

**Com o sublime, o trágico:
Uma análise da estética e seus desdobramentos nos contos “O machete” e “O
habilidoso” de Machado de Assis.**

Grace Joplin Ferreira¹

RESUMO

Nos contos machadianos “O habilidoso” e “O machete”, os personagens principais destacam-se por ambições artísticas, o primeiro pela pintura; e o segundo pela música. Entretanto, a autenticidade dessas motivações é ambivalente e contraditória, ao passo que um é tomado pelo transcendental, o outro o é pelo esforço. A temática em comum nesses dois contos vai além da questão sobre *ars* e *ingenium* que já recordava o poeta Horácio, mas sobretudo da relação entre o trágico e o sublime quanto na interiorização e legitimação da identidade de ambas as personagens. Através dessa perspectiva analisa-se as duas obras com base em diálogos com o sujeito romântico também.

Palavras-chave: Machado de Assis; O machete; O habilidoso; literatura comparada, sublime.

ABSTRACT:

This article aims to compare and analyze two central characters of the following tales of Machado de Assis: “O habilidoso” and “O machete”. The narrative imprints specific features in both of them: while João Maria is obsessed with painting, Ignácio Ramos is passionate about music. The two plots develop around the central theme of *ars* and *ingenium* quoted by the roman poet Horace, but it goes far beyond that, as readers are taken into the perspective of the tragic and the sublime - concepts of the romanticism era as well as classical studies. This study argues that lacking inner motivations, João Maria e Inácio Ramos, main characters, pursue in the outer world forces to remain themselves in this artistic but limited world of celebrities.

KEY WORDS: Machado de Assis; O machete; O habilidoso; Brazilian literature, comparative literature.

¹ Licenciada em Letras (Latim/Português) pela Universidade de São Paulo, Brasil. Menção honrosa em iniciação científica sob bolsa da FAPESP em 2015. Atualmente mestranda em Psicologia da Educação e-mail: grjoplin@uef.fi
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6392-3740>.



"Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo o contato com outros homens, é como se eles não existissem"
"O segredo do Bonzo" – Machado de Assis

1. O bruxo está solto!

Em um breve ensaio como este, o quê mais poderíamos aferir sobre o mestre Machado? Um raro escritor do tipo *Twice Born* à maneira de Santo Agostinho ou Pascal, como apontou Otto Maria Carpeaux; o mais realista dos narradores de seu tempo, o disseminador das *máscaras sociais* nas palavras de Alfredo Bosi; ou ainda, o *homem subterrâneo* que odeia a vida, devido sua arte niilista, nos termos de Augusto Meyer; e mais: um autor moderno que traz ao leitor as questões intertextuais do *trágico*, na afirmação de Alcides Villaça; mas por outro lado, restrito *ideologicamente* na interpretação de Roberto Schwarz; apesar de tudo Machado é o escritor de *estilo refinado com ironia fina* que evoca as noções de ponta aguda e penetrante repletos de discrição e reserva – Antonio Candido.

Assim, podemos verificar que há uma imensa e respeitosa fortuna bibliográfica que nos projeta o expoente brasileiro de muitas formas, por vários ângulos. Entretanto, neste ensaio não nos arriscaríamos por outras vias que não a estruturalista, a fim de que avaliemos dois contos em sua composição estrutural. Portanto, toma-se como objeto deste trabalho a investigação da questão da legitimação social permeada pela noção estética do sublime e seus desdobramentos em dois contos de Machado de Assis: "O machete", publicado originalmente em *Jornal das Famílias*, 1878, e "O habilidoso", em *Gazeta de Notícias*, em 1885.²

² Obra Completa, Machado de Assis, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

<https://machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%200%20machete,%201878.htm>

<https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Habilidoso,%201885.htm>

Acesso em 06/04/2022. As citações aos dois contos serão referidas a partir dessa versão consultada, contudo, não há menção às páginas na versão *on line*.



