A monotonia feliz da vida de Inácio junto a Carlotinha e o filho é rompida pela entrada em cena de Barbosa, estudante de Direito em São Paulo, espírito medíocre, tocador de machete, que introduz no ambiente insulado da vida familiar e doméstica um elemento novo e perturbador: a diversão, o espetáculo.

Entre a rabeça da origem e o machete no final, há em comum a comunicação fácil com o público, o potencial sucesso e a possível glória. Glória erroneamente vislumbrada por Inácio no violoncelo, o mais distinto e elevado entre os instrumentos que circulam pelo conto, mas também o que desperta as ilusões maiores — e as mais infundadas. Do início ao fim, o conto sugere o processo de secularização e espetacularização da arte, no percurso da rabeça, associada à música sacra, em direção à música de câmara do violoncelo, chegando finalmente às ruas, com o machete. Este, tocado por Barbosa, produz um interessante deslocamento, que

tem a ver com o nascimento de um outro gênero de arte muito diferente daquele praticado na música sacra, terreno da rabeca legada a Inácio pelo pai — músico da imperial capela —, e na música de câmara, espaço preferencial para o violoncelo de Inácio, a certa altura associado ao quarto de dormir, à câmara, de Inácio e da mulher. Eis o momento da irrupção do machete de Barbosa, testemunhado por Amaral, Inácio e Carlotinha:

Era efetivamente outro gênero, como o leitor facilmente compreenderá. Ali postos os quatro, numa noite da seguinte semana, sentou-se Barbosa no centro da sala, afinou o machete e pôs em execução toda a sua perícia. A perícia era, na verdade, grande; o instrumento é que era pequeno. O que ele tocou não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião. Barbosa tocou-a, não dizer com alma, mas com nervos. Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo.

Foi um sucesso, — um sucesso de outro gênero, mas perigoso [...]

**Na supremacia do ver sobre o ouvir, sublinhada pelo narrador, emerge o mundo do espetáculo, do “sucesso de outro gênero”, com as fartas doses de histrionice, exagero e gestos largos, magnificamente sintetizados nesse breve parágrafo. Aí, a performance sobrepõe-se à expressão artística, e o instrumento torna-se pequeno diante da gesticulação frenética do tocador de machete. O músico não o toca com a alma, mas com os nervos, em movimentos convulsos que parecem decompor o artista dos pés à cabeça. Sua apresentação configura-se não como expressão da alma, mas como um corpo fragmentado, descrito à maneira cubista, em que a hierarquia entre as partes aparece embaralhada, e onde o próprio instrumento é parte e é detalhe, de modo que a audição se torna secundária em relação à visão. Eis aí, em germe, a arte popular para as massas, encarnada pelo tocador de machete, cuja fama logo se alastra por todo o bairro, de modo que “toda a sociedade ansiava por ouvi-lo”. Não falta nem mesmo apelo sexual ao Barbosa, que, além da publicidade imediata, ao final do conto vai arrebatá-lo nada menos que**

a mulher e a razão.<sup>7</sup> O duelo entre machete e violoncelo assume no conto conotações sexuais quase explícitas, algo tão raro no universo machadiano, onde a sensualidade quase sempre aparece recoberta pelos véus do decoro. A certa altura sabemos que “o machete do Barbosa” ganhou fama no bairro, depois que Carlottinha achara “infinita graça e vida naquela outra música”.

Por meio dos instrumentos musicais — grandes e pequenos, altos e baixos —, arma-se o jogo entre o grave e o frívolo, entre o confinamento da arte demasiado grave e a popularidade estridente das obras de ocasião. Arte *versus* passatempo: oposição colocada no próprio conto, no momento em que Inácio, ressabiado com o sucesso do machete dentro da própria casa, começa a se arrepender do violoncelo, levando o narrador a perguntar: “A que vinha aquele ciúme por causa do efeito diferente que os dois instrumentos tinham produzido? Que rivalidade era aquela entre a arte e o passatempo?”

● machete, espécie de viola semelhante ao cavaquinho, contrapõe-se ao violoncelo não apenas para contrastar efeitos do popular e do erudito. Também é com o sentido de sabre, faca de mato, instrumento perfurante e cortante que serve ao desafio e à rivalidade, que o machete entra em cena para perturbar a paz da família Ramos, até então assentada sobre o instrumento de câmara.

