

“Habilidoso”, de Machado de Assis: um retrato do artista na moldura do diletantismo à brasileira

“Habilidoso”, by Machado de Assis: a portrait of the artist within the framework of Brazilian-style dilettantism.

Ana Laura dos Reis Corrêa*

Resumo: A justaposição imediata, e com traços satíricos, da figuração do artista em polos opostos – como Gênio e como alguém “Habilidoso”, título do conto de Machado de Assis que será analisado neste texto, – remete o leitor à questão do diletantismo na arte, que ganha força no século XIX e se reflete artisticamente, na narrativa machadiana, pela composição de personagens e narradores artistas: músicos, como o Pestana, de “Um homem célebre”, Inácio Ramos, de “O machete”, Mestre Romão Pires, de “Cantiga de esponsais”; escritores autobiográficos, como Brás Cubas, Bento Santiago e Conselheiro Aires; e um curioso pintor de quadros sem sucesso, João Maria, nosso protagonista “Habilidoso”. Entendendo a atitude diletante como uma condição histórica a ser enfrentada pelo artista e pelo intelectual na modernidade, investigamos de que forma a posição diletante, objeto da atenção de Goethe no século XVIII e estreitamente ligada à mudança da produção da arte no mundo do capital, se apresenta acrescida de um segundo grau problemático na obra machadiana: o diletantismo à brasileira.

Palavras-chave: “Habilidoso”; Machado de Assis; diletantismo; sátira; composição estética e forma social.

Abstract: The immediate juxtaposition with satirical overtones of the artist's depiction in opposite poles – as a Genius and as someone “Habilidoso (Skilled)”, the title of the short story by Machado de Assis that will be analyzed in this study – leads the reader to the question of dilettantism in art, which sharpened in the 19th century and is reflected artistically in Machado's works through the composition of artist characters and narrators: musicians, such as Pestana, from “A Famous Man”, Inácio Ramos, from “The Machete”, Romão, from “Wedding Song”; autobiographical writers, such as Brás Cubas, Bento Santiago, and Conselheiro Aires; and a curious, unsuccessful painter, João Maria, our “Skilled” protagonist. By understanding dilettantism as a historical condition to be faced by artists and intellectuals in modernity, we investigate how the dilettante position, the object of Goethe's attention in the 18th century and closely linked to the change in art production in a capitalistic world, presents itself compounded by a second problematic aspect in Machado's work: the Brazilian-style dilettantism.

Keywords: “Habilidoso”; Machado de Assis; dilettantism; satire; aesthetic composition and social form.

“Habilidoso”, conto publicado em 1885, na *Gazeta de Notícias*, está entre as narrativas de Machado de Assis que têm como protagonistas personagens e narradores que exercem, tentam ou pensam exercer atividades artísticas. Entre esses homens célebres¹ que povoam toda a obra de Machado de Assis estão poetas, como

* Professora Associada de literatura da Universidade de Brasília – UnB. Membro do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília – POSLIT - UnB. Líder do grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica. ORCID: 0000-0001-5452-991X

¹ Além de uma referência ao conto “Um homem célebre”, de 1883, essa expressão abre a galeria de

Luís Tinoco; músicos – Pestana, Inácio Ramos, Romão –, e escritores autobiográficos: Brás Cubas, Bento Santiago e Conselheiro Aires. Mas hoje falaremos do obscuro João Maria. Ele vive num beco, possui há apenas 15 dias uma loja de trastes velhos, que tem como virtual freguesia os habitantes de duas dúzias de casas pequenas, num lugar de poucos passantes e, por isso, talvez, João Maria só tenha vendido até o momento um aparador e uma gaiola de arame, embora seja a sua a única casa de trastes velhos do beco.

Neste mundo insulado, no dizer do narrador, vive o nosso homem, cercado de coisas diminutas e insuladas como ele. Esse mundo ilhado é também a forma de composição do conto: “paremos neste beco” são as primeiras palavras do conto e convidam o leitor a ver uma cena pictórica, onde cada elemento é marcado por um rebaixamento, emoldurando uma atmosfera que hesita entre o cotidiano e alguma fantasia, entre a mancha cinza da miséria e as cores, mesmo que apagadas, da imaginação, entre o anúncio da carência e uma visão não trágica, mas satírica, dela. Todo o conto é narrado do ponto de vista de um retrato, que parte do geral, que é pouco, o beco, e pouco a pouco vai se achegando ao centro: o habilidoso João Maria. Tudo dentro de uma moldura, que ao limitar é que também se abre.

