



SILVIANO SANTIAGO

**“Me interessa quebrar um pouco
certo paradigma estabelecido pela universidade,
de abordar apenas o texto”**

Silviano Santiago é desses casos raríssimos de pessoa de letras que consegue fazer bem tudo a que se propõe. Docente adorado, logo cedo se firmou entre os ensaístas mais importantes do país. Paralelamente foi desenvolvendo uma obra ficcional conhecida pela densidade e pelo esmero, cuja extensão já supera, e muito, os escritos expositivos.

Nos últimos tempos, Silviano uniu o analista e o ficcionista no enfrentamento dos dois principais prosadores brasileiros: pouco depois de lançar o romance *Machado* (2016), publicou *Genealogia da ferocidade – ensaio sobre Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa* (2017). Em ambos os livros, esbanjou argúcia, finura e ousadia.

Em atendimento a um convite feito por **Godofredo de Oliveira Neto**, Silviano veio à Faculdade de Letras da UFRJ falar um pouco sobre os dois títulos. Programado para se realizar em horário de aula, o encontro parecia fadado a ter um público relativamente reduzido. Entretanto, a notícia da valiosa visita se difundiu e o auditório simplesmente lotou.

A moçada passou aproximadamente duas horas embevecida com a verve de Silviano, que, com sua honestidade característica, sublinhou a fase a que chamou de sobrevivência. É aquele momento da vida em que o corpo dá sinais de cansaço, mas a mente não apenas diminui a necessidade de novos alimentos como se mostra especial-

mente inclinada a enfrentar desafios – entre os quais, despir-se de reducionismos que pareciam fundamentais no período de formação.

Durante o processo de transcrição e edição do áudio, vimos a importância de preservar praticamente toda a conversa, destinada a ser vista como uma entrevista literária primorosa. Assim, podemos dizer sem exagero que o leitor tem diante de si um testemunho, a um só tempo, erudito, luminoso e pungente.

Godofredo de Oliveira Neto – *A proposta deste encontro é que seja informal. Para iniciá-lo da maneira mais simples possível, eu pediria que o Silviano falasse um pouco sobre a concepção e a escrita de seu romance Machado, que acaba de ser lançado.*

Tradicionalmente há o gênero romance de formação e o que estou tentando criar é o romance da sobrevivência. Qual é a diferença entre os dois?

O romance de formação começa com Goethe, no século XVIII, com o célebre *Werther*, que cobre um período de preparação educacional e sentimental do jovem protagonista. Décadas mais tarde, Flaubert institucionaliza esse gênero com *A educação sentimental*, dando continuidade a uma linhagem a que também pertencem *O retrato do artista quando jovem*, de Joyce, e muitos outros. No cânone brasileiro, posso citar um livro de Joaquim Nabuco que traz a palavra “formação” já no título: *Minha formação*, publicado em 1900. Outro bem recente e cuja leitura recomendo é *O encontro marcado*, de Fernando Sabino. Vemos, então, que se trata de um gênero bem estabelecido, com muitíssimos exemplos, tanto no feminino quanto no gay e no negro. Não é necessário que eu faça uma lista exaustiva, porque isso vocês encontram bem estudado por aí.

Agora, o romance da sobrevivência é o oposto daquilo que Joyce fez. E escolho *O retrato do artista quando jovem* porque possibilita uma oposição que me ajuda a explicá-los, já que o que temos no romance da sobrevivência é justamente o retrato do artista quando velho. Nesse momento, seu corpo já não é jovem, em contrapartida sua imaginação é ultracarregada e sua erudição é extremamente importante, de modo que não há mais necessidade de ler os outros. Mas aí é hora de pensar o que pode, a partir de sua formação, dizer

ensaisticamente sobre *Grande sertão: veredas*, por exemplo. Por isso publiquei uma leitura de Guimarães Rosa, *Genealogia da ferocidade*, junto com o romance *Machado*. Resolvi atacar, de uma só vez, os dois monstros da prosa brasileira.