● conflito entre arte e passatempo a essa altura devia estar na ordem do dia para um escritor que acabara de publicar *Iaiá Garcia* e muito provavelmente já acalentava a idéia das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que viria dali a dois anos, anunciando-se de maneira joco-séria como “mais do que passatempo e menos do que apostolado”.<sup>8</sup>

7 O mesmo fenômeno é descrito de maneira parecida num outro conto do mesmo período, que também trata da emergência da lógica publicitária, chamando a atenção para a indissociabilidade entre espetáculo e espectador na formulação: “Os frutos de uma laranja, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador”. O conto é “O segredo do Bonzo” (1882), em que o narrador alcança extraordinário sucesso ao tanger um instrumento “com o só recurso dos ademanes, da graça em arquear os braços para tomar a charamela, que me foi trazida em uma bandeja de prata, da rigidez do busto, da unção com que alcei os olhos ao ar, e do desdém e ufania com que os baixei à mesma assembléia”. Está aí um dos corolários do segredo do bonzo, que chama a atenção para a primazia da opinião sobre a realidade, da imagem sobre o referente, registrando em parábolas a emergência do mundo regulado pela lógica da mercadoria, da publicidade e do espetáculo.

8 *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “Capítulo IV — A idéia fixa”.

Entre os vários fatores que fazem *Brás Cubas* destoar dos romances que o antecederam, está a introdução do público leitor como um problema associado ao número e à opinião, conforme aparece no famoso intróito “Ao leitor”, onde os leitores — cinqüenta? vinte? dez? talvez cinco? — aparecem divididos e categorizados entre graves e frívolos, reverberando os sons e as funções que Inácio/violoncelo e Barbosa/machete assumem no conto.

O “abalo moral” vivido por Inácio Ramos, causa de sua loucura, está inextricavelmente associado à crise diante do parco reconhecimento obtido pelo violoncelo em relação ao machete, que leva de arrasto não só o bairro inteiro, mas a própria mulher do violoncelista. Entre o início e o final do conto, o rabequista convertido se arrepende, legando ao filho um desejo negativo: o de não seguir seus passos e, em vez disso, aprender o instrumento mais carismático, que lhe levou o público e a própria felicidade. Legado às avessas, que consiste na negação completa de todo o percurso do pai, vítima da ilusão do sucesso e do desejo de reconhecimento pelo público, mesmo que esse público fosse composto apenas pela mãe e, mais tarde, pela mulher.

Vale notar as semelhanças com a situação do Pestana de “Um homem célebre”. No conto de 1888, o compositor vive drama semelhante ao de Inácio, na medida em que também está condenado a uma posição que não deseja, e da qual busca, sem sucesso, se livrar. Há, no entanto, oposição simétrica na relação que Inácio e Pestana têm com o que lhes é dado e com aquilo que desejam. Este último, completamente imerso na lógica do espetáculo, busca inutilmente desvencilhar-se do sucesso que lhe proporcionam as buliçosas e quase involuntárias polcas, desejando a todo custo produzir música séria, grave, elevada.

Aqui, o enlouquecimento do artista, que faz soar a nota final do melodrama, resulta do impossível tentado por Inácio ao longo de toda a vida: a conjugação de uma arte baseada na pureza, na austeridade e na expressão pessoal — que ele, até certo ponto, vislumbra na “poesia austera e pura” do violoncelo — com a ambição do sucesso perante o público, personificado pela mulher, pelos moradores do bairro ou por toda a sociedade. Inácio sucumbe por ignorar a força emergente e avassaladora do espetáculo, que toma conta de todos — à exceção talvez da mãe, movida pelo amor incondicional, mas ela morre ao longo do conto — e lhe tira tudo.

**“Cantiga de esponsais” e a secularização da arte** Em “Cantiga de esponsais”, temos um velho regente de orquestra, Romão Pires, abatido pela melancolia “de não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia”. Excelente regente, chamariz do público que freqüentava a igreja do Carmo, o sexagenário Romão leva até a morte a frustração de não poder expressar o que sentia por composições da própria lavra. O narrador rapidamente expõe o nervo do drama do compositor frustrado, numa passagem bem conhecida:

Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens.

Que a vocação artística tenha ou não língua, e que a comunicação com os homens e entre os homens seja uma dimensão importante do fazer artístico — eis aí explicitada uma dimensão da arte que comparece em todos os contos machadianos onde o artista tem papel central. A galeria criada por Machado ora pena por falta de língua, caso de Romão, ora pelo excesso, como é o caso do Pestana, ora por dispor da língua errada, caso de Inácio Ramos; mas o sofrimento tem a ver com o modo sempre equívoco da comunicação com os homens. Luís Tinoco, Inácio Ramos, Mestre Romão, Pestana, e como veremos também o João Maria... artistas com mais ou menos vocação e talento, mas sempre deslocados tanto em relação ao meio em que vivem como em relação aos seus ideais e desejos de criação.