2. Diálogos com a estética.

O mais antigo tratado sobre o sublime é de autoria desconhecida³. Contudo, o autor desse tratado resgata os gêneros nobres da literatura, tais quais a épica e a tragédia antigas, à interpretação do sublime. Por isso, tomaremos de um lado, as teorias de Longino e de outro, a de Victor Hugo. O primeiro, pois tal qual Villaça (2013) e Barreto Filho (1982) apontam acerca do caráter da obra machadiana: trágico; assim também utilizaremos essa teórica clássica ocidental na leitura machadiana, uma vez que há a presença da característica qualitativa do trágico, bem como conceitual da tragédia. Já Victor Hugo, grande influenciador do pensamento machadiano (CUNHA, 2009) e totalmente oposto à tradição estética do belo da época, será também adotado à interpretação dos contos, e, sobretudo a um personagem em especial: João Maria, de “O machete”.

De acordo com Longino “sublime e patético são opostos [...], pois o que é baixo nada tem a ver com o sublime” (2015, 54). Nessa perspectiva, podemos tomar como sublime a grandeza das emoções e de pensamento, os tópicos relacionados com o divino, o emular de autores consagrados e também a elevação da alma por esses pressupostos⁴. Contudo, essa tradição será desconstruída por Victor Hugo⁵, cuja definição de gênio é justamente a fusão do grotesco com o sublime. Esse é o nosso homem da época, ou melhor, a individualização estética: aquele que tem em si mesmo aspectos de grotesco e de sublime simultaneamente.

Assim, mesmo que haja uma diferença de nuances de um autor para outro, como a questão da razão e liberdade, podemos compreender que sublime seja o contrário do ridículo,

³ De acordo com Márcia Várzeas tradutora do grego ao português da edição usada nesse artigo, ano 2015, não há nenhuma referência à autenticidade do autor, por isso, a literatura cita-o como Pseudo-Longinus. Porém, não se trata do filósofo Cássio Longino, do século III, uma vez que o manuscrito data do século X.

⁴ Embora o autor antigo retome esse conceito por recursos discursivos e retóricos, pois baseado nos grandes tópicos da poesia antiga em consonância com Homero, ao autor nos revela que a temática dos deuses, da guerra, da poesia amorosa nos leva as mais altas sensações humanas as quais podem ser aludidas em alguns aspectos temáticos deste ensaio.

⁵ “(...) Voltemos pois, e tentemos fazer ver que é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, (...)” (HUGO, 2007, p. 27).



do vulgar, do baixo, ademais, o ápice das nobres sensações, a elevação do espírito pela magnitude de raciocínios e sentimentos, o cume artístico que os artistas comumente desejam atingir por vias de obras eruditas – já que podemos deduzir que o popular não seja o meio mais adequado para produzir o sublime. E com a reconfiguração do romantismo francês, ambos os sentidos antagônicos estarão presentes em um só indivíduo. Eis o paradoxo que o conceito hugoano apresenta para o século XIX!

Nos contos apresentados é possível assinalar que os personagens João Maria, “O machete”, e Inácio Ramos, de “O habilidoso”, possuem algumas ligações com a noção de sublime através do contato com a arte, porém, com divergências entre si. Em “O machete”, João Maria fixa-se exacerbadamente em pintar “Virgens” e “Marias”, negligenciando a própria aparência física dele mesmo, a qual se assemelha com a loja de objetos velhos e usados⁶. Ao passo que em “O habilidoso”, Inácio Ramos “toca (principalmente) para si” a melodia “dos céus” dos acordes do violoncelo, acompanhada pelos “sentimentos mais puros, a imaginação, o fervor, o entusiasmo”. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que notamos um aspecto estético em comum no labor artístico dos personagens, isto é, assim como o aspirante a pintor está para temas sagrados, altos e elevados, através da cópia de obras de arte sacras, assim também, o compositor musical está para o culto à grandiosidade, ao elevado por meio de sua música erudita. Todavia, há algumas diferenças.

O primeiro parece reconhecer o sublime através de elementos exteriores, já o segundo, apresenta o sublime em sua arte erudita, através da grave música elegíaca. Porém, esta é tão autêntica por si só que acaba por se desenvolver intrinsecamente deixando características internas subjetivas ao personagem – essas também são consideradas sublimes. Voltaremos a isso em breve, por ora admitamos que o sublime pode ser assinalado como uma característica comum que dialoga com o universo artístico dos dois artífices em questão. Veremos a seguir,

⁶ “A pele está agora áspera e inculca, não passa a navalha a mais de quinze dias [...] as calças são remendadas no joelho, remendos antigos que não resistem a lavadeira, que os desfia na água”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)



de modo sucinto, como a configuração dessa noção estética pode ser apresentada na narrativa dos contos.