Em 1959, Antonio Candido – falecido recentemente – publicou *Formação da literatura brasileira*, que formou todos nós. Eu o li quando estava terminando o curso de Letras e tinha a idade de vocês. O conceito de formação criou até mesmo um paradigma do saber brasileiro no século XX. Basta pensar em Caio Prado Júnior, com *Formação do Brasil contemporâneo* (1953), Celso Furtado, com *Formação econômica do Brasil* (1959), e outros. Agora estou tentando mostrar que essas pessoas formadas pela “formação” – e aqui as aspas são importantes – chegaram à idade da sobrevivência, quando a formação acabou e você tem que, para usar uma expressão de Lévi-Strauss, usar os mecanismos de bordo de que dispõe. É o momento em que precisa menos do outro do que de si mesmo.

Achei que seria bom trabalhar Machado de Assis, em particular no período menos conhecido, que é exatamente quando ele está sobrevivendo. Machado perde a esposa, Carolina, em 1904. Tento surpreendê-lo desde 1905 até 1908, quando falece. Nesse período, escreve *Memorial de Aires*, a meu ver, também um romance da sobrevivência, pois há um autor velho, epiléptico, bastante doente, quase à beira da morte – e que escreve.

Gosto de fazer esses jogos. Foi o que fiz também com *Em liberdade* (1981), um romance sobre alguém que tinha passado pela prisão e escrito sobre ela. Alguém que não havia escrito sobre a liberdade. Minha narrativa compreende dois meses e poucos dias após a saída de Graciliano Ramos da prisão.

Como veem, gosto de produzir um texto que escapa um pouco do que tradicionalmente se chama de biografia. Vocês encontram um resumo desse gênero forte na própria maneira como é confeccionado um verbete de enciclopédia: nascimento, pais, estudo, juventude, universidade, profissão, maturidade, amor, filhos e, finalmente, a inescapável morte. Isso não quero escrever. Não quero produzir, por exemplo, uma biografia do nascimento até a morte de Machado ou de Graciliano ou de Antonin Artaud, que protagoniza meu romance *Viagem ao México* (1995). Prefiro escolher um momento que julgo pleno e pode servir para compreender aquela vida de uma maneira muito melhor do que se você tiver acesso a uma biografia feita segundo os dados de um verbete de enciclopédia. E procuro tratá-lo com todo o cuidado e um certo requinte – que são importantes quando a gente fala de ideias.

Machado foi produzido a partir dessas duas perspectivas: da sobrevivência e de um determinado momento. Escolhi seus últimos dias, que me parecem especiais, até porque é quando a epilepsia se acentua. Aí talvez esteja a maior originalidade do livro: enfrentar uma questão que se torna muito forte e impossível de esconder, como era comum no século XIX.

Também me interessa quebrar um pouco certo paradigma estabelecido pela universidade, de abordar apenas o texto. As grandes leituras sobre *Machado* feitas a partir dos anos 1960 se concentram nos livros. Então o conhecemos muito mais pelo texto do que pelo que, em *O que é um autor?*, Michel Foucault apresentou como costura misteriosa entre vida e obra, da qual resolvi tratar em meus romances. Para tanto, tive que desprezar um pouco essa bibliografia, em favor de críticas um pouco negligenciadas pela minha geração, em particular duas da década de 1930: a sensacional biografia de

Machado publicada por Lúcia Miguel Pereira em 1936 e o ensaio “O homem subterrâneo”, de Augusto Meyer (1935).

Como sabem, não é fácil ler Machado. Há uma digressão enorme, depois um retorno e, logo na sequência, um pouco mais de digressão. Um personagem é esquecido durante sessenta capítulos, então reaparece. Assim, temos exatamente aquilo que Flaubert, outro epilético, dizia: “Morro e renasço todos os dias”. Na verdade, a própria forma do romance morre e renasce. Nisso está um pouco de meu *Machado*, no qual a epilepsia se mostra uma questão tão candente que tento comparar a forma romanesca a registros de sismógrafo: algo que vai e volta, com digressões, retiradas e pequenas explosões que, a meu ver, ajudam a explicar essa costura misteriosa entre vida e obra.

