

PATRÍCIA ALVES CARDOSO

LINHAS RETAS E LINHAS CURVAS:
A INTENSIFICAÇÃO RETÓRICA E A AMPLIAÇÃO DE
SENTIDOS EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

UNESP - SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2008

PATRÍCIA ALVES CARDOSO

LINHAS RETAS E LINHAS CURVAS:
A INTENSIFICAÇÃO RETÓRICA E A AMPLIAÇÃO DE
SENTIDOS EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências
Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José
do Rio Preto, para obtenção do título de Doutora em Letras
(Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2008

Cardoso, Patrícia Alves.

Linhas retas e linhas curvas : a intensificação retórica e a ampliação de sentidos em contos de Machado de Assis / Patrícia Alves Cardoso. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2008.

300 f. ; 30 cm.

Orientador: Sérgio Vicente Motta

Tese (doutorado – Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica, Teoria, etc. 2. Contos brasileiros - História e crítica, Teoria, etc. 3. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e interpretação. I. Motta, Sérgio Vicente. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. T.

CDU – 821.134.3(81).09

PATRÍCIA ALVES CARDOSO

LINHAS RETAS E LINHAS CURVAS:
A INTENSIFICAÇÃO RETÓRICA E A AMPLIAÇÃO DE
SENTIDOS EM CONTOS MACHADIANOS

COMISSÃO JULGADORA
TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORA

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto

2º Examinadora: Prof^ª. Dr^ª. Marisa Correa Silva
Universidade Estadual de Maringá

3º Examinador: Prof^ª. Dr^ª. Sylvia Helena T. Almeida Leite
FCL/UNESP – Araraquara

4º Examinador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
FCL/UNESP – Araraquara

5º Examinador: Prof^ª. Dr^ª. Maria Heloisa Martins Dias
UNESP – São José do Rio Preto

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2008

À minha mãe, Irene, e ao meu irmão,
Luiz, pelo apoio incondicional, pela
tolerância carinhosa. Participantes
insubstituíveis de minhas edições.

Ao meu pai, Expedito, presença sentida,
pela ausência imposta. “Que é a
saúde senão uma ironia do tempo?”

AGRADECIMENTOS

A Deus, força superior e única, que me conduz, abrindo caminhos pelas passagens estreitas da vida.

À minha querida mãe, pelo amor incondicional, pela espera sofrida, por ser meu ouvido cativo e paciente.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta, por confiar em meu trabalho, pela orientação pontual e amiga.

Às professoras Dra. Maria Heloísa Martins Dias e Dra. Lúcia Granja, por terem dedicado seu valioso tempo para a leitura de minha tese e pelas importantes sugestões, por ocasião do exame de qualificação.

À Giuliana, pela compreensão e pela paciência em meus momentos de insanidade mansa.

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação da UNESP-IBILCE, pela colaboração sempre simpática.

À CAPES, por contribuir para a realização deste trabalho.

Meu muito obrigada a todos os que participaram de alguma forma desse processo: esperando, torcendo, ouvindo, estimulando ou perdendo a paciência; afinal, não é fácil tolerar um doutorando.

RESUMO

Nesta pesquisa, procuramos analisar a intensificação dos investimentos retóricos, especialmente a elipse, na construção de sentidos em contos de Machado de Assis. Acreditamos que, por meio desse recurso temporal, o autor consegue transcender a estrutura clássica do conto, principalmente a partir da ambigüidade de seus textos, pois essa técnica altera o processo esperado de refiguração da intriga. Para verificarmos as hipóteses de trabalho, analisamos todos os quarenta e três contos dos quatro primeiros livros de Machado de Assis (de *Contos fluminenses* a *Histórias sem data*). A partir das análises, pudemos observar que, além da elipse, recursos como a ironia, o humor e a alegoria tiveram seu uso reforçado, o que aprimorou o texto machadiano no que se refere à construção da ambigüidade. Verificamos, também, que a elipse tem seu apogeu em *Histórias sem data* (1884). O trabalho é composto de cinco capítulos. O primeiro faz um breve percurso pela crítica machadiana tradicional e os demais tratam de cada um dos livros de contos, obedecendo à ordem cronológica de publicação. Cada capítulo tem sua conclusão, que servirá de base à conclusão final, resultante da relação dos resultados obtidos nesse trajeto. Portanto, aliado ao estudo desse *corpus*, refletimos sobre a fortuna crítica e utilizamos as teorias necessárias para investigar, especialmente, a velocidade narrativa, verificando o percurso do explícito para o implícito, a partir da utilização da elipse e de outros mecanismos geradores de sentido.

