

Mulheres em Machado de Assis: um desejo masculino...

Luis Filipe Ribeiro*

Abstract

"This essay attempts to outline the theoretical and methodological problems involved in the literary analysis of female figures, and more precisely in the work of Machado de Assis. Our intention is to build upon discourse analysis na epistemological foundation that might be able to analyse these female characters whiout falling into the pitfalls that fiction usually presents to the work of literary analysis in general".

O título deste artigo pode, seguramente, conduzir a equívocos. Seria, além de uma pretensão, uma impossibilidade escrever sobre as *mulheres* em Machado de Assis. Não que me falte a vontade, faltam-me a competência e o método.

Como poderia eu falar sobre seres inacessíveis? Quem são as tais mulheres *de* Machado de Assis, ou mesmo *em* Machado de Assis? Existem? Onde estão? Como saber-lhes o endereço e o CPF?

Claro está que tais perguntas, a par de seu lado histriônico, apontam para um dos problemas centrais a que venho me dedicando, nos últimos tempos.

Não se há de pressupor em ninguém a ignorância do fato de que aquilo que existe num romance não são mulheres, mas imagens de mulheres. Entretanto, o comodismo e o hábito terminam, inevitavelmente, por obscurecer o problema central em tal tipo de análises.

O de que se trata é de explicitar, na medida do possível, o que estou entendendo por *mulheres*, quando trabalho com a prosa de

* UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Machado de Assis e outros escritores. Uma primeira resposta, quase necessária, mas falsa por sua extrema pobreza, é dizer, exatamente, que se trata de *imagens de mulheres*. Troca-se o nome, sem tocar no problema. O problema reside em conseguir estabelecer-se, com o mínimo de ambigüidade possível, o que vem a ser, efetivamente, uma *imagem*. A vasta literatura sobre o imaginário não me deixa mentir e, tampouco, oferece uma resposta isenta de dúvidas. Quando muito, respostas possíveis e questionáveis. Falar-se de imagens, quando se está lidando com discursos verbais é, seguramente, buscar problemas e não soluções. É que a questão é séria e antiga. Desde Platão e Aristóteles que a teoria da literatura debate-se com ela, sem conseguir soluções que agradem a todos e sequer a muitos...

Não vou eu aventurar-me a mais uma delas. Seria, além de pretensioso, ocioso. Não é aí que mora o perigo...

Importa-me, muito mais, ainda e quando irresolvido o problema epistemológico, trazer à reflexão que tais *imagens* ou *mulheres* ou *ficções* são, necessariamente, produtos do discurso verbal de algum enunciador. Elas não existem em si e por si mesmas. Nascem e se desenvolvem a partir de um sujeito que as concebe e alimenta, na teia de seu discurso. São construídas com palavras, com todas as complicações que tal conceito também carrega sobre suas cansadas costas. São, como denominei em livro recente, *mulheres de papel*. O sentido metafórico que habita a expressão revela a dificuldade e o fascínio do problema.

Mas importa reter o que considero essencial: tais *mulheres* são o resultado de um processo discursivo e estão impregnadas dos valores que organizam o ponto-de-vista de seu criador. Não são elas tais e quais as suas correspondentes de carne e osso, ainda que elas mesmas muito o desejassem bem como os seus progenitores. São, apenas e limitadamente, uma imagem de *como* seus criadores gostariam que elas fossem no plano que costumamos chamar de *real*.

Assim, as mulheres de Machado de Assis, como as dos demais romancistas do nosso Século XIX, não são, e não podem ser, uma garantia de que aí temos uma imagem *fiel* — seja lá o que isso possa significar! — das mulheres que efetivamente povoaram este país nos anos oitocentos. São, quando muito, uma imagem do desejo masculino, individual e coletivo a um só tempo, relativo às mulheres. Até porque nunca temos mulheres inteiras em tais imagens. Alguns aspectos são realçados por um determinado escritor, outros por um seu confrade. Todos, por nenhum.

As próprias limitações do horizonte cultural, dentro de que se movem tais escritores, impõem silêncios e metáforas, metonímias e alusões. Não seria, por exemplo, sequer pensável a tematização das relações sexuais no cenário aristocrático das nossas letras no século passado, quando, mesmo no nosso, não encontram a necessária atmosfera de naturalidade para se tornarem discursos aceitos e aceitáveis. A forma retórica e alambicada com que os naturalistas as abordaram é exemplo mais do que expressivo de tal limitação.