Na pintura do beco, o narrador não penetra nas casas, são os pouquíssimos personagens anônimos que se mostram nas molduras das janelas:

vê-se chegar à rótula a cabeça de uma mocinha, que acabou agora mesmo o penteado, e vem mostrá-lo cá fora; mas cá fora estamos apenas o leitor e eu, mais um menino, a cavalo no peitoril de outra janela, batendo com os calcanhares na parede, à guisa de esporas. (MACHADO, 2015, p.225)

Há quadros dentro do quadro do conto, mas não há quem os veja – “apenas o leitor e eu”, como diz o narrador. A mocinha não tem a quem entreter com seu penteado e o cavalo que entretém o menino, assim como as esporas que ele usa, são na verdade uma redução fantasiosa da paisagem a uma brincadeira infantil. No primeiro olhar para tal quadro não sabemos qual a sua relação com a narração para além de seu caráter descritivo, mas, ao final, o retrato se fecha e é possível que se abra o seu sentido. Há “ainda outros quatro [meninos], adiante, à porta da loja de trastes, olhando para dentro” (MACHADO, 2015, p.225) e somente nas últimas linhas

alguns dos muitos personagens e narradores machadianos que dão forma estética ao processo histórico-social em que é forjada a figura do dileitante: Luís Tinoco, o poeta desprovido de talento de “Aurora sem dia” (1873), os músicos Pestana, célebre compositor de polcas do conto citado; Inácio Ramos, o violinista de “O machete” (1878); o regente Mestre Romão Pires, de “Cantiga de sponsais” (1884); e os narradores-personagens de autobiografias ficcionais, iniciativas artísticas da narração de vidas pequenas de “grandes” homens, como o narrador não-confiável de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), o diminuto Bentinho de *D. Casmurro* (1899) e Conselheiro Aires, o solitário viúvo e diplomata aposentado de *Memorial de Aires*, publicado em 1908, ano da morte de Machado de Assis.

do conto será possível ver o que eles olham.

Ao entrar na pequena loja com o leitor, o narrador nos apresenta João Maria, e sua primeira pincelada nos comunica que, além de dono da loja que não tem muito a vender, o protagonista é também um pintor e na verdade ele quer ser mais pintor que comerciante: “Agora mesmo está diante de uma pequena tela, tão metido consigo e com o trabalho, que podemos examiná-lo a gosto, antes que dê por nós” (MACHADO, 2015, p.225). Ter vendido quase nada, ter se mudado às pressas para o beco por não ter podido pagar o antigo aluguel, usar trajes puídos, nada disso importa para João Maria, que se ampara na ideia de que os primeiros dias são difíceis, é preciso ter paciência e esperar pela notoriedade que o fato de ser a sua a única loja de trastes do beco trará, e “João Maria espera, pintando” (MACHADO, 2015, p.225). No gerúndio, sua atividade não tem dia marcado nem hora para acabar, e também aguarda uma notoriedade que insiste em não chegar.

Nos trajes de João Maria estão as marcas do trabalho, não o seu, que é pintar, mas aqueles labores cotidianos indispensáveis para a vida imediata:

As calças são de brim pardo, lavadas há pouco, e muito remendadas nos joelhos; remendos antigos, que não resistem à lavadeira, que os desfia na água, nem à costureira, que os recompõe. Uma e outra são a própria mulher de João Maria, que reúne aos dois misteres o de cozinheira da casa. (MACHADO, 2015, p.225)

O pequeno filho, de seis para sete anos, tem também um dever: é ele quem faz as compras, substituindo o criado que não há. João Maria, porém, segue pintando e o narrador então faz uma pergunta: “Pintando o quê, e para quê?” (MACHADO, 2015, p.225).