Alberto Pucheu – *Eu queria ouvir um pouco mais sobre esse apagamento dos gêneros biografia, ensaio e história, tendo o foco desconstrutivo regido pelo romance. Como é que você pensaria a sobrevivência desse fantasmático do gênero em relação a Genealogia da ferocidade?*

As interpretações de minha geração sobre *Grande sertão: veredas* cometeram um grave equívoco e, ao mesmo tempo, foram responsáveis pelo sucesso desse livro, que classifico como monstruoso, porque escapa a todos os valores de sua época. Em 1956, quando foi publicado, o estilo era ditado por Brasília: retas, o mínimo, vidros, transparência. Na Bienal de São Paulo, vemos trabalhos abstratos como a escultura em aço inoxidável *Unidade tripartida*, de Max Bill, e, no campo da pintura, Ivan Serpa, com o quadro abstrato geométrico. Qual era a poesia dominante? João Cabral de Melo Neto, sempre as mesmas vinte palavras. Ora, se você abre *Grande sertão: veredas*, vê “diabo” se repetir trinta e duas vezes. Não é a poesia das mesmas

vinte palavras, sucedida pela poesia concreta, em que uma palavra só basta. Nesse sentido, em lugar de ser atual, Guimarães Rosa é contemporâneo. Como é que a crítica o torna atual? Domesticando-o. É por isso que chamo de “domesticação do monstro”.

A forma utilizada pelo grande mestre Antonio Candido foi compará-lo a *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Ótimo! Todo mundo entendeu *Grande sertão: veredas*, porque *Os sertões* é fácilimo de ser compreendido. É uma narrativa histórica, com a passagem da Monarquia para a República, na qual um grupo de pessoas atrasadas, lideradas por um fanático, se insurge contra a República. A República, localizada no Rio de Janeiro, deve então mandar tropas e mais tropas para acabar com aquele bando. Obviamente, Euclides da Cunha escreveu essa maravilhosa epopeia dizendo que nossa República começou com um crime. Agora, se você ler *Grande sertão: veredas* com calma, verá que não tem nada a ver com isso. Na verdade, é um enclave. Isso, para mim, é capital. Um enclave com características muito específicas das modernizações da América Latina, que são feitas sem qualquer preocupação humana ou social. Você vai simplesmente criando enclaves.

Ao modernizar a cidade do Rio de Janeiro, a República deu origem a um enclave, que é a favela. Construiu a belíssima Avenida Central com edifícios maravilhosos, *art nouveau*. Mas, antes, pôs as antigas construções abaixo e mandou todo mundo que morava ali para a favela. A favela é um enclave. A prisão é um enclave. É isso que Guimarães Rosa genialmente faz: descreve minuciosamente um enclave. Veja, não há data em *Grande sertão: veredas*, embora você saiba que corresponde, mais ou menos, à República Velha. Isso tampouco é gratuito, mas o essencial do livro é esse caráter alegórico. Guimarães Rosa é tido como um autor não político, mas talvez seja o

mais radicalmente político. Não é político pela descrição da atualidade, mas por construir, em uma linguagem muitas vezes não comprometida com o estilo dominante da época, algo que sobressai e nos intriga nessa relação estreita, que existe nos enclaves, entre homem e animal. Em *Grande sertão: veredas*, a própria ideia de ferocidade está literalmente definida. Feroz é aquele que mata uma onça pintada e come seu coração. Essa é a lei dos enclaves. Em enclaves masculinos ou femininos, a homoafetividade é, com todas as aspas, natural. O caso de Diadorim, que seria um grande escândalo, na verdade não é. O mesmo se pode ver em vários outros textos da literatura brasileira, como *Bom-crioulo* e *O Ateneu*. No enclave, essas relações são assim.