Em “Cantiga de esponsais”, o recuo do tempo da ação para o ano de 1813 parece estratégico para evidenciar, por contraste, o estado de coisas de 1883, data da publicação do conto. Como nos informa o narrador, mestre Romão vive numa época em que as missas cantadas cumpriam a função religiosa, constituindo “todo o recreio público e toda a arte musical”; em que “dizer familiar e público era a mesma coisa”. Subentende-se que o recuo serve também para enfatizar o contraste com o presente, em que as funções religiosas, recreativas e propriamente artísticas pertenceriam a campos distintos, assim como as esferas privadas e públicas, pelo menos no que diz respeito à arte. Entre o tempo da ação narrada e o tempo da narração, deu-se o processo de secularização da arte, que o conto registra. Vale notar que o narrador

se encarrega de atar as pontas entre o personagem anacrônico e as personalidades mais contemporâneas: o sucesso de Romão interpretando obras alheias é comparado ao de Martinho e João Caetano, chamarizes de público para as peças em que esses atores de nomeada também interpretavam textos de autores consagrados. Por meio do artista colonial, o conto trata também do mundo dos *performers*, dos intérpretes, dos desempenhadores, marcado pelo sucesso, em oposição ao mundo dos criadores (e dos procriadores), que não vinga. É notável, aliás, como criação e procriação estão estreitamente associadas nessas histórias protagonizadas por artistas, em que o casamento sempre aparece como promessa, nem sempre cumprida, de criatividade e fecundidade. Voltarei a isso mais à frente.

Também diz muito sobre o tempo presente do narrador a atitude desesperada de Romão, que a certa altura retira da gaveta o canto esponsalício começado. Decidido a “rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra”, Romão completa com sua própria voz: “— Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...”.

As dúvidas e a frustração do artista com a própria incapacidade de expressão e comunicação com os homens transferem para a posteridade a possibilidade — e a responsabilidade — da compreensão da obra. Essa foi, aliás, uma postura típica entre os artistas românticos, fosse por desajustamento das ambições em relação às demandas do público, por desprezo a esse mesmo público ou por simples afetação. Mas na antecipação do narrador pode-se ler também um comentário ferino sobre o vale-tudo do presente — apenas três anos separavam a publicação do conto do lançamento de *Brás Cubas* —, como se nesse tempo de fragmentos e ruínas, de artistas cindidos, comunicação precária, qualquer coisa, qualquer fiapo de alma, na impossibilidade da expressão da alma inteira, pudesse ser passável.

De novo, o drama está no desencontro, no descompasso, no desacerto entre o desejo do artista e os meios de expressão. O sucesso, assim como em “O machete”, aparece dissociado da expressão pessoal, na medida em que Romão, como os atores Martinho e João Caetano, não é exatamente o autor daquilo que comunica ao seu público. As potências do artista e do homem mais uma vez se confundem, como também ocorre em “O machete”, onde a criação artística ganha impulso com o casamento e a promessa de paternidade. Aqui, a associação se dá pelo negativo, já que a dificuldade de comunicação artística vem associada à esterilidade da

união, da mesma forma como o casamento esterilizará a inspiração do Elisiário de “Um erradio” A associação da produção artística com o casamento figura já no título do conto, alusão à cantiga de esposos que Romão começa a esboçar três dias depois do casamento, sem jamais poder concluir. Cantiga que ele tenta, em vão, emendar durante o breve idílio, que durou apenas dois anos, interrompido pela morte precoce da mulher. Será diante da visão de um outro casal, espreitado pela janela dos fundos de sua casa, que Romão tentará dar cabo da cantiga espon-salícia, olhando para os casadinhos de oito dias e revirando dentro de si alguma brasa da sensação extinta. É do lábio da esposa de um outro, entrevista ao longe embebida no olhar do marido, que brotará a frase musical procurada por Romão vida afora. Tarde demais, porque naquela mesma noite o mestre expirou, cumprindo no âmbito da vida íntima a sina do gozo vicário, conquistado à custa das composições alheias, que executou durante a vida inteira.