Esse questionamento do narrador, ao fim do plano mais geral do início conto, faz a narrativa avançar em seu movimento; no caso, em marcha a ré, para o passado de João Maria, que no presente do conto tem 36 anos. Sua sina de pintar se iniciou cedo, quando criança tinha o que o narrador chama de “um sestro”, algo que contaminou o menino como uma doença e que o levou a espontaneamente copiar “tudo o que lhe caía nas mãos, vinhetas de jornais, cartas de jogar, padrões de chitas, o papel das paredes” (MACHADO, 2015, p.225). Ao analisar a ordem temporal que rege a sequência de objetos que João Maria, espontaneamente, pensa transfigurar em arte, quando na verdade expressa uma crescente obsessão em copiar o que lhe aparece pela frente indistintamente, sem nenhuma hierarquia ou seleção, Hélio de Seixas Guimarães (2005) ressalta que

Se a sequência pode sugerir maior complexidade e uma elevação gradativa dos objetos de referência e imitação — da descartabilidade dos jornais, passando pelo utilitarismo do baralho, dos tecidos e dos

papéis de parede, chegando aos motivos propriamente pinturescos, que culminarão na representação da Virgem —, o método da pintura permanece sempre o mesmo, assim como a finalidade do pintar: o reconhecimento, o aplauso público, a glória. (p.155)

A única mudança é o fato de que o sestro virou ambição quando “aconteceu-lhe” (MACHADO, 2015, p.225), o que parece ser por acaso, ir à exposição anual da Academia das Belas-Artes. Nessa ocasião, João Maria, além de engessar logo a pintura da cena de um assassinato, onde um conde matava a outro conde; alastrou as paredes, em casa, de narizes, de olhos, de orelhas. Quando via numa lojinha um quadro que representava um prato de legumes, atirava-se aos legumes; quando visitava uma marinha, tentava as marinhas.

A fonte de suas ambições artísticas como pintor era, além da prática de copiar, a obstinação, filha de um desejo que não correspondia às faculdades. Obstinação que, nascida do sestro e da brincadeira, jamais pode transpor os umbrais da espontaneidade e ficou sempre adolescente e pueril, presa de emoções e ilusões juvenis que remetem à fantasia inicial do menino que cavalgava o peitoril da janela como se montasse um corcel: João Maria “dava rebate às ambições da adolescência, e todas vinham de tropel, pegavam dele, para arrebatá-lo a uma glória, cuja visão o deslumbrava. Daí novo esforço, que o louvor a outros vinha incitar mais, como ao brio natural do cavalo se junta o estímulo das esporas” (MACHADO, 2015, p.226).

A resposta à crucial pergunta do narrador – “Pintando o quê, e para quê?” – entra em tela quando o narrador apresenta as concepções e as formas adotadas por João Maria para alcançar sua ambição: pintar. Vejamos o perfil de nosso pintor: 1) aborrecia a técnica, era avesso à aprendizagem, aos rudimentos das cousas; 2) não aprendeu nada, nem possuía o talento que adivinha e impele a aprender e a inventar; 3) tinha, ao menos, alguma coisa parecida com a faísca sagrada? Cosa nenhuma, diz o narrador; 4) tudo em arte se devia ao gênio do artista, e João Maria supunha tê-lo.

A expressão “gênio” do artista é do narrador, pois João Maria não conhecia esse vocábulo, que para ele era, no significado, sinônimo de habilidoso. Palavra que ouvira em criança da boca de parentes e amigos como designação de sua personalidade e que passou a repetir para si mesmo: “— João Maria é muito habilidoso” (MACHADO, 2015, p.226).

Até o momento, do retrato pintado pelo narrador e da pergunta que ele elabora, emergem, possivelmente, duas questões: 1) que tipo de pintor é João Maria na dimensão histórica que se dissolve nas tintas do conto? 2) qual o efeito estético realista do caráter diminutivo, de tom satírico, que sobrepõe às formas grandiosas os contornos estreitos e limítrofes?

Pintando o quê, e para quê?