Na sobrevivência, você já está tão podre e ruído pela erudição que começa a vomitá-la: aproximar Guimarães de Euclides foi muito importante – até porque de outro modo ninguém teria lido *Grande sertão: veredas* –, mas fez com que as leituras se desviassem do que o livro tem de original. No ensaio da sobrevivência, tenho força bastante para ver o enclave como espaço dominado por duas forças: de um lado, a ferocidade entre as pessoas, como vimos recentemente em Natal, onde mataram mais de cem presos em um dia; de outro, para controlar essa ferocidade anárquica, existe a irascibilidade oficial, que entra e também vai matando, como ocorreu em Carandiru. Todos os enclaves são, assim, dominados.

Alcmeno Bastos – *No romance Em liberdade, não é só Graciliano que aparece, mas também Cláudio Manuel da Costa. Já em Machado encontramos Mário de Alencar e muitas menções a Flaubert. Seria a irradiação algo natural no romance da sobrevivência, já que o artista, mais do que formado, se espalhou e foi reencontrado por outros?*

A questão que você coloca é muito rica, de modo que, para respondê-la,

precisarei considerar várias facetas. Aquela que talvez seja mais óbvia é que não estamos falando de um personagem simples, mas de alguém extremamente complexo. Machado está no auge da glória, é o presidente da Academia Brasileira de Letras e um altíssimo funcionário público. Pessoas próximas, como o Barão do Rio Branco e Joaquim Nabuco, o consideram a figura maior da cultura brasileira e começam a colocá-lo na linha de frente.

Pedem, por exemplo, que vá à Praça XV receber o importante político Paul Doumer – que um quarto de século depois se tornaria presidente da França –, em sua chegada ao Brasil. O navio deveria atracar às dez horas da manhã, mas atrasa cinco horas. Machado, já velho e doente, sofre aquilo que em medicina se chama de “crise comicial”: tem um acesso e cai no chão. Todas as autoridades estão presentes: o prefeito da cidade, o presidente da República, Joaquim Nabuco, Rio Branco... Não esqueçam que tudo isso é preparativo para 1908, quando acontece, no Rio de Janeiro, a exposição internacional que comemora a abertura dos portos. Não se trata de uma cena simplesmente de alguém que tem um acesso na rua.

É preciso levar em conta também o contexto. Todo o Rio de Janeiro colonial é derrubado, para se construir a Avenida Central, com seus edifícios *art nouveau*. Não estou criticando o *art nouveau*, mas o fato de que o Rio de Janeiro pareceria muito mais Paris e deixaria de imitar Roma, cujo modelo prefiro, porque tem várias civilizações conjuntamente. Aliás, no Rio de Janeiro, qualquer coisa que você procure já foi derrubada, inclusive o *art nouveau*. Esse problema tem que ser apresentado, até para Machado poder dizer: “Morro exilado na cidade onde nasci”, que é de uma beleza fantástica. A cidade em que ele nasceu já não é mais a mesma. A cidade de 1839 não existe mais. Existe essa cidade meio cópia de Buenos Aires, de Washington

– depois de Belo Horizonte já ter feito melhor –, mas que é a cidade que tenho que colocar no livro.

Outra faceta é a quebra de um lugar-comum segundo o qual pessoas inteligentes só têm amigos inteligentes. Às vezes, pessoas inteligentes têm amigos nada inteligentes. Podem ser pessoas de boa alma, como é o caso de Mário de Alencar, que todos os dias encontra Machado às cinco da tarde. Como Mário mora em Botafogo e Machado, no Cosme Velho, tomam o bonde juntos. Mário é um grande amigo e, ao mesmo tempo, tem em Machado seu pai espiritual.

Como deixar de lado Mário de Alencar para tratar só de Joaquim Nabuco? É impossível. Agora, o drama das pessoas que não correspondem a seu nível social e econômico é que costumam derrapar no meio do caminho. Mário de Alencar derrapa no meio do caminho por querer entrar para a Academia Brasileira de Letras. Consegue ganhar de Domingos Olímpio, autor de *Luzia-Homem*, mas é um escândalo: todos os jornais acabam com Machado de Assis, com Mário de Alencar e com a academia, dizendo que a Academia Brasileira de Letras é uma porcaria.