3. Dois personagens, nenhum espelho.

Inácio Ramos desde o início de sua trajetória profissional com a música clássica, já classificava sua vocação artística e também muitos dos elementos ligados a esta, através de dimensões semânticas ideais e passionais. O narrador nos conta que Ramos além de ter uma admiração ao mundo erudito, era também regido por estímulos de características nobres quanto ao modo como se apresenta musicista, seja pela elaboração das composições artísticas, seja pelas escolhas dos instrumentos musicais – com exceção do machete. Nesses aspectos aparentemente ideais⁷ ligados à esfera do musicista, não encontramos traços de ordem racional – como por exemplo, comentários acerca da presença da técnica, porque a Ramos é transcendente a comunicação entre as almas dos artistas e amantes desse meio⁸. Para ele, há também sensações altas e arrebatadoras que movem o âmago humano oriundos da matéria musical divina, “austera” e “melancólica”, destinada aos poucos e raros que possam compreendê-la pelos sentidos mais sublimes da arte: a elite brasileira do século XIX.

Em outras palavras, poderíamos pensar que um artista ao refletir sobre suas motivações artísticas, estaria decerto apresentando pressupostos objetivos e lógicos que estão na base de seu ofício, como: a preferência pela dificuldade ou facilidade de algum instrumento, ou, o culto

⁷ Primeira manifestação artística: “atirou-se com todas as forças da alma à arte de seu coração”.

Escolha da rabeça: “o instrumento que melhor podia corresponder às sensações de sua alma”.

Escolha e permanência do violoncelo na trajetória musical do artista: “era comunicação de almas”, “harpa e violoncelo são capazes de traduzir as impressões mais sublimes de espírito”, “[...] paixão silenciosa e profunda que vinculava Inácio Ramos ao instrumento (violoncelo)”, “harmonias santas e elevadas”.

Justificativa às suas composições musicais “escreveu para o violoncelo uma elegia que não seria sublime como perfeição de arte, mas que o era sem dúvida como inspiração pessoal”.

E finalmente o personagem é reconhecido pela característica sublime, bem como sua arte: “É verdade, mas um pouco menos sublime do que o senhor – acrescentou Amaral”.

“– É bonito não? Disse Inácio – Sublime! respondeu o outro.” (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)

⁸ Haja vista a interação entre Inácio e o músico alemão, Inácio e sua mãe tida como anjo, Inácio e Amaral.



ao prestígio das celebridades daquele meio musical, posto que “na sociedade daquela época ter status é existir no mundo em estado sólido” (BOSI, 2007, p. 446), daí a materialidade ser tão crucial. Todavia, não é isso que encontramos em Ramos, uma vez que seu ímpeto é tomado não somente pela técnica, mas por movimentos passionais⁹. Soma-se a essa fusão a valorização ao belo e ao sublime através das mais fortes sensações humanas de modo geral, norteadas pelo choro, lamentação, paixão¹⁰.

Enfim, por ser tão apaixonadamente movido por essas características nobres, tal qual um sujeito romântico do romantismo, Inácio Ramos acaba configurando o sublime nas bases de sua esfera profissional e até mesmo existencial, posto que seu próprio reconhecimento interno pode ser compreendido dessa maneira idealizada, consagrando assim, um lugar especial à exaltação do erudito norteados por traços estéticos de ordem superior. Daí que a profissão acaba interferindo no social¹¹, já que o artista isola-se da sociedade viciada ao culto do popular uma vez que “não os compreendia”. Eis aqui o homem solitário romântico.

Sendo assim, o personagem é solitário e recluso¹² tanto quanto é o entendimento de sua música ao público raro e restrito¹³. Com efeito, há um mundo subjetivo demasiadamente particular e extraordinário em Inácio Ramos, no qual não possa haver nítida a presença de um

⁹ “Carlotinha estava longe daquela paixão profunda e silenciosa que vinculava Inácio Ramos ao violoncelo.”