**No** centro do conto está a falha de Romão, que consiste justamente na tentativa de conciliar o impulso interior, a intimidade, o âmbito privado com a exteriorização desse impulso, que resultaria no reconhecimento público da felicidade íntima. A autoria e a paternidade (ou a não-autoria e a não-paternidade), cujas equivalências e imbricações são tão bem exploradas nos romances, aparecem sobrepostas nesse conto, em que o legado do mestre Romão, que não teve filhos e não deixou obra, também é nulo. Se é possível dizer isso, o legado de Romão é mais nulo ainda que o de Inácio Ramos, que deixa pelo menos uma lição, ainda que negativa: sua experiência fracassada não deve ser seguida pelo filho.

**“Habilidoso” e o mundo insulado** Dentre as narrativas de Machado que colocam o artista em posição central, é em “Habilidoso” que o personagem tem menor pendor para a arte, mas que, ao contrário do Luís Tinoco de “Aurora sem dia”, também desprovido de talento, não tem a lucidez para renunciar às ambições artísticas.

Trata-se da história do pintor João Maria, dublê de comerciante de trastes velhos, que pinta compulsivamente, a despeito da falta de talento, da renitente recusa ao aprendizado, da aversão à técnica e da ignorância de qualquer lição de desenho. O conto começa com ele, a mulher e o filho recém-instalados num beco, onde montou seu comércio de trastes ao lado de uma dúzia de casas, “formando tudo uma espécie de mundo insulado” João Maria exerce sua arte copiando tudo o

que lhe cai nas mãos, e o faz na seguinte ordem temporal: vinhetas de jornais, cartas de jogar, padrões de chita, papel de paredes, quadros com pratos de legumes, marinhas e finalmente uma Virgem, pintada a óleo, encontrada na casa de sua madrinha. Se a seqüência pode sugerir maior complexidade e uma elevação gradativa dos objetos de referência e imitação — da descartabilidade dos jornais, passando pelo utilitarismo do baralho, dos tecidos e dos papéis de parede, chegando aos motivos propriamente pinturescos, que culminam na representação da Virgem —, o método da pintura permanece sempre o mesmo, assim como a finalidade do pintar: o reconhecimento, o aplauso público, a glória.

Na referência a uma gravura, cópia de uma pintura do francês Jean-Louis Hamon, está embutida também uma certa concepção de arte encampada por João Maria. A cena nela representada vem assim descrita: “Uma família grega, antiga, um rapaz que volta com um pássaro apanhado, e uma criança que esconde com a camisa a irmã mais velha, para dizer que ela não está em casa. O rapaz, ainda imberbe, traz nuas as suas belas pernas gregas”. Trata-se muito provavelmente de uma reprodução da tela *Ma souer n’y est pas*, de 1853, comprada pela imperatriz Eugênia, mulher de Napoleão III, para a coleção imperial, que rendeu ao neogrego Hamon (1821-74) um enorme sucesso popular. A descrição da cena não diz que, na gravura, o jovem grego traz o pássaro apanhado dentro de uma gaiola, mais uma das várias imagens de restrição e confinamento presentes no conto. A referência à gaiola, que limita a liberdade e o sonho, está omitida aí, mas reponta em outro momento, por ser um dos dois únicos objetos vendidos pelo comerciante em seus dias de confinamento no beco. Concretização da imagem que serve, em “Cantiga de esponsais”, como termo de comparação para a inspiração do músico Romão, descrita como “um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola”.

A gravura, comprada por João Maria na rua da Carioca, mostra bem sua desvinculação de qualquer concepção sagrada — ou mesmo elevada — de arte. Sabemos que, ao eleger a Virgem a óleo como referência pertinaz, João Maria a princípio “mirava o aplauso público, antes do que as bênçãos do céu”, o que se confirma com a predileção pela cena pagã, de Hamon, comprada por pouco mais de três mil-réis. Antes disso, empolgado com uma visita à Academia das Belas-Artes, João Maria ideara uma cena de assassinato, em que um conde mata outro conde, num rematado clichê romântico.

Tudo isso aponta para o gosto eclético, anacrônico, rebaixado de João Maria, mas já distante da associação direta entre arte e religião, que é a da mãe do artista, D. Inácia dos Anjos. Ignorante e beata, esta quer colocar no oratório a segunda cópia da Virgem e não permite a exibição da gravura de Hamon, porque enxerga “francesas sem-vergonha” nas pernas nuas do rapaz grego. Não há nenhuma faísca sagrada na arte de João Maria, e o título-adjetivo do conto, “habilidoso”, é a forma chã com que o próprio artista, seus parentes e amigos entendem a noção de “gênio”

**A** arte de João Maria, se arte existe ali, baseia-se na destreza, na perícia e no esforço, e não nas noções de talento, mérito ou valor implicadas no artista genial.

