

WALTER BENJAMIN, MACHADO DE ASSIS E A POÉTICA DA CIDADE

Regina Zilberman *

RESUMO: Examina-se em que medida a ficção de Machado de Assis lida com a figura do flâneur, personagem central do desenho urbanístico de Walter Benjamin. Verifica-se igualmente o que representam os conceitos benjaminianos, se pensados à luz da realização ficcional de Machado de Assis.

PALAVRAS-CHAVE: alegoria; flâneur; Machado de Assis; espaço urbano; Walter Benjamin

Para o flâneur, a cidade – fosse aquela onde ele nasceu, como Baudelaire – não é mais a terra natal. Ela representa para ele uma cena de espetáculo. Walter Benjamin (1989)

1. Lendo Machado de Assis à moda de Walter Benjamin

Provavelmente um dos episódios mais célebres de *Memórias póstumas de Brás Cubas* está colocado no capítulo LXVIII, denominado “O vergalho”. Nesse, o memorialista conta que, proveniente da Gamboa, onde acabara de alugar uma casa para acolher seus amores com Virgília, ele passa pelo Valongo e depara-se com um ajuntamento de pessoas, que assistem a um preto aplicar violenta sova num escravo. Esse preto é o Prudêncio, ex-escravo de Brás Cubas e agora homem livre, que castiga um negro de sua propriedade.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

Conhecendo o açoitador, Brás intercede em prol da vítima, e Prudêncio, embora se dizendo cheio de razão, perdoa o escravo que considera “vadio” e “bêbado”. A cena, narrada por Brás Cubas, ataca duas pontas de seu passado: Prudêncio tinha sido o moleque com quem o narrador brincara em criança, e, na época, o menino “punha-lhe um freio na bôca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria.” (ASSIS, 1959: 218) Depois fora libertado por seu pai, assunto mencionado quando os herdeiros de Bento Cubas discutem o espólio e a partilha – o próprio Brás, a irmã, Sabina, e o cunhado Cotrim, este indignado com a prodigalidade do sogro. Prudêncio, livre, age como seus ex-patrões, conforme lembra o defunto autor das *Memórias*: “desagrilhado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera.” (ASSIS, 1959: 218)

A cena, recordada por Brás, alinhava-se às suas outras lembranças, todas associadas ao ajuste da casa onde se reuniria com Virgília longe da opinião pública. Esta, por sua vez, manifesta-se passivamente no episódio do vergalho: freqüentadores do mercado de escravos ou passantes de ocasião, como o próprio Cubas, aparecem na condição de “ajuntamento” que chama a atenção do caminhante, até então fechado em suas reflexões sobre o novo arranjo de sua vida sentimental. O grupo não reage à violência com que Prudêncio pune o preto, e, não fosse o fato de Brás conhecer o ex-escravo, talvez ele também se mantivesse calado ou seguisse adiante; mas comenta o que acontece: como se fosse uma entidade única, o grupo, nas palavras do narrador, “me olhava espantado e cochichava as suas conjeturas”, estas, porém, não comunicadas ao leitor. Em vez delas, aparece a opinião de Brás:

Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, – transmitindo-as a outro. (ASSIS, 1959: 218)

A narração deste acontecimento é possibilitada pelo fato de Brás Cubas ser, nesse momento, um caminhante. Que ele constitui um *flâneur*, pelo menos ocasionalmente, sugere-o outro episódio, ocorrido páginas antes: o narrador e Virgília estão apaixonados, passam juntos boa parte de seu tempo e provocam comentários por toda a parte, a mesma opinião pública que ficará, pouco depois, indiferente perante o açoitado Prudêncio. No capítulo LXV, “Olheiros e escutas”, Brás inventaria quantas pessoas podiam estar cientes do que acontecia entre os dois amantes, comprometendo a situação de ambos, especialmente a de Virgília, esposa de Damião Lobo Neves, destacado político carioca. Enquanto reflete, a personagem caminha, aparentemente sem rumo, só depois dando-se conta do que inconscientemente faz, conforme narra no capítulo subsequente, “As pernas”:

ORA, enquanto eu pensava naquela gente, iam-me as pernas levando, ruas abaixo, de modo que insensivelmente me achei à porta do hotel Pharoux. De costume jantava aí; mas, não tendo deliberadamente andado, nenhum merecimento da ação me cabe, e sim às pernas, que a fizeram. Abençoadas pernas! E há quem vos trate com desdém ou indiferença. Eu mesmo, até então, tinha-vos em má conta, zangava-me quando vos fatigáveis, quando não podíeis ir além de certo ponto, e me deixáveis com o desejo a avoaçar, à semelhança de galinha atada pelos pés.

Aquele caso, porém, foi um raio de luz. Sim, pernas amigas, vós deixastes à minha cabeça o trabalho de pensar em Virgília, e dissestes uma à outra: – Ele precisa comer, são horas de jantar, vamos levá-lo ao Pharoux; dividamos a consciência dele, uma parte fique lá com a dama, tomemos nós a outra, para que ele vá direito, não abalroe as gentes e as carroças, tire o chapéu aos conhecidos, e finalmente chegue são e salvo ao hotel. E cumpristes à risca o vosso propósito, amáveis pernas, o que me obriga a imortalizar-vos nesta página. (ASSIS, 1959: 212-213)

Similar movimento involuntário coloca, logo depois, o narrador perante o passado – quando Prudêncio fora seu escravo e vítima predileta – e o presente: a ação do vergalho em pleno Valongo. O enredo do romance, nesse ponto da narrativa, desenvolve-se em meados da década de 40 do século XIX, quando as iniciativas visando à extinção do regime servil carecem de contundência política. A Inglaterra pressiona o governo monárquico a suspender o comércio de africanos, ação que, de certo modo, reforça o partido escravocrata, pois oferece-lhe uma bandeira nacionalista, conforme o mesmo *Memórias póstumas* retrata por intermédio de personagem secundária, em cena pouco adiante, o Damasceno, que, no capítulo XCII, perora contra a interferência britânica sobre os negócios do país.