Em uma de suas cartas a Mário, Machado menciona a epilepsia de Flaubert. Ora, no Brasil a bibliografia sobre escrita e epilepsia é zero. Existem duas ou três coisas, mas sem interesse algum. Já na França a bibliografia sobre a epilepsia de Flaubert é bem vasta. Por exemplo: em seus *Souvenirs littéraires* (1882-1883), Maxime du Camp, que foi colega de Flaubert na Faculdade de Direito, descreve as crises de Flaubert quando jovem. O próprio Sartre dedica o terceiro volume da biografia de Flaubert à doença: são setecentas páginas! Tive acesso a essa bibliografia, pois sou formado em literatura francesa.

Fui me valendo disso tudo para criar um personagem verossímil,

porque, quando você tenta trabalhar um tabu, é difícil. Falar sobre a homossexualidade de Mário de Andrade, por exemplo, é difícil, porque é um tabu. Pode ser um tema, mas não é fácil de ser tratado, porque há falta de material. Me vali do próprio Sartre, inclusive de uma passagem em que ele diz que muitas vezes temos que trabalhar com hipóteses e que elas nos ajudam a escrever.

A esse propósito, lembro o jogo bonito, que podemos fazer nas línguas latinas, com “romance verdadeiro” e “verdadeiro romance”. Minha proposta foi fazer um verdadeiro romance. Nesse sentido, *Machado* se aproxima literariamente de uma novela que julgo uma obra-prima, que é *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, onde, no entanto, o personagem é muito menos complexo. Aproxima-se também de *De cócoras*, de 1999 – de onde tiro a ideia do romance da sobrevivência –, cujo protagonista é um alto funcionário do Ministério da Viação e Obras Públicas. Portanto, vou elaborando essas coisas à medida que desenvolvo a forma da narrativa.

Em liberdade é um diário íntimo falso, de modo que o narrador é zero e, inclusive, imita o estilo de Graciliano Ramos. Agora, em *Machado*, o narrador é importantíssimo e chega a dialogar com o protagonista por uma coincidência muito grande: nasce no dia 29 de setembro, que, como sabemos, é a data de falecimento de Machado. Acho que o acaso trama essas coisas com muita habilidade.

Georgina Martins – *Gostei muito de ver você citar Bom-crioulo, que é um livro revolucionário para a época e aborda um assunto que a crítica relutou em enfrentar: a questão do menino de quinze anos que é amante do outro. Hoje, que estamos discutindo a questão da homossexualidade na ficção e na poesia, é bom pensar que o tema já se faz presente na literatura há muito tempo. Também me agradou bastante o que você falou a*

respeito da crítica, pois, ainda em meus tempos de graduação, perguntar sobre a vida do autor era um sacrilégio. A meu ver, combinar vida e obra é uma maneira muito mais humana e interessante de formar o leitor do que se limitar, com distância e frieza, ao texto. Minha dúvida é a seguinte: a análise que você desenvolve só é possível quando se lê o texto literário como ficcionista?

Sua colocação é perfeita, mas também complicada, porque de um lado há uma contribuição enorme dos formalistas russos – os primeiros a insistir na leitura textual –, com o célebre conceito sobre o que torna um texto literário, artístico. Ora, essa pergunta é importantíssima e não quero jogá-la para escanteio, porque não quero ler porcaria, tampouco escrever sobre porcaria. Quero escrever sobre um texto em que houve esforço artístico. Podemos discutir se o resultado é bom ou ruim, mas primeiramente tem que haver esse esforço.

Por outro lado, o fato de você ser romancista não é suficiente. Você pode ser um bom romancista, como José Lins do Rego era – um romancista de “bota de sete léguas”, como dizia Graciliano Ramos –, e não ser um bom crítico literário. Acredito que o componente crítico deve existir nesse romancista, de tal forma que o gênero deixa de ser apenas ficcional e começa a ser híbrido. Eu iria por aí, pela constituição de gêneros híbridos na modernidade. Você precisa ser um romancista que passou por essa experiência didática, do contrário ficará com aquilo que é menos relevante na obra de Machado, por exemplo, e escreverá um tratado sobre a epilepsia. Nesse caso, a literatura ficaria de lado.