**As** ambições de João Maria, sabemos, constroem-se como decalque do “louvor a outros” Esse é o verdadeiro motor do seu processo criativo, aquilo que dá arranque ao ciclo iniciado com um desejo sem lastro na capacidade, que resulta em obstinação, alimentada por uma ambição de glória calcada na glória alheia, que o empurra novamente ao esforço e à obstinação, fechando o círculo vicioso de tentativas e frustrações. Eis o trecho em que o círculo se desenha à perfeição:

Via-se-lhe, ao menos, alguma cousa parecida com a faísca sagrada? Causa nenhuma. Não se lhe via mais que a obstinação, filha de um desejo, que não correspondia às faculdades. Começou por brinco, puseram-lhe a fama de habilidoso, e não pôde mais voltar atrás. Quadro que lhe aparecesse, acendia-lhe os olhos, dava rebate às ambições da adolescência, e todas vinham de tropel, pegavam dele, para arrebatá-lo a uma glória, cuja visão o deslumbrava. Daí novo esforço, que o louvor a outros vinha incitar mais, como ao brio natural do cavalo se junta o estímulo das esporas.

**Como** os outros personagens-artistas de Machado, João Maria vive entre o desejo e as faculdades, como aquela “eterna peteca entre a ambição e a vocação”, frase cunhada para o Pestana de “Um homem célebre”, mas que se aplica perfeitamente a todos os seus antecessores da contística machadiana.

**Novamente**, estamos diante da história de um fracasso. Mas diferentemente do que ocorre nos outros contos, a falha desta vez não é apenas subjetiva — como a do Luís Tinoco, do Inácio, do mestre Romão e do Pestana, todos de alguma forma bem-sucedidos, embora não no âmbito, no campo ou com a intensidade em que

gostariam de sê-lo. Desta vez, trata-se de desastre consumado, no isolamento em que o artista vai sendo colocado e na diminuição gradativa do círculo de suas ambições artísticas, figurado tanto geográfica como numericamente pelo recolhimento ao beco e a conformação à audiência diminuta.

**A** custa de muita insistência junto a uma casa de espelhos e gravuras, João Maria conseguiu exibir uma das seis ou sete Virgens que pintou. Passou horas na rua do Ouvidor, espreitando todos os que se aproximavam do quadro, para tentar ler-lhes alguma coisa no rosto: uma expressão de admiração, espanto, mas “o pobre-diabo não lia nada, cousa nenhuma nas caras impassíveis”. Diante da reação indecifrável do público, e da recusa do dono da loja em voltar a expor os seus quadros, João Maria recorreu desesperadamente e sem sucesso a outro estabelecimento na rua do Hospício, mais outro na rua da Imperatriz, um terceiro no Rocio Pequeno, até que “finalmente não expôs mais nada”:

Assim que, o círculo das ambições de João Maria foi-se estreitando, estreitando, estreitando, até ficar reduzido aos parentes e conhecidos. [...] Mas esse mesmo horizonte foi-se estreitando mais; o tempo arrebatou-lhe alguns parentes e amigos, uns pela morte, outros pela própria vida, e a arte de João Maria continuou a mergulhar na sombra.

**A** reversão das expectativas de glória divide “Habilidoso” em dois momentos bem nítidos. O primeiro, marcado pelo esforço de reconhecimento, pela ampliação do raio de ação do artista; o segundo em que, por força das circunstâncias, ele passa a recolher a linha das expectativas, que lhe traz não mais do que um punhado de carapicus. Todo o conto se constrói em torno de gradações, que apontam para movimentos de retração e minguagem. Num movimento inverso aos círculos concêntricos que se expandem a partir do impacto de uma pedra na água, os círculos vão se fechando em torno do pintor, até não restar mais do que a dolorosa formulação que fecha o conto e define o último e derradeiro horizonte das ambições do artista: “Que este é o último e derradeiro horizonte das suas ambições: um beco e quatro meninos”.