Em outro exemplo, as escravas, por não constituírem parte efetiva do que se chamava *sociedade*, naquele então, estão excluídas do rol das personagens femininas. Podem, quando muito, ser figurantes caladas, espécie de utensílios do cenário. A própria Isaura, do romance homônimo de Bernardo de Guimarães, é escrava, mas branca, mas linda, mas de bons cabelos, mas de lábios finos, etc. Ou seja, é uma branca aristocrática, por um lamentável equívoco social, colocada em situação inadequada para ela, exatamente pelo fato de ser branca. Nenhuma restrição a que as negras fossem escravizadas. E, se são personagens nesse romance, o são para construir um contraste com a heroína branca. O que não deixa de constituir uma forma de exclusão.

Assim, as mulheres do romance brasileiro — ou de outro qualquer — são produtos discursivos, cuja matéria-prima são valores sociais, que constituem a essência da visão-de-mundo, ideologia, ponto-de-vista ou o que se queira denominar dos seus criadores. Num romance se constrói, através do discurso, um simulacro de mundo, onde se destacam, em primeiro plano, as concepções do autor a seu respeito: a forma de organizar-se, as relações de poder, as atividades essenciais, os comportamentos aceitáveis, as formas de sociabilidade, as maneiras de morar, as formas de amearhar, os privilégios defensáveis, etc.

Mais que um mundo, tem-se aí uma visão-de-mundo. E como não existem visões pessoais, na verdade, tem-se aí uma das formas vigentes de considerar o real, naquela sociedade e naquele momento histórico.

É a partir de tais referências que eu gostaria de abordar, ainda que muito brevemente, as imagens de mulher construídas por esse monstro sagrado em que se constitui, para nós, a figura humana de Machado de Assis.

Antes de mais, é necessário, é mesmo indispensável, assinalar alguns traços de sua trajetória de vida, para poder tornar mais inteligíveis algumas de suas construções mais notáveis.

Não é excessivo lembrar que ele nasceu pobre num país que considerava a pobreza como um pecado capital e imperdoável. Os pobres estão fora do mundo, servem quando muito para tornar a vida dos aristocratas menos desconfortável, ao assumirem as tarefas difíceis que não podiam ser confiadas aos escravos. Dona Plácida, personagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é exemplo memorável. Sua única serventia nesta vida, observada do ponto-de-vista do aristocrata-narrador Brás Cubas, teria sido a de possibilitar os seus encontros clandestinos com a amada Virgília.

Pobre e mulato, filho de pai pardo e pintor de paredes e de mãe branca, provavelmente lavadeira, Machado terá que mover-se numa sociedade racista e aristocrata. Não se tem notícia de que tenha sido escolarizado pelos métodos convencionais vigentes, reservados a uma parcela da população de que ele não fazia parte. Bem ou mal, muito provavelmente bem, ele consegue o acesso às primeiras letras e a uma formação literária e cultural extremamente sólida. Arrisco afirmar ter sido ele o mais culto e o mais erudito de nossos escritores do século passado, sem com isso desmerecer os demais, algumas poucas vezes cultíssimos. Mais mistérios e imprecisões do que fatos estabelecidos existem nas suas biografias, no que tange aos anos de infância e juventude. Vêmo-lo, jovem, já trabalhando na Livraria de Paula Brito e publicando seus primeiros contos e poemas, aos dezesseis anos.

De como construiu seu aprendizado, pode-se afirmar que quase nada se sabe. Pobre e obscuro, os focos da curiosidade pública só se deram conta de seu tamanho, quando já estava praticamente pronto. Sabe-se o quanto sofreu, até mesmo para casar-se com a sua amada Carolina, pelo fato de não ser branco ou de não sê-lo suficientemente. Sua vida regrada de funcionário exemplar e homem de sua casa, afastado da boêmia literária, da vida de fausto, das festas e dos salões, é dado a ser considerado nesse breve balanço.

Isto não explica, seguramente, sua obra, mas explica as condições a partir das quais pode escrevê-la. E essa diferença é tudo...