¹⁰ Lembremos que Ramos visa majoritariamente ser reconhecido através de emoções trágicas, o choro é para ele é melhor do que aplausos: “e depois porque ao invés de um aplauso ruidoso ele queria preferia ver outro mais consentâneo com a natureza da obra – duas lágrimas que fossem”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)

É necessário mencionar que esse objetivo é presente tanto na mãe, “fazendo chorar a boa velha” quanto em Carlotinha “seu primeiro movimento foi despeito [...] a moça viu lhe as lágrimas”, “Carlotinha não experimentava as sensações que o violoncelo provocava no marido”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)

¹¹ É curioso notar o quanto Ramos concebe suas relações sociais e até mesmo as amorosas, observamos que essas são fundamentadas pelo teor artístico de seu labor, quase como se não houvesse uma separação entre músico e marido ou filho: “tocava quando muito para sua boa mãe [...] só os dois, com o instrumento e o céu de permeio”, “não via a mulher, nem o lugar, nem o instrumento sequer: via a imagem da mãe e embestia-se em um mundo de harmonias celestiais”, “Inácio precisava daquela expressão de vida exterior (Carlotinha) para entregar-se de todo às especulações do seu espírito”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)

¹² O personagem tocava “para si” o violoncelo, justo aquele instrumento que lhe confere as mais altas sensações de espírito, já que o público externo “pouco o compreendia”. Do mesmo modo, vivia com Carlotinha alheios da “sociedade que os cercava e pouco os entendia” – na mesma casa que convivera com sua mãe, assim, a persistência pela manutenção do isolamento.

¹³ “o violoncelo está tão ligado aos sucessos mais íntimos de minha vida, que eu o considero antes como a minha arte doméstica”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)



traço objetivo racional típico da representação da arte da técnica e do conhecimento específico¹⁴. Além do mais, devemos lembrar que a única vez em que Ramos abdica-se da idealização passional ligada à música, é justamente na ocasião de substituir o violoncelo pelo machete, fato este que pode ser caracterizado como grande ironia e reversibilidade de agentes, ou como “acesso regressivo do autêntico ao inautêntico” (WISNIK, 2008, p. 17) – posto que o violoncelo sempre foi representado no conto, como uma justificativa coerente à legitimação do personagem.

Parece-nos ainda que há mais uma especulação a ser acrescentada, no que se refere a Inácio Ramos. Mencionamos que a técnica pouco está configurada nos motivos que norteiam a introdução do artífice no meio social e profissional. Ora, assume-se de acordo com o conto, que as noções de técnica que Inácio Ramos obteve foram oriundas do precário ensinamento do pai, músico sacro. Adicionalmente, sabemos que a abordagem a esse evento não poderia se apresentar de outra forma, que não pela agudeza do narrador machadiano, pois como que um músico “entende mais de bemóis do que dos verbos” da língua portuguesa? Provavelmente tenhamos aí uma sutileza: quiçá Inácio Ramos não apresenta ênfase nas razões de ordem técnica e lógica, porque esta é advinda do conhecimento rudimentar que obteve com o pai, cujas teorias da própria língua eram precárias...

Se Inácio Ramos é apresentado como artista “de profissão” em “O machete”, João Maria nada possui dessa faceta. Em “O habilidoso”, aliás, no que se refere ao termo artista, o personagem está distante de ter essa classificação, sendo então apelidado de “habilidoso” ao invés de gênio, entre outros. O conto nos revela que João Maria desde a adolescência sonhava em ter a fama de grande artista, por isso, iniciou sua trajetória abastecendo-se de obras de arte já criadas por outros pintores, a fim de granjear esse renome em sua carreira. Sem o advindo da técnica e do aperfeiçoamento de suas “possíveis faculdades”, o aspirante a pintor reproduz cenas pitorescas e mal-acabadas que sequer são reconhecidas pela sociedade. Na verdade, esta

¹⁴ Apesar de haver a presença da técnica, esta não é determinante de sua performance e capacidade artística. Recordemos o fato de que Ramos não foi bem sucedido quanto a sua primeira apresentação de violoncelo “porque dessa vez como das outras, não viu ninguém, viu-se e ouviu-se a si próprio”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)



é rasa e iletrada, de onde ele mesmo é oriundo, logo não poderá gozar dos benefícios que a elite poderia conferir ou reconhecer nele¹⁵.