**A** parte os movimentos de gradação, apresentados em *flashback*, o conto parece buscar fixar uma situação, definir um quadro. Entre a convocação que abre o conto — “Paremos neste beco” — e o momento em que o narrador, já nos parágrafos

finais, volta à construção da cena em que coloca os limites definitivos da recepção da obra de João Maria com uma nova convocação — “Olhemos bem para ele” — há mais do que o *flashback* em que se retoma a gênese do pendor artístico e a via-crúcis do pintor em busca de glória, ou pelo menos de algum tipo de comunicação com os homens. Há nesse intervalo a retirada sorrateira e silenciosa de várias personagens-chave, que formavam a platéia do artista. No início, eis todo o público do pintor de Virgens: “Cá fora estamos apenas o leitor e eu, mais um menino, a cavalo no peitoril de outra janela, batendo com os calcanhares na parede, à guisa de esporas, e ainda outros quatro, adiante, à porta da loja de trastes, olhando para dentro”. Dentro da casa, que abriga o comércio de velharias, há também a mulher e o filho. Mas estes, a certa altura, retiram-se da casa e do beco, em busca de remédios gratuitos num consultório homeopático. Desaparece da vista o menino que monta o peitoril da janela, aquele que esporeava as janelas, em atitude homóloga ao desejo de sucesso, que também esporeava João Maria.

O próprio narrador e leitor terminam apagados da cena, restando apenas os quatro admiradores finais e o artista, como que abandonados à própria sorte. Narrador e leitor, de início explicitamente interpostos entre a narração e a cena narrada, terminam o conto solidários num mesmo ponto de vista, neutralizado e aparentemente distante da cena do beco. Um ponto de vista que, ao final, não se limita a descrever o modo de criação de João Maria, mas o modo como a criação de João Maria se alimenta da reação da pequena platéia, que reage aos cochichos e aplausos boquiaberta, admirada, pasma.

Platéia composta apenas de meninos, embevecidos com a movimentação misteriosa do artista habilidoso, talvez os únicos capazes de se encantar com a arte espontânea de João Maria. Também aí, na composição da audiência, o movimento regressivo: das reações insondáveis dos adultos da rua do Ouvidor para o entusiasmo infantil, que encoraja a atividade do artista solitário num ponto geralmente remoto e terminal da vida urbana, que é o beco.

Ao longo do conto, as cenas da atividade de João Maria são constantemente emolduradas pelo narrador, que vê e nos convida a vê-lo pintar através de portas e janelas, até chegar ao enquadramento final. Por outro lado, enquanto João Maria pinta — e o presente da narração gira em torno de uma cena de pintura, entremeada pelas digressões —, o narrador procura definir o enquadramento perfeito da situa-

ção de João Maria, a síntese perfeita de sua condição, alcançada com a fórmula “quatro meninos e um beco”. Num outro plano, diacrônico, da formação do artista João Maria, o narrador nos revela também o processo do enquadramento de João Maria, no sentido do ajustamento de suas ambições e de suas possibilidades.

Com isso, a atividade do narrador reduplica a ação do pintor, também às voltas com a reprodução de cenas e personagens enquadradas nos limites da sua tela. As reduplicações e equivalências entre as duas atividades — narrar e pintar — produzem-se também pelo uso cruzado dos campos semânticos do ver e do ler. O narrador insiste no olhar e no ver, enquanto o pintor João Maria aparece obcecado em ler. É esse o verbo, sempre acompanhado de negativas — “ninguém”, “não”, “nada”, “coisa nenhuma” —, repetido cinco vezes no parágrafo que descreve o auge da ambição de João Maria, quando seu coração “batia que arrebetava o peito”, de tanta expectativa pelo modo como sua obra seria recebida na rua do Ouvidor:

João Maria inclinou-se para o rótulo, e disse ao caixeiro que as letras deviam ter sido maiores, *ninguém as lia* da rua. E saiu à rua, para *ver se se podiam ler; concluiu que não;* deviam ter sido maiores as letras. Assim como a luz não lhe parecia boa. O quadro devia ficar mais perto da porta; mas aqui o caixeiro acudiu, dizendo que não podia alterar a ordem do patrão. Estavam nisto, quando entrou alguém, um homem velho, que foi direito ao quadro. O coração de João Maria batia que arrebetava o peito. Deteve-se o visitante alguns momentos, viu o quadro, *leu o rótulo*, tornou a ver o quadro, *e saiu*. João Maria *não pôde ler-lhe nada* no rosto. Veio outro, vieram mais outros, uns por diversos motivos, que apenas davam ao quadro um olhar de passagem, outros atraídos por ele; alguns recuavam logo, como embaçados. E o pobre diabo *não lia nada, coisa nenhuma* nas caras impassíveis.