Machado de Assis nunca fez fé pública de credos políticos ou de militância nas *causas nacionais*, tais como a luta pela abolição da escravatura. Sua embocadura não era para a política enquanto atividade institucional. E ainda que tenha militado na imprensa e tenha opinado muito claramente sobre numerosos e variados temas, não se lhe pilha a atitude definida dos que têm certezas e por elas entregariam seus esforços

e posições. Nada disso compõe o seu feitio de ser e de viver. É cuidadoso. Cautela e canja de galinha não fazem mal a ninguém. Em especial, quando se é, por origem e definição, um excluído potencial. Apesar disso ou por causa disso, Machado conseguiu sobreviver com muita dignidade, recebendo o respeito e a admiração dos brancos aristocratas que não lhe aceitavam, nem lhe perdoavam, a *mulatice*, étnica e social.

Tão aceito, apesar das reservas, que termina seus dias presidindo uma academia de brancos, que faz dele o mentor perpétuo das letras brasileiras.

Em tal quadro, com uma inserção social problemática, ainda que sem rebeldias explícitas, navegando habilidosamente pelas águas turvas e difíceis daquela sociedade, Machado de Assis, ao reconstituí-la em suas páginas imortais, não abre mão, um momento sequer, de sua ácida e corrosiva crítica. É com um olhar cheio de distâncias e de dúvidas que ele mira para esse mundo no qual vive, mas com o qual eticamente não convive. Sua rebeldia cristalizou-se na sua prática de escritor que, ao invés da denúncia calorosa, mas ineficaz, prefere a crítica sutil e demolidora, que não deixa pedra sobre pedra no edifício das convicções sociais dominantes.

É esse artesão da palavra a serviço da crítica social quem vai construir as imagens de mulher que povoam seus romances e, a partir deles, o imaginário brasileiro até os dias de hoje. É a partir de sua inconfundível maneira de ver e ponderar as ações humanas, naquela sociedade com que mantinha relações tão tensas quanto lúcidas, que elas hão de adquirir vida e movimento, cor e feições.

Em primeiro lugar, é conveniente demarcar as posições de tais mulheres na pirâmide social em que lhes toca exercer os seus papéis. São escassas as mulheres efetivamente pobres, pelo menos num conceito que nos seja contemporâneo. A pobreza, no mundo de Machado, mantém sempre uma infranqueável fronteira de dignidade humana. Talvez mesmo porque estejamos hoje desacostumados a ver a pobreza e a dignidade andarem de mãos dadas, nos seja difícil entender os seus limites em Machado de Assis. Por outro lado, não seria ele a acrescentar um grão de areia sequer para a desqualificação dos que lhe eram, por origem, semelhantes.

Suas maiores criações femininas postam-se no limite de uma mediania mais que remediada. Seja exemplo a imortal Capitu. Seu pai era funcionário público, viviam com pouco, mas com muita dignidade. Se seus sapatos de rodapé — calçados feitos de pano, mais baratos que os de couro — eram cerzidos por suas próprias mãos e usados até o

final de sua vida útil, nem por isso ela era menos graciosa e sedutora. Se não usava sabões finos para a higiene das mãos, trazia-as imaculadas. Era um ideal de moça, que não padecia dos constrangimentos da falta de alimentos ou moradia. Suas roupas simples, de chita, compunham-lhe a imagem, como se fossem de tecidos mais nobres. Ascende pelo casamento com Bentinho, herdeiro de uma situação extremamente confortável no quadro social.

Um destino paralelo ao seu é o de Sofia, a inspiradora da loucura amorosa de Rubião, em *Quincas Borba*. É também filha de funcionário público, modesta e de pouca cultura. Casa-se com o ambicioso, e igualmente modesto, Cristiano Palha. Juntos ascendem, depois de depenarem literalmente o matuto Rubião de seus últimos vinténs.

Ao lado delas, surge Virgília, a rica e aristocrática personagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. É ela quem possibilita a ascensão do marido, numa figura simétrica e inversa às duas precedentes. Helena, personagem de livro homônimo, é pobre, filha de um casal em dificuldades, porém uma vez reconhecida por um conselheiro do Império, já surge em cena herdeira de rica família. Como havia sido educada em colégio de freiras, tinha o verniz necessário para desempenhar seu novo papel, sem desmerecimentos. Em outra pauta, mas no mesmo padrão social, surge a figura indefinível de Flora, eternamente indecisa entre os gêmeos Pedro e Paulo, protagonistas de *Esau e Jacó*. Em *Memorial de Aires*, o mesmo esquema social repete-se. Fidélia desfila como viúva e herdeira de terras no Norte Fluminense.