Isso que estou chamando de tabu é mais que tabu: é preconceito, também visto em *Bom-crioulo*. Em Machado, a palavra “epilepsia” sequer aparece. Quem enfrentou o problema de maneira fantástica

foi Manuel Bandeira. Pense no poema “Pneumotórax”, em que o próprio tuberculoso se permite falar sobre a doença. Bandeira aborda a própria doença em total liberdade e com um final maravilhoso: “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”. Por que a gente não aprende com Bandeira? O tabu não o impediu de fazer esses jogos. A partir de todas essas coisas, você começa a ter um texto mais potente, mais rico de caracterização. Isso acontece justamente quando vê uma pessoa ser levada para uma coisa e, mesmo assim, faz outra. É o caso de Machado, que perde a esposa, Carolina, com quem vivia de uma maneira muito próxima, então está numa solidão absurda no Cosme Velho e esconde que está muito doente, por um tabu sobre sua doença. Aqui, precisei entrar em detalhes verdadeiros, como o fato de ele tomar brometo de potássio, uma espécie de calmante para as crises que acaba com o estômago e com o intestino. Nesse momento, ele tem crises horrorosas e, mesmo quando parece que não dá mais para escrever, escreve um de seus melhores romances. Fiquei até satisfeito quando descobri que o famoso crítico Hans Ulrich Gumbrecht tem um texto sobre *Memorial de Aires* em que salienta o enorme valor desse romance. Os críticos brasileiros nunca fizeram isso, pois sempre o viram como um romance da velhice, quando o autor já não conseguiria trabalhar bem.

Lúcia Miguel Pereira chamou a atenção para o valor do livro, mas não entendeu direito o fato de o nome da personagem feminina não ficar bem definido e oscilar. Há o nome da personagem e, em cima, vão aparecendo outros nomes. Lúcia disse que talvez Machado estivesse muito velho ou não lembrasse direito. Mas não é nada disso. Lendo os manuscritos, descobri que é um nome feminino que desaparece completamente e lembra vagamente o nome de Carolina. Em cima, vem o nome de Carmo, esposa de Aguiar. Embaixo, o nome da jovem

viúva que chega de Portugal e faz com que todos se apaixonem por ela. É um problema de indefinição, na cabeça de Machado, sobre quem é a personagem.

Na verdade, Machado faz isso o tempo todo. Em *Ressurreição*, por exemplo, o nome do homem é Félix, que seria “feliz”. No entanto, é o homem mais infeliz do mundo, porque se apaixona por uma viúva que, como foi capaz de amar outro homem, talvez não consiga amá-lo. Será que ela vai continuar com o fantasma do marido? Em minha leitura de *Memorial de Aires*, Machado quer apreender quem é Carolina, que conheceu quando estava escrevendo *Ressurreição*. Não sabe se é a jovem viúva que chegou de Portugal ou a senhora que lhe foi fiel.

Esses são os jogos que vou lançando e mostrando. É como pensarmos, por exemplo, em como Capitu já está presente, de maneira muito incipiente, nos primeiros romances de Machado, que, como sabemos, não é aquele escritor que começa com obras-primas. É um operário, vai construindo pouco a pouco sua obra. Prova disso é o fato de seus quatro primeiros romances não serem maravilhosos, mas se mostrarem riquíssimos caso você atente para certas sutilezas, como o fato de Félix estar predestinado à infelicidade. Foi se apaixonar por uma viúva. Não tem jeito. É um drama. Se vocês repararem, *Dom Casmurro* também é basicamente isso. Já que não sei se Capitu me trai ou não, invento. O fantasma é necessário e pode ser corpóreo ou existir apenas na cabeça da gente. Conhecemos bem isso na vida real. Devido a essa insegurança básica, Machado ainda não sabe muito bem quem é quem na narrativa, mas *Memorial de Aires* é um romance lindíssimo. À beira da morte, ele escreve um diário de 1888 e 1889 em que pega os dois momentos principais da história do Brasil no século XIX. Além disso, começa no Cemitério São João Batista, onde

está enterrada a esposa. No ano de sua morte – e isso é estranhíssimo –, Machado manda queimar toda a correspondência, que Carolina guardava em um móvel. Isso está na biografia de Lúcia Miguel Pereira. Machado não queria deixar traço do amor, das dificuldades do amor. Não foi fácil Carolina vir para o Brasil e casar com um negro, num momento em que o país ainda era escravocrata.