No entanto, apesar de haver a ausência de qualquer habilidade artística original em João Maria, tendo somente como qualidade a persistência, ou melhor, o esforço em copiar obras de arte como ocupação secundária à sua loja de objetos velhos, o personagem projeta-se mais propriamente como ingênuo e tolo, pois não é capaz de identificar seu fracasso e incapacidade artística no decorrer da narrativa¹⁶. Aliás, a agudeza do narrador não nos poupa desse detalhe “não se via mais que uma obstinação, filha de um desejo que não correspondia às faculdades”. Logo, a pobre ruína de João Maria é justificada pela falta de acesso ao conhecimento teórico e pela inexistência de capacidade artística.

Contudo, mesmo que “o pobre diabo” seja mais considerado no conto como um copista amador do que como um artista ilustre, podemos especular que há em João Maria uma mera inclinação à noção estética de sublime como sendo o objeto de suas representações artísticas, porém não em si mesmo. Em outras palavras, nos quadros dele nota-se o culto ao sagrado e ao divino, como: “Nossa Senhora”, ou a “Virgem Maria”. Esta última assinala a ruína, porque o narrador afirma que apesar em retratá-la muitas vezes, ainda são muito precárias.

Todavia, há uma metalinguagem excepcional ao flagrar um dos trabalhos de João Maria: “uma família grega, cópia de Hamon”. Segundo a academia de arte francesa (JAGOT, 2013), contemporânea a Machado de Assis, Jean Louis Hamon fez parte de um grupo de artistas neogregos que eram considerados como *não acadêmicos*. Esses irão recompor os símbolos clássicos da Antiguidade com novas técnicas mais suaves e graciosas. Por isso, foram rechaçados pelos críticos da época. Hamon em particular foi um daqueles que não obteve muito sucesso, tal qual

¹⁵ Schwarz (1992, p. 60) recorda que o paternalismo e a troca de favores eram muito evidentes no século XIX.

¹⁶ O narrador confere ironia e deboche à pobre situação do plagiador: “Vede a tela que está pintando agora, copiada de outra que viu um dia, e esta é a sexta ou sétima em que trabalha”. E ainda acerca do mundo exterior que nota a inautenticidade de João Maria, bem como o péssimo estado de seus trabalhos: “O dono (da casa de gravuras) hesitou, adiou, tergiversou”, “João Maria não pode entender o silêncio (do comprador) [...] nada nem uma linha, uma palavra que fosse”. Há também ênfase na ingenuidade do personagem: “João Maria não pode ler-lhe nada no rosto [...] veio um, vieram outros, alguns recuavam logo como embaçados. E o pobre diabo não lia nada, coisa nenhuma nas caras impassíveis”.



Ramos – semelhança marcada pelo estilo refinado e fina ironia do narrador, como Antonio Candido descreveu.

Portanto, de acordo com todos os elementos citados anteriormente, estamos diante de um gênio no sentido hugoano¹⁷, porque é grotesco – não tem engenho, é popular, é relaxado na aparência física. E simultaneamente, Ramos é sublime, pelo apego ao nobre, à piedade; logo um gênio moderno. O destino de João Maria é não adquirir visibilidade artística, já que os representantes comerciais possuem nenhum interesse por seu ofício, e, portanto, por suas cópias picaretas¹⁸, daí que o personagem ingênuo “espera pintando” e continua reproduzindo por várias vezes suas cópias na esperança de atingir a fama e o reconhecimento externo. Ora, é de se supor que se não há técnica, logo, não há excelência e tampouco beleza estética nas produções de João Maria, uma vez que o narrador adverte que “toda arte tem uma técnica”. De acordo com esse cenário, João Maria pela marca-se como oposto à tradição estética, como a de Longino¹⁹, através dessa perspectiva, no conto, a consequência da recusa ao aprendizado da técnica gera o fiasco total em todas as produções desse miserável copista. De um lado, a tradição; de outro, a modernidade, com o gênio. O sublime foi reconfigurado nessa construção do personagem machadiano João Maria.

¹⁷ [...] enquanto o sublime representara a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representara o papel da besta humana. O primeiro tipo livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémone, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. [...] (HUGO, 2007, p. 33).