Partindo do fundamento de que a atitude diletante é uma condição histórica a ser enfrentada pelo artista e pelo intelectual na modernidade, é possível compreender o quanto a posição diletante, objeto da atenção de Goethe² no século XVIII, está estreitamente ligada à mudança da produção da arte no mundo do capital. No século XIX, a condição do artista na modernidade está incontornavelmente enlaçada à forma histórica da alienação, que, artisticamente, funcionaria como uma metonímia falida, fetichizada e, não, artística:

Como o diletante só recebe sua produção autônoma a partir dos efeitos que as obras de arte produzem sobre ele, confunde tais efeitos com as causas e motivos objetivos, e crê que o estado receptivo ao qual se vê transportado também possa se tornar produtivo e prático, tal como se, *através do perfume de uma flor, fosse possível produzir a flor mesma*. (GOETHE, *apud* VEDDA, 2015, p. 66, minha tradução e grifo)

Para além da ameaça de redução da arte e da atividade artística à mercadoria, portanto, está o mecanismo de cristalização das dimensões efetivamente criativas e a situação de insulamento do artista. Nesse cenário está a raiz e o adubo da forma histórica do diletante. Aqui não há espaço para aprofundar historicamente o surgimento dessa condição³, nos limitaremos apenas a apontar alguns elementos da figuração artística entrelaçada a esse processo social a partir desse conto tão habilidoso nesse sentido.

A condição diletante se liga a uma atitude não apenas diante da arte, mas também da vida. Nesse conto ela é tratada satiricamente e, portanto, apresenta a vantagem de escapar de prejuízos morais e de um foco individual: João Maria simplesmente é habilidoso, recebe esse nome e se aferra a ele como forma única e hipnotizante de pintar e viver. Não pode enxergar nada além disso ou vê tudo a partir dessa lente única e, não cristalina, mas cristalizada, rígida, imutável, portanto, não criativa, mas reprodutora de um infinito ruim, sem saída, sem brecha, uma cópia infeliz que repete outra cópia infeliz. João Maria encarna uma condição histórica que se avanteja na produção artística, mas que também é partilhada por todos, como

² Em 1799, Goethe iniciou, juntamente com Schiller, um ensaio sobre o diletantismo – *Über den Dilettantismus* –, manuscrito que não foi integralmente concluído, mas que restou como testemunha da importância do tema para Goethe e seu tempo, uma vez que representou uma tentativa de reunir vários elementos referentes a este problema da modernidade, ainda inconcluso como o próprio manuscrito, que se fez presente em muitas das obras do autor alemão, tanto nas artísticas quanto naquelas não ficcionais.

³ Para tanto, vale recomendar alguns dos resultados de pesquisa de Gabriel D. Pascansky, especialmente sua Tesis de Maestría, intitulada “El concepto de ‘dilettantismo’ en la literatura alemana (1750-1800)”, defendida na FFyL, UBA, em 2023, sob a orientação do Prof. Dr. Miguel Vedda.

dimensão do espírito do tempo.

O diletante se perde em seu insulamento e, desligado da vida, não pode nutrir sua atividade artística das formas vitais dinâmicas e mutáveis. Sua impossibilidade de distanciar-se de suas ambições e projetos resulta numa obsessão infrutífera e produz a ilusão de que da próxima vez, no próximo quadro, realizará um feito grandioso, e assim a possibilidade de terminar e dar forma a algo efetivo jamais se concretiza, empurrando-o para outro projeto inacabado.

O mundo insulado do artista diletante o aprisiona numa identificação fantasiosa com a própria arte, e, ao confundir a arte com a vida, o diletante nem faz arte nem vive. Sua celebrada espontaneidade, revelada na incapacidade de profissionalizar-se, o que para ele é rebaixar a arte, não é mais que uma atitude mistificadora que tende a anular a dimensão desfetichizadora da arte. O artista diletante não pode amadurecer. Como um Puer, ele não lamentaria morrer jovem, como Werther, esse famoso diletante da literatura, que também fracassa na sua atividade artística em função de sua “obsessão por cristalizar esteticamente a vida, e por uma inata seriedade que o impede de estabelecer, diante das ameaças de colisão trágica, um distanciamento irônico” (VEDDA, 2015, p. 64, minha tradução). É o que veremos adiante com nosso diletante brasileiro, que, diante de uma possível tragédia, estará completamente cristalizado, alheio à sua realidade e atado a seu fazer artístico improdutivo.