Meu livro é enriquecido por uma leitura muito cuidadosa não só da obra de Machado, mas também dos manuscritos e da correspondência. Para fazê-lo, recorri a uma grande quantidade de documentação. Para ir atrás disso tudo, é preciso ser escritor e também bastante paranoico. Temos o indivíduo, personagem real ou imaginário, e precisamos ir atrás dele, levantar documentos e ideias que o transformem em personagem capaz de interessar às pessoas. Chamo isso de estofar. Estofamos o personagem como fazemos com um sofá. Repito: não é fácil. Em relação àquilo de que não tive documentação detalhada, trabalhei com hipóteses, o que torna o texto menos biografia e mais romance.

Dau Bastos – *Você costuma lançar conceitos tão fortes que meio mundo os adota. Ao ouvi-lo falar sobre o romance da sobrevivência, imaginei a crítica literária usando a noção para se assegurar de que entende os textos enquadráveis nessa chave que, a partir de agora, possivelmente se ampliará bastante, já que muitos escritores vão fazer como você.*

Espero que não. Haverá sempre leitores para uma visão otimista da terceira idade, mas meu romance da sobrevivência é pessimista. Não vou sair dançando à noitinha e dizendo que este é o melhor período de minha vida. O melhor período de minha vida está em *Stella Manhattan* (1985), ambientado no tempo em que eu tinha trinta

anos. Só acredita que a terceira idade é a primeira juventude quem passou a vida em brancas nuvens. A pessoa tem o direito de passar a vida assim, mas me interessam as pessoas que não passaram a vida em brancas nuvens. Tudo o que escrevo é sobre o corpo, e o corpo de uma pessoa com oitenta anos, que é o meu caso, obviamente não é mais aquele dos trinta anos. Não vou entrar em detalhes (risos). Basta pensar que o romance *Mil rosas roubadas* (2014) começa com uma cena violentíssima no hospital, com o melhor amigo do narrador sendo furado de um lado e de outro, para que sobreviva. Ao mesmo tempo, não é um livro sobre a morte e, na verdade, tem uma vitalidade muito grande. É um elogio à vida, ao amor e à amizade, que têm uma certa durabilidade, e é essa durabilidade que nos sustenta. Acho, portanto, que a literatura é para isso. Isso é fascinante no romance da sobrevivência.

Quanto ao romance *De cócoras*, narra os últimos dois dias de um funcionário público que já nem consegue comer ou mastigar direito. Modéstia à parte, o final é muito bonito: ele não quer morrer e um anjo muito bondoso aparece e diz: “Continue a viver, este é um momento passageiro”, no entanto ele sofre cada vez mais. Em seguida, aparece um anjo impiedoso que não pensa duas vezes: tira a espada e o mata. O livro fica entre a piedade e a impiedade, das quais vivemos.

Não é à toa que, quando entro no metrô, me oferecem o lugar. Sentem piedade. Acho que o romance da sobrevivência é isso: você aprender que não é para desfazer das pessoas, tampouco torná-las isso ou aquilo, mas deixar que se sintam melhores. Apesar de não compactuar com a piedade, acho que, dependendo da ocasião, ela é um sentimento bonito. Prefiro a piedade de quem me oferece o lugar no transporte público à impiedade de um trombadinha que

passa por mim e me rouba. Estou discutindo o que você levantou: a possibilidade do romance da sobrevivência, que inevitavelmente vai atingir todos vocês. Preparem-se.