Memórias póstumas de Brás Cubas, cuja primeira edição, em folhetim, data de 1880, foi publicado em livro em 1881, portanto, à época em que vigorava o escravismo, embora os movimentos abolicionistas, desde a década anterior, viessem crescendo em importância e abrangência. Talvez por essa razão Machado não se sinta muito à vontade para apresentar um explícito libelo anti-escravocrata que poderia colocá-lo em maus lençóis perante seus leitores. Talvez, porém, o escritor tenha procedido dessa maneira, porque desejava conferir tratamento diferenciado ao tema, expondo o crime social, de um lado, usando-o, de outro, para sugerir julgamentos relativos ao caráter do herói.

A metamorfose de Brás em *flâneur*, nesse ponto da narrativa, é importante para a consecução desse resultado, razão por que a personagem antecipa traços do caminhante em cenas anteriores, como a que ocupa o capítulo “As pernas”, já citado. Só um *flâneur* daria com os costados no Valongo, aproximando-se desse espaço desinteressadamente, e não com o objetivo de comprar ou vender negros. Provindo da Gamboa e com o pensamento no que significava manter uma casa destinada tão-somente aos amores adúlteros com Virgília, ele precisa, para seguir adiante, atravessar o lugar onde “ficavam situados os mercados de escravos”. (RIOS FILHO,

1946: 200) Posicionando o protagonista no centro do cenário criado para a exposição dos escravos e para o exercício do comércio de seres humanos, Machado pode delatar todo o problema que representa, não por meio de um panfleto denunciatório, mas por intermédio da paisagem que o simboliza.

Tratando-se de um espaço, somente seria alcançado pelo caminhante que é Brás. Porém, enquanto cenário, o Valongo ainda conta uma história sobre o passado do Rio de Janeiro. Artur Azevedo, contemporâneo de Machado, narra, em “A cidade do Rio de Janeiro”, a origem do mercado, produto da ação saneadora do Marquês de Lavradio, nas últimas décadas do século XVIII:

A cidade mereceu-lhe [do Marquês de Lavradio] todo o carinho. Cuidou da sua limpeza. Mandou calçar e lajear as ruas, e aterrar os pântanos. Construiu matadouro e currais na Praia de Santa Luzia. Abriu a rua que recebeu o nome de Lavradio. Removeu, por medida de higiene e decoro, para o sítio do Valongo os armazéns em que os negros da África eram expostos à venda. Tornou povoados os bairros da Saúde, Gamboa, e Saco do Alferes. (AZEVEDO, 1959)

Como se verifica, o Valongo surgiu como parte do processo higienizador por que passou a cidade, quando governada por um administrador iluminista e moderno. Artur Azevedo acentua os escrúpulos que motivaram a remoção do espaço utilizado para negociar seres humanos para mais longe, atitude que estimulou o povoamento da Gamboa, bairro onde, cinqüenta anos depois, Brás irá encontrar a casa que garantirá similar decoro no que se refere à sua relação com a esposa de Damião Lobo Neves. Recorrendo ao cenário e à história do Rio de Janeiro, por onde transita o memorialista, Machado de Assis aborda um tema político candente à época da escrita do romance e expressa seu juízo a respeito dele, juízo ao mesmo tempo condenatório e sutil.

Resultado da reforma do Rio de Janeiro colonial, o Valongo é igualmente resíduo da época em que foi planejado. Resume o novo

da modernidade, que o governador oriundo da Metrópole quis impor à cidade, à época em que ela se expandia em decorrência da febre do ouro nas Minas Gerais, e o arcaísmo da organização social de que o Brasil, mesmo independente, não se livrara. Assim, aquele cenário introduz-se na narrativa na condição de sintoma de dois tempos, trazendo para o presente da liberdade política o passado da sujeição colonial. O Valongo, que apareceu no contexto do avanço, representa o retrocesso, delatando a fragilidade da autonomia atual do país, assim como denunciara antes a precariedade da modernização. Sendo o local onde a escravidão mostra a cara, revela que a liberdade não se concretizou, apesar da alteração do estatuto administrativo do país.

Embora constitua síntese emblemática das contradições da sociedade e da história brasileira, o Valongo não provoca, em seus usuários, rejeição ou escândalo. A multidão não repudia a ação do Prudêncio, cujo excesso não advém da violência exercida sobre o preto escravo, e sim por provir de outro preto. Só quem pode impedi-la é o *flâneur*, de um lado, porque, como se observou antes, pertence apenas indiretamente a esse mundo; de outro, porque, branco de formação humanista e rico, detém uma superioridade social, intelectual e econômica a que poucos podem ser comparados.

O *flâneur* de Machado de Assis, corporificado em Brás Cubas, provém do segmento mais elevado da sociedade brasileira retratada no romance. A distinção de que se reveste o protagonista justificaria o ato humanitário que resulta no perdão do escravo punido por Prudêncio. Do ponto de vista moral, porém, Brás não é mais inocente ou imaculado que os dois negros que protagonizam “O vergalho”, sendo esse o outro lado da medalha trabalhada por Machado de Assis.