Mas o final melancólico, sugerido pelo isolamento do artista e pela exigüidade da platéia, é também o momento de plenitude de João Maria. Esquecido dos trastes, da panela no fogo, dos problemas domésticos, das aflições da pobreza, o pintor habilidoso atinge a integridade — “todo ele está ali” — absorto na pintura, movido pela admiração dos meninos, que ele finge não ver. A cena final, pungente pelo estado de desambição atingido pelo artista — “Uma ou outra palavra que lhe chega aos ouvidos, faz-lhe bem, muito bem” —, é o contraponto das aflições de quem

um dia buscou reconhecimento no *grand monde* da rua do Ouvidor, epicentro da vida elegante e ilustrada da Corte, onde o circuito obra—autor—público nunca se fechou. O circuito se fechará no beco, com sua modesta audiência, onde um dos meninos “fica a mirar a obra e o autor”, no que é acompanhado pelos outros três. Esse é o horizonte de João Maria, esse o circuito possível para a arte desse artista desprovido de recursos internos e externos, mergulhado com a mulher e o filho num estado de pobreza que roça a miséria.

É um mundo pauperizado, dramática e minuciosamente descrito nas calças remendadas do marido, na barra roída do único vestido e nas beiradas comidas dos sapatos da mulher, “de duraque” como os de Capitu, na homeopatia administrada de graça ao filho, que sofre de moléstia que lhe dá feridas na cabeça. Sabemos que o artista acabou de se mudar para o beco às pressas, por intimação do antigo proprietário, muito provavelmente por dificuldade de pagar aluguel. Não há criados na casa, e a mulher encarrega-se de cozinhar, lavar e coser as calças remendadas do marido, estampando no rosto “a unhada do trabalho e da miséria”. Há aí uma miséria repisada pelo narrador, como poucas vezes aparece na obra de Machado de Assis.

Os elementos que descrevem a situação de penúria de João Maria pertencem ao mesmo campo semântico dos termos empregados por Joaquim Nabuco, grande amigo de Machado, para ilustrar a posição do artista e dos homens de talento no Brasil analfabeto e escravocrata, condenados à miséria ou ao funcionalismo público. O trecho pertence a *O abolicionismo*, livro de 1883, contemporâneo ao conto:

Isso significa que o país está *fechado em todas as direções*; que muitas avenidas que poderiam oferecer um meio de vida a homens de talento, mas sem qualidades mercantis, como a literatura, a ciência, a imprensa, o magistério, não passam ainda de *vielas*, e outras, em que homens práticos, de tendências industriais, poderiam prosperar, são, por falta de crédito, ou pela estreiteza do comércio, ou pela estrutura rudimentar de nossa vida econômica, outras tantas *portas muradas*.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 131. Grifos meus.

Falta de saída, vielas, portas muradas — variações do beco e do mundo insulado em que se encontrava João Maria, incluído na galeria imensa de homens “de rendimentos curtos, limitados pelos bolsos murchos, não raro atemorizados pelo futuro incerto”<sup>10</sup>

Candidatos à miséria ou pobres são todos os artistas ou pretendentes a artista criados por Machado de Assis. O Luís Tinoco de “Aurora sem dia”, enquanto ainda lhe ardia a chama poética, é visto pelo padrinho como um futuro desgraçado, já que este “ligava à idéia de poeta a idéia de mendicidade” Inácio Ramos vive modestamente com a mãe em bairro afastado da cidade, alheio “à sociedade que os cercava e que os não entendia”. Mesmo mestre Romão e Pestana, bem-sucedidos junto ao público, na vida pessoal oscilam entre a pobreza e a penúria, habitando casas de aspecto sombrio, junto a escravos que servem de contraponto rebaixado à falsa aristocracia sustentada pelos personagens-artistas.<sup>11</sup> João Maria, numa escala imaginária, encarnaria o pobre-diabo rematado, que não tem onde cair morto, sobrevivente das condições difíceis resumidas assim por um cronista do tempo: “A pintura, a escultura, a arquitetura, a música e a arte dramática arrastam-se numa vida inglória sem animação, nem auxílio”.<sup>12</sup>

Voltando ao conto, à parte o seu tom melancólico, presente também em “O machete” e “Cantiga de esponsais”, “Habilidoso” destaca-se das demais narrativas por ser João Maria o único artista-protagonista a sobreviver às frustrações geradas pelas expectativas e ilusões iniciais em relação a sua arte, e a perseverar. Luís Tinoco abandona a poesia e se retira para a roça, Inácio enlouquece, mestre Romão e Pestana morrem sem jamais obterem o que tanto almejaram, o que não deixa de ser ironizado pelos narradores. Desta vez, a nota cômica e satírica parece

<sup>10</sup> FAORO, Raymundo. *Machado de Assis — a pirâmide e o trapézio*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988, p. 279. Raymundo Faoro coloca o artista na base da pirâmide social brasileira do século XIX, entre os operários e os trabalhadores braçais, trabalhadores livres cujo número começava a aumentar na segunda metade do século XIX: “Há ainda um degrau, no caminho descendente. Nele se acotovelam os trabalhadores braçais, do artista ao lavrador assalariado, com os escravos”.