Em suma, não será no plano social que tais personagens encontrarão diferenças de marca. Todas elas compõem um panorama das classes altas, seja por origem, seja por ascensão social via matrimônio.

As diferenças mais sensíveis podem ser localizadas na educação, formal ou informal, que receberam ao longo de sua trajetória enquanto figuras da narrativa. Era a regra, naquela sociedade, que as mulheres adquirissem, a título de educação, as primeiras letras, noções de aritmética, alguma pitada de francês para as despesas da conversação elegante, alguma formação musical e noções de bordado e trabalhos de agulha. Era mais ou menos o padrão.

Nas personagens machadianas, dependendo de sua origem e trajetória, as coisas poderão sofrer alterações significativas. Às já pertencentes ao mundo aristocrático, o narrador economiza referências, dando-se como evidente a formação de berço. De Virgília, nada

sabemos a depender do enfatuado narrador Brás Cubas. Já Capitu, moça pobre, que necessita do casamento para ascender no quadro da sociedade, é premiada com cuidadas referências à sua formação, até porque inusual em se tratando de uma mulher. Capitu tudo quer saber e sua curiosidade, ao contrário da de Bentinho, não tem limites. Além do que aprende na escola, sempre que vai à casa de D. Glória, procura na biblioteca todo tipo de informação, e, em especial, história ou geografia. Na época em que Bentinho começa a aprender Latim, preparando-se para ingressar no Seminário, ela também manifesta interesse pela matéria. É rigorosamente desestimulada pelo padre tutor, sob a alegação explícita de que o Latim era língua para homens, não era coisa para mulher. O que se observa é que, para ela, a cultura não constitui um ornamento de salão, mas um instrumento absolutamente indispensável para alocar-se em sociedade e para não depender dos outros para pensar os seus próprios problemas. Em todas as dificuldades que enfrentam no namoro, curiosamente, é sempre ela quem elabora as estratégias e encontra as melhores soluções para superá-las. Em todos os sentidos, Capitu é uma mulher fora dos padrões da época. Tem espírito de decisão, é independente e sabe pensar por conta própria. O que lhe há de custar caríssimo. Não é apenas a suspeita de adultério o que a empurra para o exílio na Suíça. Ainda que ele fosse suficientemente desmentido, ela não poderia sobreviver numa sociedade patriarcal como aquela, mantendo-se nos padrões de independência em que se mantinha. Seu comportamento, bem como sua formação, condenavam-na como inassimilável pela ordem vigente. Não é ocasional que Machado tenha dela feito a sua Gioconda: seu mistério é mais palpável e mais funcional que o da criatura de Leonardo da Vinci. Outra era a época, outros os valores, evidentemente.

Ela encontrará uma parente próxima em Lenita, personagem central de *A Carne*, de Júlio Ribeiro. Ela, educada pelo pai, recebe uma formação exclusiva de rapazes: sabe geografia, matemática, ciências, história. Tal formação fará dela a *perdida*, que tanto encantou a geração de nossos avós. Se ela pratica o sexo fora do matrimônio, é por deter uma formação e uma compreensão dos fatos exclusivos de um homem. Ela não justifica um comportamento feminino, apenas reforça um padrão masculino. Que sirva de exemplo do que pode acontecer a uma mulher, quando ocupa papéis reservados a homens!

Sofia, a deliciosa esposa de Cristiano Palha — isto aos olhos de Rubião! —, já surge em cena como freqüentadora da *boa sociedade*. Isto significa que já domina, suficientemente, os códigos de conduta exigíveis,

o que compreende a formação básica acima referida. Entretanto, se é aceita por quem lhe ombreia em posição e origem, encontra problemas quando se enfrenta com um enfatuado como Carlos Maria, aristocrata genuíno, que lhe vê as boas maneiras como artificiais, porque adquiridas depois da idade adulta. O que deveria ser uma segunda natureza, nela surgia como afetação. Não tem a cultura e a determinação de uma Capitu, satisfaz-se com o necessário para a ascensão social. Não a move uma inata curiosidade pelo mundo e pela vida. Neste sentido, Capitu encarnaria, de maneira cabal, a figura do intelectual ascendente, enquanto Sofia, parafraseando seu marido, resume em si a rasa ambição da subida. Uma está voltada para a reflexão; a outra para a acumulação. Se as duas têm uma origem equivalente, filhas de funcionários públicos pobres, seus destinos narrativos são divergentes. Uma mantém a centelha de rebeldia, sem a qual o pensamento não respira; a outra amolda-se às regras do jogo e reproduz multiplicadamente a permanência dos valores vigentes.