O narrador das *Memórias póstumas*, naquele ponto da narrativa, está profundamente envolvido numa relação adúltera, que compromete a reputação de Virgília. Os amantes, contudo, não desejam interromper o caso, e sim mantê-lo de modo discreto, razão por que ele ruma uma solução, enquanto caminha pela cida-

de, até chegar ao restaurante, teor do capítulo LXVI, “As pernas”. No capítulo seguinte, o LXVII, reflete sobre a tranquilidade a ser oferecida pela casa da Gamboa; é quando cruza, no capítulo LXVIII, pelo Valongo, que aparece, à primeira vista, porque faz parte do trajeto obrigatório percorrido pelo protagonista.

Proveniente da Gamboa, Brás atravessa necessariamente o mercado de escravos, numa época em que o comércio de negros estava autorizado, e o local, plenamente incorporado à paisagem urbana. Nenhum leitor carioca julgaria estranha a caminhada de Brás, portanto, não se surpreenderia com o súbito aparecimento de uma área da geografia da cidade criada por razões de higiene e decoro. De modo plausível, Machado pode introduzir o tema da escravidão e tecer considerações sobre seus efeitos no comportamento das pessoas, resumíveis na seguinte constatação: Prudêncio faz as vezes de Brás, quando passa da posição de servo para a de senhor.

A formulação pode, por sua vez, ser invertida, procedimento facultado pelo raciocínio proposto pelo memorialista: Brás é quem quem faz as vezes de Prudêncio, nesse caso rebaixando-se e aviltando-se. Não, contudo, por surrar outro ser humano, e sim por proceder de modo indigno perante os valores morais e humanistas da sociedade de que é o representante mais credenciado. Brás agride princípios, assim como quem espanca uma pessoa, adotando comportamento venal que precisa ser escondido, pelas mesmas razões de decoro e higiene que determinaram a transferência do mercado de escravos para o Valongo.

A ação que Brás presencia reproduz a conduta que ele mesmo acabou de adotar, ao arranjar a casa da Gamboa. O episódio que, à primeira vista, interrompe e fragmenta a ação narrativa mostra-se na condição de reflexo do todo, transformando-se o espaço percorrido pelo protagonista em metonímia da questão ética proposta pela obra inteira. Para que essa operação desse certo, era preciso que o herói, naquele trecho da obra, se revelasse um *flâneur*, condição preenchida pelo narrador das *Memórias póstumas*.

O episódio evidencia que a paisagem carioca que transparece no livro não é física, e sim moral. O Valongo está marcado pela degradação, e é onde Brás tem um *insight* sobre a torpeza humana. Quando o cenário não lhe manda recados, ele deambula inconseqüentemente, deixando-se tão-somente levar pelas pernas. Mostra-se ele, pois, um *flâneur* pela metade.

Não poderia ser diferente, contudo, já que o memorialista, mesmo quando reflete retrospectivamente sobre os acontecimentos que presenciou, extrai lições parciais daquilo a que assistiu. Assim, Brás pode interpretar o cotidiano e perceber seu fundo de, simultaneamente, violência e indiferença, vitimizando a primeira os seres considerados inferiores, ineptos também para sensibilizar a opinião pública, preocupada em preservar o decoro, e não em fazer justiça social. No entanto, como também ele pertence a esse mundo, não é capaz de se interpretar seu lugar nesse universo, sobretudo porque as regras vigentes ajudam-no a levar adiante projetos nem sempre tão decentes quanto seria desejável.

Em *Quincas Borba*, a paisagem urbana aparece na primeira página do livro, em circunstância igualmente celebrizada pela recepção da obra de Machado de Assis:

Rubião fitava a enseada, - eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade. (ASSIS, 1959a: 7)

A importância da cena pode ser medida, se confrontada a situação desse capítulo com a versão anterior da obra, que Macha-

do começou a publicar em 1886, na revista feminina *A Estação*, e não chegou a concluir. Esta cena ocupava originalmente o capítulo XX, seguindo-se à narração dos episódios referentes à passagem de Quincas Borba por Barbacena, onde conhecera Rubião, a quem acaba por legar sua fortuna. Esse trecho foi deslocado para os capítulos subseqüentes, aparecendo à consciência de Rubião por meio de *flashback*. A transferência, na versão definitiva do romance, para sua abertura oferece uma primeira medida da relevância que o escritor atribuía ao episódio que fala da paisagem carioca.

Da redação primeira, Machado conserva os segmentos relativos:

- à janela da casa em Botafogo;
- ao olhar para a enseada;
- à contraposição entre a situação passada e a atual, vale dizer, à sua transformação de professor em “proprietário” (e não capitalista, como emprega mais tarde);
- à interpretação do fato:

Rubião olha para si, para a casa, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu um recente amigo, Cristiano Palha), para o jardim da frente, para a enseada, para a montanha e para o céu, e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.(ASSIS, 1976: 22)

Não se trata aqui do *flâneur*, mas do observador contido em todo o *flâneur*. Não são as pernas de Rubião que passeiam, e sim seu olhar, extraíndo do ambiente a sensação moral que ele comunica. Mimetizando, à sua maneira, o Adão imaginário de Walter Benjamin, matéria do ensaio sobre a origem da linguagem,¹ Rubião supõe que a natureza lhe transmite uma mensagem, dá-lhe um nome, o dele mesmo – proprietário e capitalista.

¹ Cf. BENJAMIN, Walter. On Language as Such and on the Language of Man. In: _____. *Select Writings*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. V. 1: 1913 – 1926.