A recusa da técnica, dos aspectos laborativos, temporais, seculares e limitadores leva a exigir a produção de uma grande tragédia, como o assassinato do conde, ou um grande êxtase, como o retrato da Virgem, que obsediou João Maria até o fim, como veremos logo mais. O diletante não pode crescer, viver e morrer como os outros homens. Incapaz de encarar os fatos da vida, com suas tragédias, grandezas e mesmices, o personagem diletante quer ser ele mesmo o protagonista de sua fantasia artística, mesmo quando está fora dela, vivendo sua vida, seu destino ficcional.

As paixões humanas acabam reduzidas à necessidade de reconhecimento e notoriedade, o que se torna imperioso é ser notado. Trata-se do mesmo amor da glória e da velha sede de nomeada do narrador Brás Cubas? Avulta a necessidade de atuar, de espetáculo e se obstaculiza a possibilidade de viver autenticamente os fatos da vida. Sua ínsula regida pela espontaneidade é, na verdade, um palco e sua arte sempre um projeto malfadado. Quando bastaria ser habilidoso, o diletante entende que é preciso ser um gênio. Incapaz de caber em si mesmo, como adulto, o diletante extravasa sobre a própria realidade e crê na sua ilha, para sempre um mundo infanto-juvenil: a mocinha que mostra o penteado à janela sem que exista plateia, o menino que dá esporadas na parede sem sequer sair do lugar. O diletante está sempre à janela,

enquadrado numa cena. Não sabe o que pinta nem para quê.

Diletantismo à brasileira?

A viravolta satírica empreendida por Machado de Assis na composição de seus personagens diletantes justapõe, num contraste imediato, aparência e essência: espontaneidade e palco para um espetáculo; genialidade e redução a falsa habilidade; arte e penteado juvenil; janela e quadro sem espectador; a fantasia infantil e ambição estética. O caráter histórico dessa redução da própria atitude diletante pelo contraste entre o mundo e o beco talvez apresente a forma estético-social do diletantismo acrescida de um segundo grau problemático na obra machadiana: o diletantismo à brasileira.

Diante dessa possibilidade, voltemos ao nosso artista diletante João Maria. Quando o conto volta ao presente, o artista está à porta (uma variação da janela) da loja de trastes velhos no beco, aqueles quatro meninos que no início do conto estão sentados a olhar para dentro da loja de trastes velhos o veem pintando, diante da eterna Virgem, a mesma que já tentou finalizar inúmeras vezes sem dar fim a seu projeto pictórico sagrado.

Enquanto retoca os anjinhos e o manto, o pintor não pode ver sua mulher que leva o filho doente a uma consulta conseguida de favor. A vida comum não importa, João Maria pinta absorto, dá pinceladas, observa os efeitos na figura da santa celeste, não vê a mulher, terrenal, magra e cansada no seu único vestido de sair feito de sarja preta, já amarelado nas mangas e roído na barra. Tampouco escuta as recomendações de que fica uma panela no fogo e que é preciso em um determinado momento apagar o fogo, João Maria segue pintando.

O conto vai se encerrando com uma tragédia anunciada: João Maria não desligará a panela? O fogo consumirá o pouco que existe, aquela loja de trastes velhos virará cinzas e talvez também o artista morrerá de forma trágica como morreu o pintor de Balzac, em “A obra-prima ignorada” (2020)⁴, coroado de reconhecimento, mas insatisfeito com sua última pintura, sua Catarina Lescaut, impossível de ser terminada?

Não. Nesse conto brasileiro, nem mesmo a tragédia coroa nosso diletante, o

⁴ Nessa obra de Balzac, o velho Mestre Frenhofer, um pintor reconhecido e celebrado em vida por pintores mais jovens, pinta secretamente aquela que seria sua obra-prima, o retrato de Catarina Lescaut, que nunca pode ser terminado, pois seu autor nunca está satisfeito com o resultado e põe-se a refazer a tela obsessivamente e se nega a mostrá-lo aos demais personagens: dois pintores e a namorada de um deles, que é dada como moeda de troca ao Mestre para que a obra-prima ignorada seja revelada. Quando finalmente podem ver a pintura, os pintores, decepcionados, não conseguem discernir nela nada de realmente humano, à exceção de um dos pés da figura, pintado com perfeição indescritível. Após essa exposição falida, o conto termina com um grande incêndio na casa-museu de Mestre Frenhofer, que consumiu a obra-prima e o seu autor.