Alcmeno – *A lembrança de um fato na biografia do próprio Machado talvez ajude. Já nas últimas, ele diz a uma pessoa conhecida: “Sinto saudade da vida”. Quer dizer, não quer morrer, ainda que tenha consciência de que está prestes a partir.*

Sim. Como sabemos, a perda de Carolina é terrível. Não há nenhuma dúvida de que *Memorial de Aires* é sobre a perda de Carolina.

Alcmeno – *Ela dizia que preferiria que ele morresse antes, porque sabia que ele não aguentaria...*

Ela era a única pessoa que sabia como ele era frágil. Veja que a primeira caracterização de Dona Carmo é de um pedreiro, porque ela soube juntar as pedrinhas que compunham o temperamento do marido e fazer uma construção. Isso é impressionante. Sem Carolina, Machado não teria sido ele mesmo. Tampouco Aguiar, que era um homem muito fraco, como Machado talvez se julgasse. Em todo caso, aí já entraríamos em hipóteses, que devem ser elaboradas com certo respaldo. Não é também para entrar no delírio. É, sobretudo, buscar compreender a forma romanesca de Machado.

Tomemos o interessantíssimo personagem Nóbrega, de *Esau e Jacó*. Natividade, mãe dos gêmeos Esau e Jacó, sobe o Morro de Santo Antônio para consultar uma cartomante e tentar entender os dois, que estão brigando em sua barriga. Quer saber se os dois serão amigos, se vencerão na vida. Obviamente a cartomante diz que serão

maravilhosos, que serão amigos. Então Natividade desce o morro felicíssima e, ao ver um indivíduo com a bacia das almas – com a qual se coletavam esmolas para a igreja –, coloca uma nota de dois mil réis. Esse indivíduo é o Nóbrega, que, ao ver a cédula, fica enlouquecido, embolsa os dois mil réis e desaparece do romance.

No capítulo setenta, chega ao Rio de Janeiro um grande capitalista, que ninguém conhece. Quem é? Nóbrega. Quer dizer, não vemos a maneira como o safado fez fortuna, afinal isso foi apenas o começo, já que houve todos aqueles outros problemas da época, como o encilhamento, a corrupção em imóveis na Avenida Central, a destruição de prédios antigos e a construção de novos edifícios, em processo absurdo que possibilitou que muitas famílias enriquecessem. Nóbrega reaparece já como grande “capitalista” – Machado usa esta palavra – e teme que o reconheçam. É tão petulante que se torna o terceiro candidato à mão de Flora. Vejam a ironia de Machado: Nóbrega se iguala aos dois gêmeos, que querem casar com a moça mais linda, só que já são inimigos. Quer dizer, a história inteira já se desenrolou, só que, de repente, Nóbrega reaparece milionário e, ao final, despreza Flora, porque ela não o compreende.

Ao mesmo tempo, o final do livro tem uma passagem muito bonita, em que Nóbrega vai ao centro da cidade uma, duas, três, quatro vezes, para ver se as pessoas o reconhecem. Vai à mesma esquina e fica olhando, à espera de que alguém o reconheça, mas ninguém o reconhece. Aproxima-se da igreja, pensando se o padre o reconheceria, mas tampouco o padre o reconhece. Nóbrega fica tão desesperado com o fato de que ninguém o reconhece – pois quer mostrar que venceu na vida – que começa a dialogar com as pedras. O silêncio o incomoda profundamente, pois ele queria que todo mundo soubesse que ele saiu dali, mas é um milionário, um

capitalista.

Há uma construção de morte e vida, de insuficiência de vida, de excesso de morte e de ressurreição na própria elaboração da narrativa, que, como todos sabemos, não é retilínea, linear. Aí está a grande dificuldade de ler Machado no final do século XIX: ele não tem absolutamente nada a ver com o modelo definido por Flaubert em *Madame Bovary*. Isso é, de certa maneira, a beleza da forma machadiana, porque há um jogo de morte e vida, como se ele usasse um sismógrafo para organizar a trama, o ir e vir, o descontínuo, a fragmentação. Isso adviria dessa coisa muito forte que ele sente na própria vida. Quer dizer, o acesso ou a crise comicial equivale a uma perda de vida. Você perde a vida e, de repente, ressuscita.