Se o nome do Valongo é comércio de seres humanos, o de Botafogo é propriedade, designação sugerida não apenas por esse episódio, mas também por outro, protagonizado pelo casal Sofia-Cristiano Palha. Enriquecidos graças à lenta e paulatina apropriação dos bens que Rubião herdara de Quincas Borba, eles mudam de residência, transferindo-se para aquele bairro:

Cuidavam ambos [Palha e Sofia] de outra casa, um palacete em Botafogo, cuja reconstrução estava prestes a acabar, e que eles queriam inaugurar, no inverno, quando as câmaras trabalhassem, e toda a gente houvesse descido de Petrópolis. (ASSIS, 1959a: 377)

O Botafogo é, porém, o avesso do Valongo enquanto lugar do privado em oposição ao público, o mercado onde todos assistem à humilhação do servo do Prudêncio. É igualmente o espaço da ostentação da riqueza, a que se chega igualmente por um processo de transmissão nem sempre legítima: se o preto da infância de Brás, agora adulto, transfere as surras que levou a seu igual e contrário, porque negro e não mais escravo, Rubião repassa pouco a pouco o legado de Quincas Borba ao casal Palha, herança indireta que carrega consigo o sentimento da posse corporificada pela residência suntuosa numa, na época, região de emergentes no Rio de Janeiro.

O *flâneur* por excelência é, contudo, Aires, personagem e um dos narradores de *Esau e Jacó*, romance de 1904. A composição dessa personagem importa alguns traços peculiares a Brás Cubas, como, de um lado, o gosto por andar pela cidade e refletir; de outro, a atração pela mulher do próximo, no caso, Natividade, esposa do banqueiro Santos e mãe dos gêmeos Pedro e Paulo, que Aires educa como se fossem seus filhos. A retidão moral diferencia-o, porém, dos antecessores, talvez porque lhe falte ou a audácia de Brás Cubas ou a ingenuidade de Rubião. Por isso, encanta Natividade, mas não avança até o adultério, nem ousa confessar a si mesmo suas pretensões eróticas; nem ainda, ao contrário de Rubião, sonha com uma conquista que, frustrada, leva ao delírio e conseqüente loucura.

Vetada a aventura amorosa, Aires tem mais tempo para flunar pela cidade, que examina com olhar de estrangeiro, depois de ter vivido fora do país, em decorrência de sua atividade diplomática. O narrador principal do romance comenta a propósito dos hábitos da personagem:

[Aires] tinha sede de gente viva, estranha, qualquer que fosse, alegre ou triste. Metia-se por bairros excêntricos, trepava aos morros, ia às igrejas velhas, às ruas novas, à Copacabana e à Tijuca.(ASSIS, 1959b: 132)

A cidade, contudo, mostra-se primeiro pelo olhar de seus moradores permanentes. Logo no começo, Natividade, acompanhada da irmã, Perpétua, sobe ao Morro do Castelo, para consultar a cabocla que profetizará a sorte de seus filhos gêmeos, recentemente nascidos. Alguns capítulos depois, o Santos, que possui, também ele, ampla residência em Botafogo, inveja o proprietário do palacete Nova Friburgo, no Catete, sem saber que, anos depois, o local abrigará a administração republicana, pela qual não nutrirá simpatias.

A subida ao Morro do Castelo não é relatada pelas duas mulheres, e sim por um narrador que assume desde logo a atitude do *flâneur* – o indivíduo que transita com familiaridade por ambientes ímpares, sem preconceitos:

Era a primeira vez que as duas iam ao morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da rua do Carmo. Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá e morrerá sem lá pôr os pés. Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira.(ASSIS, 1959b: 7)

A observação denuncia igualmente quem é, nesse caso, o narrador – o próprio Aires, o *flâneur* que se “metia [...] por bairros excêntricos” e divide com um editor anônimo, que se apresenta no prólogo do romance, o papel de relatar os acontecimentos, sobretudo os sugeridos pelos diferentes espaços por onde cruza.

Diversa é a atitude de Santos que, ao “passar pelo palácio Nova Friburgo”, o mais impressionante prédio de seu tempo² – a ação, nesse ponto da narrativa, situa-se em 1871 – experimenta “o desejo do costume, uma cobiça de possuí-lo”.(ASSIS, 1959b: 47) Morador do Botafogo, como foram, em *Quincas Borba*, Rubião e Palha, não mais considera suficiente a admiração até aí alcançada. Comenta o narrador:

Para Santos a questão era só possuí-lo, dar ali grandes festas únicas, celebradas nas gazetas, narradas na cidade entre amigos e inimigos, cheios de admiração, de rancor ou de inveja. (ASSIS, 1959b: 48)

Trata-se, pois, de conferir visibilidade ao privado – isto é, de convertê-lo em público, tornando-o alvo dos passantes, dos *flâneurs* que ele, Santos, não é:

Já lhe não bastava o que era. A casa de Botafogo, posto que bela, não era um palácio, e depois, não estava tão exposta como aqui no Catete, passagem obrigatória de toda a gente, que olharia para as grandes janelas, as grandes portas, as grandes águias no alto, de asas abertas. Quem viesse pelo lado do mar, veria as costas do palácio, os jardins e os lagos... Oh! gozo infinito! Santos imaginava os bronzes, mármores, luzes, flores, danças, carruagens, músicas, ceias...(ASSIS, 1959b: 48)

O que Santos não sabe é que os *flâneurs* não vêem isso, seu olhar dirige-se a outros fenômenos, como faz Aires em suas andanças pela capital do Império. Dois episódios, colocados muito perto um do outro na continuidade do romance, indicam seu comportamento e sua atenção para os fatos do cotidiano, ressaltando a violência latente contida neles, apesar de sua aparente vulgaridade.