conto termina com um espetáculo diminuto, à altura do pequeno beco:

João Maria fica pintando; os meninos olham embasbacados. Olhem bem para ele. O sol enche agora o beco; o ar é puro e a luz magnífica. De quando em quando dizem alguma coisa ao ouvido um do outro, um reparo, uma pergunta, qual dos anjinhos é o Menino Jesus, ou o que quer dizer a lua debaixo dos pés de Nossa Senhora, ou então um simples aplauso ingênuo; mas tudo isso apenas cochichado, para não turvar a inspiração do artista. Também falam dele, mas falam menos, porque o autor de cousas tão bonitas e novas infunde-lhes uma admiração mesclada de adoração, não sei se diga de medo — em suma, um grande sentimento de inferioridade. Ele, o eterno João Maria, não volta o rosto para os pequenos, finge que os não vê, mas sente-os ali, percebe e saboreia a admiração. Uma ou outra palavra que lhe chega aos ouvidos faz-lhe bem, muito bem. Não larga a palheta. Quando não passeia o pincel na tela, para, recua a cabeça, dá um jeito à esquerda, outro à direita, fixa a vista com mistério, diante dos meninos embasbacados; depois, unta a ponta do pincel na tinta, retifica uma feição ou aviva o colorido. Não lhe lembra a panela ao fogo, nem o filho que lá vai doente com a mãe. Todo ele está ali. Não tendo mais que avivar nem que retificar, aviva e retifica outra vez, amontoa as tintas, decompõe e recompõe, encurva mais este ombro, estica os raios àquela estrela. Interrompe-se para recuar, fita o quadro, cabeça à direita, cabeça à esquerda, multiplica as visagens, prolonga-as, e a plateia vai ficando a mais e mais pasmada. Que este é o último e derradeiro horizonte das suas ambições: um beco e quatro meninos. (MACHADO, 2015, p.228).

A composição da cena final do conto é, como no começo da narrativa, pictórica – “O sol enche agora o beco; o ar é puro e a luz magnífica” –; o narrador, ainda acompanhado pelo leitor, convida a olhar detidamente para a figura central da composição – João Maria – que segue pintando. Quando olhamos bem para ele, a pedido do narrador, o que vemos? Uma ação que, em lugar de ser a concretização da “inspiração do artista”, se resume a um pequeno espetáculo, uma fantasia farsesca em que o diletante João Maria, frente à plateia infantil, a única que poderia se sentir inferior e embasbacada diante dele e de sua obra, se sente finalmente “eterno” e finge: “não volta o rosto para os pequenos, finge que os não vê, mas sente-os ali, percebe e saboreia a admiração” (MACHADO, 2015, p.228). A cena final, que é sua apoteose artística reafirma sua atitude diletante, seu fracasso como artista, sua incapacidade de concretizar seu projeto, ele apenas o prolonga, eternamente: “Não tendo mais que avivar nem que retificar, aviva e retifica outra vez, amontoa as tintas, decompõe e recompõe” (MACHADO, 2015, p.228). Encaixa-se perfeitamente na descrição goethiana do diletante:

Os diletantes têm o hábito de, depois de terem feito tudo quanto lhes é possível, se desculpar dizendo que o trabalho ainda não está pronto. É verdade que o trabalho não pode nunca ficar pronto, pela simples razão de que nunca foi verdadeiramente começado. Um mestre dá o seu trabalho por pronto com meia dúzia de traços; com acabamentos ou sem eles, a perfeição da obra já existe. O diletante, por mais dotado

que seja, anda a tatear na incerteza e, à medida que vai fazendo crescer os acabamentos, cada vez se torna mais visível a insegurança da sua disposição inicial. Por fim torna-se patente o que falhou e que não pode já ser corrigido, de forma que a obra não tem possibilidade de ficar verdadeiramente pronta (GOETHE, 2000, p. 206).

A dimensão periférica da cena final se adensa nas últimas palavras do conto: um beco e quatro meninos, lugar e plateia diminuta para ambições tão altas, é essa, e não a possibilidade do incêndio ou a miséria da família e do beco, a tragédia do artista periférico no retrato pintado por Machado de Assis. Estaríamos, então, diante de uma satirização da tragédia?