¹⁸ A fixação pela santidade a fim de ser famoso: “Foi essa a Virgem que ele voltou mais vezes”, “Lá está agora diante da Virgem, retoca-lhe os anjinhos e o manto”. A recusa alheia: “A própria casa da Rua do Ouvidor recusou que continuasse com os obséquios [...] recorreu a outra, [...] até que não expôs mais nada”.

¹⁹ “Só aprendemos pela técnica, mesmo que a natureza seja operante” (2015, p. 46)



4. Aos artistas e amadores, bravo!

Em síntese, há dois personagens apaixonados pela arte: João Maria é levado a reproduzir o elevado por elementos sacros do cristianismo tidos como símbolos do sublime, já Inácio Ramos é extremamente voltado a cultivar não só o externo, mas também em si mesmo os efeitos de adoração da música erudita, cuja caracterização se dá pelo sublime e pelo trágico. Ambos possuem ligações com o sublime, portanto. Assim, os personagens projetam suas identidades através de seus ofícios. Resta saber como estas personalidades são concebidas pelo olhar público e de que modo isso possui relação com a legitimação dos sujeitos em questão.

O reconhecimento do ofício artístico pela sociedade pode ser entendido como um modo no qual o olhar externo admite o labor do artista, já que “aquém da cena pública, a alma é dúbia” (BOSI, 2007, p. 448). Nesse sentido, os artífices são determinados geralmente a atingir o reconhecimento de seu trabalho, porque percebem neste “um imperativo externo de sobrevivência e defesa” (WISNIK, 2008p. 18). Além do mais, podemos inferir que o olhar alheio interfira no processo de legitimação social do artista.

Nos dois contos analisados há curiosas cenas acerca das formulações citadas. Em “O habilidoso” tanto o meio externo, quanto interno não conferem legitimação à ocupação de João Maria por pintar quadros, ou melhor, copiar. Dessa forma, a sociedade que o cerca, representada por alguns pequenos comerciantes e uns pouco familiares reconhecem-no mais como “um moço muito habilidoso” e não como artista autêntico de primeira categoria. E de igual forma, o próprio personagem sequer reconhece-se como talentoso artista, porque nem ao menos sabe o que “gênio” significa, repetindo miseravelmente para si mesmo a alcunha de “habilidoso” antes designada pelos parentes que não possuíam qualquer ligação com o mundo da arte.

Trata-se na verdade de um pobre sujeito que fixo com a ideia de ser pintor e alcançar fama por isso, persegue tolamente sua maior aspiração: o sucesso bem como a superação à sua



condição socioeconômica, um tanto quanto precária e infeliz²⁰. Portanto, João Maria não é legitimado por seu ofício, porque primeiramente não há originalidade em sua vocação, outrossim, suas reproduções são recusadas e pouco admiradas²¹, por isso, constata-se uma negação da sociedade que não reconhece João Maria por seu ofício, e, portanto, não o legitima como artista.

Em “O machete”, a questão do reconhecimento e legitimação social são mais complexas do que em “O habilidoso”. Isso porque Inácio Ramos ao adotar o violoncelo como instrumento de seu labor, acaba tendo com este uma relação tão idealizada, que acaba consequentemente afastando-se do meio externo que o cerca. Todo voltado para si mesmo e com o intuito de oferecer e penetrar nas mais altas sensações que o violoncelo proporciona pelo sublime. E como consequência dessa relação transcendental com a música, Inácio Ramos julga o público como incapaz de absorver sua arte²², uma vez que o povo valoriza a cultura popular e não erudita. Contudo, apenas a sociedade não é suficiente para essa prepotência artística, Ramos considera-se tão único que não pode ser compreendido por ninguém. Logo, arte e sujeito fundem-se em um só elemento trágico.

Com efeito, o sóbrio compositor não almeja ser notado por outrem, ele toca apenas para si mesmo, quiçá para a mãe ou esposa, contudo essa atitude é mais um gesto de opção à reclusa individualista do que um resultado do insucesso. E, apesar de Amaral ter sido aquele que lhe inspira a ambicionar grandes concertos a fim de granjear lhe mais fama, Ramos continua aderindo ao próprio universo individualista²³, abrindo apenas as portas de sua casa a serões musicais com os novos amigos da família, os estudantes de direito.