² Comenta a propósito Artur Azevedo, em “A cidade do Rio de Janeiro”, já mencionado: “Este palácio, construído pelo Barão de Nova Friburgo, cujos herdeiros se desfizeram dele, foi durante muitos anos o mais belo da cidade. É, realmente, belo, e tem lá dentro muito que ver.” (AZEVEDO, 1959)

O primeiro ocorre logo após fortuito encontro entre Natividade e o Conselheiro, na seqüência da emancipação dos escravos, em maio de 1888. A mãe dos gêmeos está preocupada com o filho Paulo, que, estudando em São Paulo, redigiu vigoroso artigo a favor da libertação dos negros e contra o regime monárquico. No capítulo XXXVIII, ela toma um bonde na direção da rua do Ouvidor e, ensimesmada, nada percebe – “a vista da enseada não a distraiu, nem a gente que passava, nem os incidentes da rua, nada” (ASSIS, 1959b: 147) – a não ser, na altura do Catete, a entrada de Aires no mesmo veículo. Os dois conversam sobre a atitude do jovem republicano e, ao chegarem no largo da Carioca, despedem-se e separam-se.

Agora desacompanhado, o Conselheiro depara-se com “um magote de gente parada”. (ASSIS, 1959b: 155) Sem se envolver, observa o que se passa: dois policiais conduzem à prisão um homem acusado de roubar uma carteira; o suposto ladrão protesta inocência, e a multidão o apóia, com gritos. Os policiais reagem, um deles puxa a espada, o grupo recua, e os dois homens da lei levam o prisioneiro. Aires presencia o ocorrido e, a seguir, afasta-se; mais tarde, volta a encontrar o grupo, que, agora, se refere ao “gatuno”, qualificação que sugere a aceitação, mesmo indiretamente, de sua culpa. A reação popular lembra-lhe fato ocorrido em Caracas, quando o diplomata Aires, em casa de uma atriz, ouve “um clamor grande, vozes tumultuosas, vibrantes, crescentes...”. A companheira explica-lhe que deve ser o governo que caiu ou então “o governo que sobe”. (ASSIS, 1959b: 159)

Em ambos os casos, Aires à distância assiste ao que se passa, preferindo, como Brás Cubas, refletir a participar, embora o memorialista póstumo ainda tenha tomado a iniciativa de sustar a punição que Prudêncio infligia ao escravo. Mas a primeira reflexão de Aires é menos cruel que a de Brás, pois, ao tentar entender a atitude da multidão, primeiramente, tomando o partido do acusado contra os policiais, depois julgando-o gatuno – comportamen-

to, pois, contraditório e oscilante –, atribui a mudança de opinião ao inconformismo perante a autoridade:

Ao cabo havia um fundo de justiça naquela manifestação dupla e contraditória; foi o que ele pensou. Depois, imaginou que a grita da multidão protestante era filha de um velho instinto de resistência à autoridade. Advertiu que o homem, uma vez criado, desobedeceu logo ao Criador, que aliás lhe dera um paraíso para viver; mas não há paraíso que valha o gosto da oposição. Que o homem se acostume às leis, vá; que incline o colo à força e ao bel-prazer, vá também; é o que se dá com a planta, quando sopra o vento. Mas que abençoe a força e cumpra as leis sempre, sempre, sempre, é violar a liberdade primitiva, a liberdade do velho Adão.(ASSIS, 1959b: 157)

A associação, contudo, colocada logo a seguir, confere outro sentido à reflexão: Aires lembra-se de outro tipo de clamor e aclamação pública – a do povo diante da mudança de regime, lamentando a queda de um ou celebrando a ascensão de outro. O fato político é diferente, mas a reação, similar. O passante, que vê a paisagem e contempla o comportamento do grupo, não se ilude com as atitudes humanas: elas são reveladoras de suas fraquezas e vaidades, que ele, distante, não compartilha. Assim, tal como cruza pelo cenário, anônimo como o grupo, mas inteiramente individualista em seu ser e pensar, ele atravessa os acontecimentos e não se ilude com seus efeitos.

É conforme esse procedimento que ele avalia o evento histórico mais importante retratado pelo livro, a saber, a passagem da monarquia à república. A véspera do 15 de novembro, Aires expende-a na casa dos amigos Santos, estando em questão o destino dos gêmeos, filhos do casal, e de sua relação com Flora, segundo o Conselheiro, “uma inexplicável” (ASSIS, 1959b: 237). Retornando à casa, Aires tem dificuldade para dormir, lê Cervantes e Erasmo, adormece, mas acorda cedo, “às cinco horas e quarenta minutos”, esclarece o narrador.

Como é hábito seu, sai a caminhar pela cidade, e faz o percurso provavelmente mais longo do livro, conforme trajeto que o leva ao Passeio Público, quando escuta menções à ação de Deodoro, depois

ao Largo da Carioca e à Rua do Ouvidor, onde fica sabendo da “revolução” (ASSIS, 1959b: 243), e retornando enfim ao Catete, sua casa, já de posse das informações principais. De novo, são as vozes da rua que o colocam a par dos acontecimentos, comentando a substituição de um regime político por outro, sem que qualquer uma das alternativas o atraia em particular. Aires, conforme seu nome sugere, transita pela cidade, registra sua linguagem física e moral; não constitui, porém, seu porta-voz, nem seu juiz, sobretudo porque deseja chegar a um sentido situado para além de sua epiderme, como aponta o episódio subsequente ao da prisão do suposto gatuno do Largo da Carioca.