A ameaça de incêndio que paira no ar, a suposta piedade do narrador em relação ao personagem, bem como a interpretação de que João Maria se resignou a um reconhecimento precário de sua habilidade artística são justificativas para que algumas das leituras críticas desse conto o vejam como trágico. A competente leitura de Hélio de Seixas Guimarães (2005), por exemplo, chega à conclusão de que, em “Habilidoso”, predomina a nota melancólica:

Desta vez, a nota cômica e satírica parece amortecida, e a resignação do artista, de par com a compaixão do narrador pelo personagem, imprimem uma música peculiar ao conto, sintetizada no período final: “Que este é o último e derradeiro horizonte das suas ambições: um beco e quatro meninos” ... No avesso do idealismo artístico de Machado de Assis, no jogo abstrato da incompatibilidade entre os ideais e a realidade — que pode produzir comédia e também drama —, “Habilidoso” desenha um quadro fechado, um diagnóstico, a síntese da situação concreta do artista no Brasil oitocentista: um pobre-diabo num beco”. (p.161-163)

Entretanto, julgamos que a deformação satírica que o autor imprime no quadro provoca no leitor um olhar reverso, não trágico, mas satirizante: o grande é baixo, o sublime está ao res do chão, a grande tragédia é a redução das expectativas ao seu tamanho autêntico, periférico, brasileiro? Para além das dificuldades de fecundar as artes plásticas e a música erudita em nossos bosques quem têm mais flores e mais amores (lembremo-nos de Pestana e suas polcas, do machete que enlouqueceu Inácio Ramos), apostamos na ideia de que o conto figura a tragédia como forma inteligível justamente ao satirizá-la e, assim, alcança um efeito artístico de alto realismo, na medida em que a sátira põe em movimento a possibilidade de que, talvez dessa forma oblíqua, os homens possam se libertar *alegremente* de seu passado (MARX, 2013, p.155, grifo do autor).

Considerando a lógica reversa da sátira, em que a farsa se sobrepõe à tragédia, dando o tamanho real dos fatos ao deixar à mostra uma forma de repetição não repetidora – “Caussidière como Danton, Louis Blanc como Robespierre, a Montanha de 1848-1851 como a Montanha de 1793-1795, o sobrinho [Luís Bonaparte] como

o tio [Napoleão Bonaparte]” (MARX, 2011, p.25) – Machado talvez exerça o modo de compor satírico dentro de um horizonte estético na contramão da literatura de seu tempo. Optando pela direção oposta ao Naturalismo que então vigorava e respondendo aos dilemas da formação romântica de um modo ainda inédito, nosso autor se vale do modo de composição satírico, como o fez um importante leitor do *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne:

Sou humorista, mas a lei me obriga a escrever de modo sério. Sou atrevido, mais a lei ordena que meu estilo seja discreto. Ademais, se a seriedade não se ajusta àquela definição de Tristram Shandy – segundo a qual ela é um comportamento farisaico do corpo, destinado a encobrir as deficiências da alma – e passa a significar a seriedade material, suspende-se então a prescrição inteira. Pois trato seriamente o risível quando o trato risivelmente, e a mais séria imodéstia do espírito é ser modesto diante da imodéstia. (MARX, 2018, p. 11)⁵

É notável, por fim, que na cena final, o pintor diletante João Maria torna-se, ele mesmo, o objeto, e não o sujeito, dentro do quadro narrativo do narrador. Em *Leer a Goethe*, Vedda (2015) chama a atenção para um momento de *Werther*, em que o narrador personagem observa um espetáculo cotidiano, algumas crianças brincando no campo, e decide desenhá-lo. Segundo Vedda, Werther pensa que

a arte pictórica se reduz a ver um espetáculo e transportá-lo tal qual ele é para a tela ou a folha de papel, se isto for possível, o resultado será perfeito, sem que seja necessário acrescentar nada ao modelo original (2015, p.65)