²⁰ “Mas a loja não tem muito o que vender, coisa pouco sensível ao dono”, “até agora não vendeu mais que um aparador e uma gaiola de arame”, “uma ou outra palavra de admiração lhe fazem bem”.

²¹ No mundo da arte, mais propriamente da pintura, o recurso visual é muito assíduo, isso significa que os personagens “olhar, olham...” mas não admiram exatamente as produções de João Maria, as crianças são únicas que olhavam com paixão as pinturas reproduzidas do amador.

²² – Medo de quê? (Amaral)

– De não ser compreendido. (Inácio Ramos)

²³ “Carlotinha propos que os serões fossem três, mas Inácio Ramos nada obsequiou”. “Não houve concerto no teatro, como se havia assentado, porque Inácio Ramos de todo se recusou”. “O machete de Barbosa não ficou escondido entre as quatro paredes da sala de Inácio Ramos, dentro de pouco toda a sociedade o conhecia”.



Logo, o compositor anula-se como sujeito artístico perante a sociedade, pois recusa o reconhecimento externo à medida que é extremamente avesso às exposições de sua arte, ademais ele nota no meio exterior uma incongruência cultural com seu âmago interno. Na verdade, Machado de Assis já estava ciente dessa situação assimétrica no Brasil do século XIX entre o culto e o popular tanto na literatura quanto na música, tema central presente também em *Um homem célebre* (Cf. WISNIK, 2008, p. 10).

Contudo poderíamos especular ainda mais. A dimensão semântica passional é tão aguda na confecção de sua trajetória ideal como músico, que Inácio Ramos preserva-se do alheio para ser o ser só para si mesmo, logo, notamos que o mundo de alta cultura norteado por idealizações passionais trazem à tona um artista tão único e solitário que não pode ser inserido em contato com os demais. Em outras palavras, suspeita-se que as elevadas emoções, as ideais, cultuadas através do sublime, são responsáveis por legitimar Inácio Ramos e por exilá-lo de alguma maneira. Portanto, não é a sociedade que cumpre o papel de reconhecê-lo e de trazer legitimação a ele, e sim, o intrínseco valor subjetivo (e estético) oriundo da música erudita: o sublime.

5. As vítimas da obsessão.

Tanto o desfecho de Inácio Ramos, quanto o de João Maria podem ser vistos como tragicamente negativos, porquanto que nenhum deles possui reconhecimento público, e, sobretudo, porque não alcançaram êxito em suas trajetórias: o habilidoso não abandona a ruína subjetiva, negligencia a si mesmo e a família, como também não será admirado pelo que faz, já que não é idôneo de produzir algo com autenticidade. Já o musicista fecha-se para o mundo externo com tamanho afinco por sua música e por seus efeitos, que acaba perdendo Carlotinha para o popular, o contrário de seu universo interno. Finalmente, o personagem enlouquece e doa o machete ao filho, como proposta para o futuro.



E então, como podemos compreender esses desfechos quanto aos personagens? Será que Machado os marginalizou quanto ao triunfo nas narrativas, por introduzi-los como “fantasmas movidos por sarcasmo e sadismo à mercê do narrador que os destrói com prazer”? (MEYER, 1982, p. 357) Ou talvez que sua “ideologia familiarista” o tenha possivelmente levado a “recortar a sociedade segundo linhas obsoletas e mentirosas”? (SCHWARZ, 1992, p. 65) Absolutamente. Nesses contos, contrariamente do que apontam os críticos²⁴, a instituição da família não possui pressupostos a serem acatados e nem são cabíveis, uma vez que os dois personagens perdem sua importância dentro do sistema patriarcal: Inácio Ramos é abandonado pela esposa, e, João Maria minimamente realiza a existência da mulher e do filho.