Este ocorre na continuação da caminhada de Aires, iniciada após despedir-se de Natividade, no bonde. Chegando à travessa de S. Francisco, ele vê uma carroça parada, impedindo a passagem de um carro. Junto com ele, outras pessoas assistem ao dono da carroça bater no asno que a puxa, para fazê-lo sair dali. O animal apanha, mas não se mexe, até que, enfim, “o burro preferiu a marcha à pancada, tirou a carroça do lugar e foi andando.” (ASSIS, 1959b: 163)

Tal como antes, Aires não se contenta em presenciar o fato, aliás costumeiro na vida de uma cidade que começava a crescer e a lidar com a variedade de meios de transporte. Ele, vendo “nos olhos redondos do animal [...] uma expressão profunda de ironia e paciência”, supõe, no burro, o seguinte pensamento:

“Anda, patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas. Vive de pé no chão para comprar as minhas ferraduras. Nem por isso me impedirás que te chame um nome feio, mas eu não te chamo nada; ficas sendo sempre o meu querido patrão. Enquanto te esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar...” (ASSIS, 1959b: 163)

Aires interroga-se sobre sua própria atitude, cogitando se tinha inventado o “monólogo do burro”, uma vez que só tinha observado os olhos do animal. Acaba inferindo que a retina do bicho, ao exprimir ironia e paciência, correspondia a seu discurso, e conclui com uma máxima notável, que explica seu próprio procedimento:

“O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio.” (ASSIS, 1959b: 163-164)

Esse episódio repete, de certo modo, o anterior, pois se verifica, também aqui, o conflito entre acatar ou resistir à autoridade. O burro faz, nesse caso, o papel da multidão, embora, dada sua condição animal, não possa verbalizar sua posição. É mais evidente, porém, a reprodução de outra cena, a de Prudêncio açoitando o escravo, sob o olhar admirado de uma platéia. O burro corresponde ao preto, tido, pelo dono, por vadio e bêbado, sendo, contudo, dotado de um pensamento, o da resistência que, antes, em 1881, talvez Machado não pudesse manifestar.

Em qualquer um dos casos, o pior papel é o de quem detém o poder e a força – a autoridade. Ao olhar de qualquer um dos sujeitos – o passante menos ou mais passivo, como Brás e, depois, Aires; o grupo, que zomba dos policiais; a força de trabalho, seja esta representada pelo escravo ou pelo animal de carga – a autoridade é matéria de rejeição. O *flâneur* não confia nela, o povo a desacredita publicamente, a força de trabalho, por mais reificada que apareça ao olhar de quem a representa, não se submete inteiramente, guardando, mesmo que seja para depois, a hora de se rebelar.

O passante, no relato machadiano, não é o homem da rebelião, mesmo porque, representado sobretudo por Brás Cubas e Aires, pertence aos grupos dominantes. Contudo, mesmo comprometido com o *status quo*, é de Aires o olhar que fotografa o invisível, assim como em seu ouvido ecoa o silêncio do que não é manifestado. Por essa razão, pode devassar o acontecimentos, conferir-lhes força de expressão e traduzir suas contradições.

2. É Machado de Assis o Charles Baudelaire do Hemisfério Sul?

Quando deu o nome de *Um mestre na periferia do capitalismo* a seu estudo sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, estabelecendo imediato cotejo com a pesquisa de Walter Benjamin sobre

Charles Baudelaire, designada virtualmente *Um lírico no apogeu do capitalismo*, Roberto Schwarz (1980) propôs uma dada equação: Baudelaire estaria para o auge do capitalismo, como Machado para sua margem. Antípodas no que diz respeito ao mundo experimentado, os dois artistas poderiam ser matéria de investigação e interpretação a partir de similar aparato teórico e metodológico.

Colocado em termos mais simples, se Benjamin tivesse nascido no Brasil, teria lido Machado à maneira de Roberto Schwarz, verificando, no nosso romancista, as contradições da sociedade simultaneamente escravagista e liberal, contradições que ela não enxerga, mas que o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* expõe cabalmente. Não é o que se pretende aqui, onde se verifica em que medida a cidade aparece ao passante como escrita que ele entende e traduz, significante cujo significado ele revela. Não difere muito, porém, do que Benjamin pensa a propósito da poesia de Baudelaire.

Ao referir-se a esse autor, em "Paris, capital do século XIX", Walter Benjamin (1975; 1985) observa que sua poesia toca a cidade com o olhar do estranho, olhar que é o do alegorista. A imagem do alegorista não aparece aí pela primeira vez, encontrando uma de suas melhores expressões na obra de 1925, *A origem do drama barroco alemão* (1977; 1984). Este ensaio, em que questões relativas à vida urbana ou à poesia não estão presentes, procura entender em que medida a escrita é alegórica, ao substituir o real por seu registro.

A alegoria corresponde, no estudo de 1925, a uma propriedade da arte, que se coisifica enquanto objeto, para além da representação. Quando Baudelaire introduz seu olhar de alegorista, vale dizer, olhar de artista, sobre a cidade, ele não coisifica a arte, e sim o mundo representado, a cidade. Esta apresenta-se na condição de escrita, que o poeta registra ou traduz.