<sup>11</sup> Cf. CURVELLO, Mario. “Polcas para um Fausto suburbano”. In: BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 457-61.

<sup>12</sup> *Jornal do Commercio*, 17.4.1878. Apud RENAULT, Delso. *O dia-a-dia no Rio de Janeiro segundo os jornais 1870-1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1982, p. 119.

amortecida, e a resignação do artista, de par com a compaixão do narrador pelo personagem, imprimem uma música peculiar ao conto, sintetizada no período final: “Que este é o último e derradeiro horizonte das suas ambições: um beco e quatro meninos”

**Magalhães Júnior**, que resgatou “Habilidoso” das páginas da *Gazeta de Notícias*, onde permaneceu mergulhado na sombra do esquecimento durante setenta anos, viu ali uma autêntica profissão de fé literária. Em *Machado de Assis desconhecido*, considera esse um “conto simbólico, em que o autor retrata a sua própria vida, o seu esforço de autodidata, a sua ânsia de artista, torturado pela incompreensão”. E complementa: “João Maria era bem o Joaquim Maria da literatura... Esse conto de 1885 reflete um estado d’alma, vale por uma profissão de fé. Era como se sentia Machado de Assis naquele instante”.<sup>13</sup> Não deixa de ser tentador, ainda mais quando se trata de um homem cujas opiniões e posições pessoais conhecemos tão pouco, atribuir intenção confessional diante da semelhança tão flagrante entre o nome da personagem e o do escritor. Semelhanças extensivas às biografias de João Maria e Joaquim Maria, ambos de origem pobre, autodidatas, equilibrando-se entre o emprego que garante o sustento e a arte, fosse nas lojas de trastes ou entre os papéis da burocracia do Império.

**Se** é sempre temerário traçar relações diretas entre a obra e o artista, para um escritor como Machado de Assis isso se torna especialmente difícil. Isso porque Machado é mestre, entre outras coisas, em construir e chamar a nossa atenção para a construção de múltiplos filtros, que refratam o que se poderia pensar como marca da sua experiência pessoal ou expressão da sua percepção da realidade. Por outro lado, também é difícil pensar que o escritor não colocasse um pouco de si mesmo, e das suas percepções sobre as condições e possibilidades da arte, nesses personagens-artistas.

“**Habilidoso**”, publicado entre as *Memórias póstumas e Quincas Borba*, contém questões muito semelhantes àquelas introduzidas no romance machadiano a partir de *Brás Cubas*. São questões relativas à dificuldade de relação com o público não apenas por causa do gosto anacrônico deste, mas também pela sua exigüi-

<sup>13</sup> Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido* (texto definitivo, revisto pelo autor). São Paulo: Livros Irradiantes, 1971, p. 239 e 295-6.

dade e pelas condições precárias da comunicação do escritor com esse público. Magalhães Júnior apontou, a meu ver com razão, a semelhança que há entre a sentença final de “Habilidoso” e o prólogo “Ao Leitor”, que abre as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e constitui o momento inaugural da viravolta machadiana. Ali, pela primeira vez no conjunto do romance machadiano, sempre tão obcecado com o leitor, conjectura-se sobre quantos serão os leitores: Cem? Cinqüenta? Vinte? Dez? Cinco? Perguntas estruturadoras do conto, em que os espectadores acabam reduzidos aos quatro meninos num beco inescapável — metafísico? ideológico? existencial? artístico? — que Machado de Assis percebeu e configurou com rara agudeza.

Se nos outros contos em que a arte e o artista ocupam o primeiro plano a solução sempre se dá pelo descompasso entre os ideais e a realidade do artista, descompasso que produz o distanciamento necessário à constituição da sátira, da ironia e da paródia, o que singulariza este conto é uma espécie de diminuição dessa distância, a ponto de sugerir, ao final, um doloroso ajustamento do artista ao ambiente. No avesso do idealismo artístico de Machado de Assis, no jogo abstrato da incompatibilidade entre os ideais e a realidade — que pode produzir comédia e também drama —, “Habilidoso” desenha um quadro fechado, um diagnóstico, a síntese da situação concreta do artista no Brasil oitocentista: um pobre-diabo num beco.

---

**Hélio de Seixas Guimarães** é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Os leitores de Machado de Assis — o romance machadiano e o público de literatura no século 19* [Nankin/EDUSP, 2004].