Em *Esau e Jacó*, Flora recebe uma formação em tudo e por tudo equivalente à de suas irmãs de estamento social. Sabe o necessário para manejar-se com as relações de sociabilidade e resolver, de alguma forma, sua vida afetiva, rumando para um necessário matrimônio. Ela não é pobre, para os padrões da época, como Capitu e Sofia, mas não pertence à aristocracia por berço. Representa uma mediania muito bem posta, tanto no plano econômico, quanto no social. Entretanto, se Flora não tem como definir-se na vida afetiva, quem dirá no plano dos valores sociais. Ela nasce e morre para simbolizar a divisão do mesmo. Tão gêmeos são Pedro e Paulo, quanto o são, na ótica de Machado, Império e República. Ela não tem como saber a quem ama, para proceder à escolha, já que ama uma mesma unidade cindida. Não pode saber se Paulo é melhor que Pedro, ou se gosta mais de um que do outro. Ela encarna o destino trágico dos que são levados a escolher entre o um e o um, como se fossem de alguma forma diversos. Sua morte significa, ao mesmo tempo, a impossibilidade de um pensamento crítico, numa situação como essa.

Um outro traço importantíssimo que, por silenciado, quase nunca é observado, é o fato de estas mulheres imaginadas nunca trabalharem. Todas, das menos bafejadas pela sorte às mais protegidas pelo destino, todas compartilham, desde que alocadas acima da linha de pobreza, de uma distância equivalente frente ao mundo do trabalho. Ninguém aí pode mover uma palha sequer. O trabalho é uma marca social do escravo ou de quem se lhe assemelhe, no caso, os pobres de verdade. Dona Plácida gasta os dias e as mãos, os dedos e os olhos na

interminável tarefa de fazer coisas para os outros. Costura, cozinha, limpa e tudo o mais que a vida reservou para as mulheres pobres. E por pobres, condenadas, quanto mais trabalham, a mais empobrecer.

Claro está que todos os requebros e meneios de uma Sofia, embaçando o Rubião; as planejadas sortidas de Capitu, na conquista do casamento com Bentinho; os cuidados de Virgília, para manter o matrimônio e o adultério, vigentes e comunicados; tudo isto, a rigor, pode ser considerado como trabalho, já que rende dividendos de toda ordem, inclusive econômicos. Mas, na ótica da época, não recebem e não podem receber a marca maldita do trabalho. Este não é apenas uma atividade social, mas, e principalmente, uma marca distintiva, um traço de classe.

Mulheres, sim, mas mulheres do ponto de vista da organização social. Nenhuma delas é marcada como fêmea, a não ser nos jogos retóricos de salão, na conquista e manutenção de seu homem. Nunca a mulher enquanto sensualidade efetiva. É raro, raríssimo mesmo, pilharmos em Machado de Assis a cena de um beijo. Em todo *Memórias Póstumas*, ocorre um único e muito rápido, quando dos movimentos da conquista — seja de Marcela, seja de Eugênia ou mesmo de Virgília, mas apenas um em cada uma. Em *Dom Casmurro*, dois. Mas ambos na adolescência das personagens, nunca na vida de casados, e sempre por iniciativa de Capitu. Em *Quincas Borba*, nenhum. Nem em *Esau e Jacó*, muito menos em *Memorial de Aires*.

Poder-se-ia argumentar que Machado, seguindo nisto as pistas de seus antecessores, em especial José de Alencar, estaria apenas reiterando a tese de que prazer e instituição se repelem como pólos de igual valência no campo da eletricidade. Entretanto cumpre não esquecer que aqui temos um romance inteiro dedicado ao adultério explícito e outros em que ele se infiltra por cada dobra do tecido discursivo. A aceitá-la estaríamos a ampliar-lhe o significado, como a dizer que nem na instituição, nem fora dela. É evidente que não pode tratar-se disto. Ao contrário, Machado parece querer reforçar a idéia de que aqui não estão mulheres, mas imagens de comportamentos e de valores, padrões sociais, antes que carnalidades sensíveis.