O mesmo poeta que deambula pela cidade é o homem que a lê enquanto texto. Em "A Paris do Segundo Império em Baudelaire", Benjamin observa que a rua "se torna moradia para o *flâneur*, que está tão em casa entre as fachadas das casas quanto o burguês entre suas quatro paredes." (BENJAMIN, 1985a: 66) Repetindo o

homem das multidões de Edgar Allan Poe, o *flâneur* vive a solidão em meio ao grupo, em que se dissolve, embora não o aprecie, nem se identifique com ele. Observa o ensaísta:

O *flâneur* é um abandonado na multidão. Nisso ele compartilha da situação da mercadoria. Tal peculiaridade não lhe é consciente. Mas nem por isso age menos nele. Prazerosamente ela o invade como um narcótico, que pode compensá-lo por muitas humilhações. A ebbriedade a que o *flâneur* se entrega é a da mercadoria rodeada e levada pela torrente dos fregueses. (BENJAMIN, 1985a: 82)

“Transforma-se o amador na coisa amada”, poderia dizer Walter Benjamin, citando a conhecida formulação do soneto de Camões: o artista que percebe a cidade enquanto texto, escrita alegórica que ele traduz, converte-se na alegoria de sua condição – a mercadoria que a sociedade capitalista comercializa. Se, na condição de mercadoria, a arte se perverte, na revelação de sua qualidade material, ela se dessencializa e revela-se em sua crueza fria.

A escrita alegórica subverte, porque impede a idealização, mas, durante o processo, carrega junto o artista, que perde a aura e se rebaixa, sendo sua atividade similar à da prostituta. Esta conclusão aparece em outro ensaio, “Parque Central”, em que Benjamin observa, valendo-se ainda da produção de Baudelaire:

O mundo dos objetos assume cada vez mais descaradamente as feições da mercadoria. Ao mesmo tempo, a propaganda trata de ofuscar o caráter mercantil das coisas. À enganadora transfiguração do mundo das mercadorias contrapõe-se a sua transposição para o alegórico. A mercadoria procura ver a sua própria face. Na prostituta ele celebra a sua antropomorfização. (BENJAMIN, 1985b: 135)

Quando Machado de Assis se debruça sobre a vida urbana, cuja representação é tênue em sua obra e dá-se pelo viés da percepção de algumas de suas personagens, ele confere à paisagem a condição de texto. O espaço torna-se o significante de um significa-

do moral, conforme se observou inicialmente. Essa propriedade de seu discurso torna seu autor um alegorista, razão por que a maior parte das cenas em que o mundo urbano aparece – como as até agora citadas – constitui fragmento isolado, que descontinua a seqüência das ações, não sendo depois retomadas.

Capítulos como “O vergalho” assemelham-se a projetos inaproveitados de contos não redigidos, unindo-se ao corpo do romance porque o episódio é flagrado pelo protagonista e narrador, Brás Cubas, e envolve o indivíduo que fora seu escravo, na infância e juventude (é Prudêncio que acompanha Brás à Tijuca, quando o herói, enlutado com a morte da mãe, vai curtir sua dor longe do bulício urbano; é lá onde conhece Eugênia, a “*flor da moita*” e filha de D. Eusébia, a quem visita igualmente por sugestão de Prudêncio). Não fosse a coincidência fortuita, possível numa obra em que a verossimilhança adota critérios próprios, decorrentes da necessidade de representar de modo alégorico juízos morais, o episódio não apareceria, por carecer de motivação adequada.

O mesmo ocorre às cenas documentadas por Aires em seu passeio pelo Largo da Carioca e na travessa de S. Francisco, que nada acrescentam à trama envolvendo o destino dos irmãos gêmeos. Dada a ilação que Aires extrai da reação do burro, pode-se entender o episódio como alegoria, assim como acontece em outros momentos da obra, o mais notório sendo o que narra a perplexidade do padeiro Custódio perante a mudança do regime político, em 15 de novembro de 1889.

A narrativa dá continuidade ao capítulo em que Aires passeia pelo centro do Rio de Janeiro, descobrindo aos poucos, ao ouvir vozes soltas e o relato do condutor do tálburi que o devolve ao Catete, que, durante a madrugada, um golpe derrubara o governo de Pedro II e mudara a natureza do Estado, convertido de monárquico em republicano. Em casa, após o almoço, o Conselheiro recebe a visita do Custódio, que reformava a fachada de sua padaria e mandara pintar uma placa nova para identificar o estabelecimento denomi-

nado Confeitaria do Império. O pintor chegara até a letra “d”, da preposição, e Custódio não sabia o que fazer – se mantinha a designação antiga, mudava ou esperava, razão por que consulta Aires.

O Conselheiro não se posiciona, permanecendo tão omissos quanto antes, e Custódio não obtém uma solução para seu dilema. O episódio não tem continuidade, e a personagem não reaparece, configurando seu caráter eventual e a natureza fragmentada da construção de *Esau e Jacó*. O alegorista Machado de Assis, porém, revela que prossegue ativo, valendo-se de paradas narrativas como essa para exercitar o traçado enigmático da obra.

Não desce ele, contudo, à revelação da face mercadológica da arte – a índole material que a rebaixa e coisifica. A paisagem pode mostrar-se enquanto texto, já que detém uma significação, texto que se mostra enquanto corporificação degradada da sociedade brasileira e capitalista, haja vista o sentido englobado por espaços como o Valongo e o bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Mas esse texto não se diz arte, porque não é enunciado por um sujeito que se reconhece na condição de artista e criador.

Com efeito, em suas obras de ficção, Machado não elege escritores para se expressarem em primeira pessoa. Brás Cubas redige memórias do além-túmulo, Aires anota as impressões do dia em seu memorial, documento que serve de base a *Esau e Jacó* e, depois, aparece autonomamente em obra com seu nome. Nenhum deles, contudo, identifica-se com o mundo das Artes, assume suas causas ou freqüenta-o minimamente. Brás ainda se refere a poemas seus, escritos na juventude, mas a citação serve antes para caracterizar sua frivolidade, não a integração a uma categoria profissional. Esta, por sua vez, é representada com discreto desdém ou visível desprezo nos contos e romances, sendo fácil lembrar trechos em que candidatos a poetas ou a escritores aborrecem suas vítimas com a leitura de suas criações. O mais famoso é o que, no começo de *Dom Casmurro*, põe Bento Santiago a dormir e cunha-lhe o apelido pejorativo que dá título à obra. Numerosos outros,

contudo, freqüentam as páginas de *Memórias póstumas*, como o Luís Dutra, primo de Virgília, *Quincas Borba*, *Histórias da meia-noite* e *Papéis avulsos*.