Em “Habilidoso”, a situação é invertida, são as crianças que olham para o pintor, que mesmo pintando, não pinta; sua ação farsesca parece estar acima de sua pintura para a plateia ingênua diante da qual João Maria, agora, apenas finge pintar, estirando seu gesto diletante para um horizonte sem fim, ainda que dentro do limitado beco. Tal configuração dá ao conto uma feição diletante de segundo grau, elevada a outra potência. Além de não poder terminar sua obra, cristalizando-a em acabamentos infinitos que apontariam para sua imperícia, imaturidade e insegurança artísticas, o pintor do beco é configurado como objeto artístico bem plasmado pelo autor, que, portanto, se diferencia do diletante e se revela como um artista autêntico. Assim, “Habilidoso” é a afirmação de um diletantismo à brasileira, concentrando na forma da narrativa os obstáculos a uma consecução artística em uma nação dependente, mas é, ao mesmo tempo, também a concretização efetiva de uma arte madura, efetivamente hábil, capaz de pensar a si mesma pela sua forma adequada: a sátira, que faz do fracasso do personagem o sucesso estético do autor e, com ele, o da literatura

⁵ A citação de Marx é retirada da interessante nota do tradutor de *Escorpião e Félix*, Tercio Redondo, em MARX, 2018, p. 11-13.

brasileira, finalmente formada. De forma semelhante, os narradores autobiográficos de Machado são diletantes satirizados, narradores falhos, não profissionais, fracassados em seus propósitos de escrever seus romances: um deles termina em negativas banais, outro não pode atar as pontas da vida, mas ambos vão de sujeitos da narrativa a objetos da sátira machadiana.

Se pensarmos na formação da literatura brasileira, na dura e penosa formação de nós mesmos⁶, é possível esboçar mentalmente como dos nossos momentos decisivos, do Arcadismo e, especialmente, do Romantismo, brotaram formas estéticas que deram, sob a batuta da sátira, a medida adequada de nosso tamanho real, invertendo a mistificação em realismo artístico de grande lastro. Como forma ajustada ao nosso tamanho real, a sátira de Machado abre caminho para a forma descristalizada e móvel que logra acompanhar viravoltas reais e enxergar no vigente o ainda inédito.

A partir desse conto tão habilidoso, é possível pensar que, nas situações ficcionais criadas por Machado de Assis, são figuradas formas de um diletantismo à brasileira, que, se por um lado, revela nosso tamanho diminuto sob formas que se puseram nas pontas dos pés para buscarem uma altura inexistente, por outro, expressam nesse conto, em sua composição mais orgânica, uma atitude artística desdiletantizante que, como formulou poeticamente Drummond, não pousa em nenhum cemitério, mas está “onde a dúvida apalpa o mármore da verdade, a descobrir a fenda necessária; onde o diabo joga dama com o destino” (ANDRADE, 1983, p.350). Desse escritor “profissional”, isto é, não diletante como muitas de suas criaturas, também nasceram composições que deram voz e forma a um personagem que talvez seja o antípoda do diletante: o malandro.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. A um bruxo, com amor. **Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 348-350.
- BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo, Iluminuras, 2000.
- GOETHE, J.W. **Máximas e reflexões**. Tradução e notas de José M. Justo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.
- GUIMARÃES, Hélio de S. (2005). Pobres-diabos num beco. **Teresa: Revista De Literatura Brasileira**, 6-7, 142-163.
<https://revistas.usp.br/teresa/article/view/116613>
- MACHADO DE ASSIS, J. M. **Habilidoso. Obra completa**. Volume 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2015, p. 225-228.
- MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Introdução. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo 2013.

⁶ Referência a Paulo Emílio Salles Gomes, em *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1980, p.77.

- MARX, Karl. **Escritos ficcionais: Escorpião e Felix; Oulanem**. Tradução Cláudio Cardinali, Flávio Aguiar e Tercio Redondo. São Paulo: Boitempo, 2018.
- MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. Tradução Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PASCANSKY, Gabriel D. **El concepto de 'diletantismo' en la literatura alemana (1750-1800)**. Tesis de Maestría. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2023.
- VEDDA, Miguel. El Goethe temprano y la literatura sentimental. Los *Sufrimientos del joven Werther* como anatomía de la conciencia infeliz. **Leer a Goethe**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Quadrata, 2015, p. 41-80.

Como citar:

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. "Habilidoso", de Machado de Assis: um retrato do artista na moldura do diletantismo à brasileira. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 30, n. 2, pp. 330-341, 2025.