Ademais, não podemos concluir que os personagens sejam puramente fantoches, pois estes deixam para nós através da literatura uma reflexão sobre nossa existência social e profissional, que no caso dos contos em questão, é seguida pela sensação do *trágico* (VILLAÇA, 2013, p. 104) uma vez que as mazelas humanas trazem a força da escalada na narrativa. Aliás, o narrador é “imparcial, grande marca retórica de composição de Machado de Assis” (CANDIDO, 1995, p. 27). Daí que não possa necessariamente estar contra ou a favor do triunfo dos personagens na narrativa. Seja por um viés, seja por outro, inferimos que a arte pode proporcionar o contato com o sublime. Em um caso pudemos notar que o sublime está nos cumes do sagrado, pela pintura. No outro, pelas mais altas sensações da música clássica enraizadas no âmago mais íntimo de um sujeito. E qual seria, portanto, os desdobramentos desse teor estético nos personagens? É possível sugerir que por estarem tão próximos assim do sublime na arte, houve para os entes em questão, como consequência, um dos efeitos estéticos também relacionados ao sublime: o trágico²⁵.

²⁴ Embora os críticos não estabeleçam conclusões específicas acerca dos contos em questão, assume-se que de acordo com o exposto em suas obras, suas teorias literárias se destinam a composição machadiana em geral, de forma abrangente, principalmente Schwarz no qual estabelece que os primeiros romances possuem a marca de serem restritos ideologicamente, ora, sabemos que os contos acompanham o ano de produção de *A mão e a luva*, *Iaiá Garcia* e *Helena*.

²⁵ Longino (2015, p. 68-69) aponta que a tragédia grega é sublime porque resvala as altas paixões, que podem ser verificadas em Inácio Ramos, mas não em João Maria que será analisado por uma outra perspectiva, na qual tomaremos o sentido adjetivo da palavra trágico e não como um conceito estético.



Com João Maria, temos o trágico e o patético agindo conjuntamente, devido a sua trajetória ser além de miserável, tola e insignificante, o narrador não nos poupa do deboche sarcástico, bem como proporciona pesar ao leitor em assistir tamanho espetáculo de infelicidade. Entretanto, a alegoria de Jean Louis Hamon triunfa-o não como um sádico, mas como um brilhante narrador, capaz de construir um personagem gênio no sentido hugoano. Já com Inácio Ramos, o trágico está presente desde a música erudita até o mais íntimo suspiro de seus discursos, e, por ser assim, apresenta-se como um típico sujeito do romantismo. Ramos individualiza-se de tal forma que a única saída seja o isolamento e a melancolia de viver como um artista incompreendido, sua identidade o leva à loucura, daí que todo esse cenário pode ser entendido como muito trágico, porque nos deixa uma impressão de catástrofe íntima.

Em suma, embora o narrador machadiano fosse perito na arte de apresentar as máscaras quanto à aparência dominante, conforme demonstrado por Bosi; os contos “O machete” e “O habilidoso” trazem-nos algo adicional: nada há que se ocultar, há de maneira particular, a evocação do trágico como uma possível consequência patente do efeito sublime artístico, uma vez que em diálogo com Victor Hugo “a arte é a fusão do trágico e do cômico que se encontra na obra machadiana” (BARRETO FILHO, 1982, p. 356).

6. Bibliografia

ASSIS, MACHADO. “O habilidoso”, “O machete”. *Obra Completa*, Machado de Assis, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

<https://machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20%20machete,%201878.htm/>

<https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Habilidoso,%201885.htm>

Acesso em 06/04/2022.

BARRETO FILHO, José. “Machado: o espírito da tragédia”. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.



CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários escritos*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1995, p.15-34.

CUNHA, Cilaine Alves. “Devoração silenciosa: experiência e criação literária em Machado de Assis”. *Jornal de Resenhas* [S.l: s.n.], 2009, p.4-5.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do " Prefácio de Cromwell"*. Tradução de Célia Berretini, Ed. Perspectiva, 2007.

JAGOT, Hélène. *Neo-Greek painting (1847-1874): reflections on the constitution of a stylistic category* (Doctoral dissertation, Paris 10), 2013.

LONGINO, Dionísio. *Do sublime*. Tradução do grego, introdução e comentário de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

MEYER, Augusto. “Homem subterrâneo” In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1992.

VILLAÇA, Alcides. “O espelho’: superfície e corrosão”. In: *Machado de Assis em linha*. São Paulo, vol. 6, n. 11, p. 102-117, 2013.

WISNIK, José Miguel. “A picada do Machete”. In: *Machado Maxixe*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2008, 15-106.