Aos artistas, falta a consciência profissional; aos redatores dos livros memorialistas – Brás Cubas, Bento Santiago e o Conselheiro Aires – a consciência artística. Todos, porém, pertencem ao mesmo segmento social – o dos homens livres que não dependem necessariamente do trabalho remunerado, seja qual for sua profissão.

Por não constituir mercadoria a comercializar no mercado degradado do capitalismo, a arte não pode se apresentar à consciência do escritor como coisa, nem seu autor como indivíduo prostituído. Aparentemente, Baudelaire está além do problema, Machado aquém. Por isso, o leitor da cidade, no primeiro caso, é um poeta, no segundo, Aires ou Brás, ambos membros da casta dominante que, fora do mercado de trabalho, um por aposentado, o outro por rico, um por velho, o outro por falecido, por coincidência escrevem.

A validade desta conclusão é, contudo, relativa

Primeiramente, porque as personagens de Machado têm dificuldade em se haver com o mundo da cidade. Cabe lembrar que Natividade, percorrendo o trajeto de Botafogo ao Largo da Carioca, não percebe, conforme citado antes, “a gente que passava, nem os incidentes da rua, nada”. Numa narrativa publicada em *Relíquias da casa velha*, em 1906, “Só”, Machado parte da sugestão do conto de Edgar Allan Poe – “um grande escritor [que] relata, em um dos seus admiráveis contos, a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoavam, com o visível intento de nunca ficar só” – para mostrar que o protagonista de sua história, Bonifácio, não consegue o oposto: “descansar da companhia dos outros.” (ASSIS, 1959d: 201)

Tal como o “homem das multidões”, Bonifácio precisa voltar para a cidade e diluir-se no grupo, repetindo, nesse conto do início

do século XX, o que experimenta Brás, num livro publicado mais de vinte anos antes e que, nesse ponto, narra eventos situados em aproximadamente 1830. Na Tijuca, o protagonista, após a morte da mãe, isola-se voluntariamente: “as horas iam pingando uma a uma, o sol caía, as sombras da noite velavam a montanha e a cidade. Ninguém me visitava; recomendei expressamente que me deixassem só.” O jovem, porém, não resiste muito:

Um dia, dois dias, três dias, uma semana inteira passada assim, sem dizer palavra, era bastante para sacudir-me da Tijuca fora e restituir-me ao bulício. Com efeito, ao cabo de sete dias, estava farto da solidão; a dor aplacara; o espírito já se não contentava com o uso da espingarda e dos livros, nem com a vista do arvoredo e do céu. (ASSIS, 1959: 104-105)

De novo na cidade, emerge o *flâneur*, não ainda o autor das *Memórias póstumas*, que se manifesta somente depois, no estado de além-túmulo, tal como ocorre ao memorial de Aires, publicado após a morte do narrador. Em Machado, não coincidem o *flâneur* e o escritor, razão porque a cidade, se se transforma em texto, não se converte em alegoria da arte, a não ser quando resgatada pela memória.

Eis o fator peculiar a Machado de Assis: o artista aparece, quando se converte em memorialista. Em vida, deixa aos poucos de ser o homem da multidão; na morte, apresenta-se como o solitário que resgata o passado e dá-lhe ordem, mesmo que respeite o fragmento e a descontinuidade, necessários à alegoria. A memória, registro do tempo, substitui o espaço e confere singularidade à representação da cidade, cenário que foi seu, agora, todavia, fora de alcance. Resta a narrativa, companheira permanente na condição de escrita possível e texto viável.

ABSTRACT: *We examine to what extent Machado de Assis's fiction deals with the flâneur figure, a central character in Walter Benjamin's urban design. We verify also what Benjaminian concepts represent considering Machado de Assis's fictional work.*

KEYWORDS: *allegory; flâneur; Machado de Assis, urban space; Walter Benjamin.*

BIBLIOGRAFIA:

- ASSIS, Machado de (1959). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Mérito, 1959.
- _____. (1959a). *Quincas Borba*. São Paulo: Mérito, 1959.
- _____. (1959b). *Esaú e Jacó*. São Paulo: Mérito, 1959.
- _____. (1959c) *Relíquias de casa velha*. São Paulo: Mérito, 1959.
- _____. (1976). *Quincas Borba*. Apêndice. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.
- AZEVEDO, Artur (1959). A cidade do Rio de Janeiro. *Revista Trimestral*. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 242: 349-387, jan. mar 1959.
- BENJAMIN, Walter (1975). Paris, capital do século XIX In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- _____. (1977). *The Origin of German Tragic Drama*. London: NLB, 1977.
- _____. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. (1985) . Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. (1985a). A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: Kothe, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. (1985b). Parque Central. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. (1989). Baudelaire. In: _____. *Paris, capitale du XIX^e*. Le Livre des Passages. Trad. de Jean Lacoste. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.
- _____. (1996). On Language as Such and on the Language of Man. In: _____. *Select Writings*. Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. V. 1.
- RIOS FILHO, Adolfo Morales de los (1946). *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro: A Noite, 1946.
- SCHWARZ, Roberto (1980). *Um mestre na periferia do capitalismo*. Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1980.