É sempre recomendável lembrar que, nos romances machadianos, temos uma multiplicidade de narradores, que expressam pontos-de-vista sociais diferenciados, ainda quando, por trás de tal variação, produza-se sempre uma unidade discursiva que caracteriza sua obra de escritor. Assim, na trilogia clássica: *Memórias Póstumas*

de *Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, temos narradores extremamente diferenciados. Na verdade é uma mesma história narrada de diferentes ângulos de observação. No primeiro é a relação triangular narrada na perspectiva do amante: ele não pode não saber do adultério já que é seu agente. Em *Dom Casmurro*, temos a mesma situação, contada pelo marido suspeito e nunca definitivamente convicto da realidade do adultério. O amante, se ele existe, não tem acesso à palavra, tal e como o marido em *Memórias Póstumas*. Já em *Quincas Borba*, o narrador situa-se fora do universo narrado. Ele tudo vê do alto e de longe. Não julga, não pune. Mas lá no seu mundinho criado, há um marido que empurra a esposa para o adultério, para dele tirar proveito financeiro. Não que Palha empurre a mulher para a cama do outro, porque tem a firme convicção de sua fidelidade física e da total falta de atração do pobre Rubião, analfabeto das regras daquela sociedade egoísta e movida a cálculos e juro. Mas, ao lançar-lhe a mulher simbolicamente nos seus braços, não só consente, como estimula ao adultério, desde e sempre que este não seja analisado numa ótica puramente genital.

São três histórias que se resumem numa mesma. O casamento e o necessário adultério: real ou potencial, físico ou simbólico. Apenas narradas por personagens distintas, tanto no que diz respeito à sua alocação social, quanto às suas pessoais avaliações do mundo e da vida. Brás Cubas é o aristocrata cínico e enfatuado, que só vê do mundo o proveito que dele pode e deve *legitimamente* tirar. No caso, é ele o amante que se burla de todos, até de Virgília, uma vez que escolhe narrar da outra vida, liberto de todas as conveniências sociais. Bentinho é o advogado bem-posto na vida, herdeiro com boa situação, mas nunca um aristocrata: tanto pela sua pessoal definição de vida, quanto pelas posses insuficientes para o título. Aqui é o marido que suspeita ser o amigo morto o amante de sua mulher. Neste livro, como no anterior, são os mortos que se burlam dos vivos. Em *Quincas Borba*, quem narra, por narrar de fora, não tem interesse específico nas relações sociais narradas e pode olhar de fora os conflitos dentro de que os outros se equilibram como podem. Assim, sua postura e sua distância impedem seja o sarcasmo cínico de Brás Cubas, seja a desconfiança amarga e rancorosa de Bentinho.

Constroem histórias diferentes e mundos equivalentes. Dramas paralelos e avaliações divergentes, mas numa coisa se identificam: no papel que atribuem às mulheres nesses mundos de papel.

Machado encontra uma unidade muito grande ao construir suas mulheres com a régua do cotidiano. Não são mais as deusas

perfeitas e intocáveis de um José de Alencar, mas mulheres mergulhadas na matéria do dia-a-dia, imperfeitas, medíocres — no sentido de sua completa mediania —, incapazes de gestos exasperados de nobreza ou de canalhice, meio covardes, o seu tanto oportunistas; nem sempre bonitas, raras vezes feias; nem gordas, nem magras. Mas sempre e permanentemente o seu tanto misteriosas e indomáveis. Não dos mistérios augustos de uma metafísica inacessível, mas de pequenos segredos comuns e humanos. Imagens de mulher que questionam radicalmente um outro modelo que antecedeu a sua prática literária: a mulher arquétipo de um romantismo sem burguesia, nem conflitos sociais.

É essa contrafação assexuada que Machado nega e desconstrói, *com a pena da galhofa e a tinta da melancolia*, como ele mesmo definiu, em algum momento. Esta foi a tarefa a que se dedicou, sem interrupção, desde que começou sua jornada de escritor.

Tentar entendê-la é problema nosso, desafiar-nos segue sendo a ironia com que ele nos fere do alto de sua eternidade.