Palavras-chave: Machado de Assis, elipse, contos, efeitos de sentido.

ABSTRACT

This research aims to analyze the intensification of the rhetorical investments, mainly the ellipsis, in the meaning constructions in Machado de Assis' short stories. We believe that through this temporal source the author is able to transcend the classic structure of short stories, principally from the ambiguity of his texts, since this technique alters the expected process of the intrigue refiguration. In order to verify the hypothesis of the works we analyzed all the forty three short stories from Machado de Assis' first four books (from *Contos Fluminenses* to *Histórias sem data*). From the analysis, it was noticed that as well as the ellipsis, resources as irony, humor and allegory had their use reinforced, which improved Machadian texts in relation to the ambiguity construction. We also verified that the ellipsis had its climax in *Histórias sem data* (1884). This study is composed by five chapters. The first one provides an outlook through the traditional criticism of Assis and the others deal with each one of the short stories books, obeying the chronological order of their publication. Each chapter has its own conclusion which will be the basis for the final conclusion, outcome of the relation between the obtained results in this trajectory. Therefore, in addition to the study of the corpus we reflected upon the critical fortune and we used the required theories to investigate, mostly, the narrative speed, verifying the path from the explicit to the implicit based on the use of the ellipsis and other meaning generators mechanisms.

Key words: Machado de Assis, ellipsis, short stories, meaning effects.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: a busca do implícito no explícito.....	10
I. <i>Contos fluminenses</i> : o factual e o social na moldura clássica.....	29
1. Miss Dollar.....	29
2. A mulher de preto.....	36
3. O segredo de Augusta.....	43
4. Confissões de uma viúva moça.....	50
5. Linha reta e linha curva.....	57
6. Frei Simão.....	65
7. O despontar do “Machado Brasileiro”	70
II. <i>Histórias da meia-noite</i> : a face oculta da verdade.....	75
1. As bodas de Luís Duarte.....	75
2. Ernesto de Tal.....	82
3. Aurora sem dia.....	90
4. O relógio de ouro.....	98
5. Ponto de vista.....	101
6. Dissimulação: o outro lado do espelho.....	104

III. <i>Papéis avulsos</i> : o desdobrar do molde clássico numa dupla face.....	107
1. O Alienista.....	107
2. Teoria do medalhão.....	121
3. A chinela turca.....	128
4. Na arca.....	134
5. O segredo do Bonzo.....	137
6. O anel de Polícrates.....	144
7. O empréstimo.....	149
8. A sereníssima república.....	156
9. O espelho.....	161
10. Uma visita de Alcibíades.....	165
11. Verba testamentária.....	169
12. Entre as curvas do universal.....	176
 IV. <i>Histórias sem data</i> : o humor e o alegórico como máscaras da dissimulação.....	 182
1. A igreja do diabo.....	182
2. O lapso.....	187
3. Último capítulo.....	194
4. Cantiga de esponsais.....	203
5. Singular ocorrência.....	207
6. Galeria póstuma.....	212
7. Capítulo dos chapéus.....	218
8. Conto alexandrino.....	223
9. Primas de Sapucaia.....	229
10. Uma senhora.....	235
11. Anedota pecuniária.....	240
12. Fulano.....	246
13. A segunda vida.....	251
14. Noite de Almirante.....	257

15. Manuscrito de um sacristão.....	262
16. Ex cathedra.....	269
17. A senhora do Galvão.....	273
18. As academias de Sião.....	278
19. Sob a luz do implícito.....	282

CONSIDERAÇÕES FINAIS	290

BIBLIOGRAFIA.....	292

INTRODUÇÃO: A BUSCA DO IMPLÍCITO NO EXPLÍCITO

Não é uma tarefa fácil tentar caracterizar o conto, mesmo porque essa forma narrativa antiga, apesar de manter certos traços que a identificam, sofreu mudanças provocadas pelo tempo e pelo impulso criativo dos artistas. Nádia Battella Gotlib, no seu estudo sobre o conto, recorre a Claude Brémont, que determina uma seqüência elementar para a sua construção: “uma que abre a possibilidade do processo, uma que realiza tal possibilidade e uma que conclui o processo, com sucesso ou fracasso” (1985, p.27). Isto é, a estrutura do conto tradicional é basicamente uma história em que as ações e o conflito se desenvolvem até o desfecho, com a resolução final. Apesar de o conto moderno manter essa estrutura básica, ele se diferencia pela técnica utilizada. É justamente isso que observaremos nos textos machadianos. Machado supera o modelo do discurso clássico principalmente por meio da instauração do dialogismo e ambigüidades em suas narrativas. Ou seja, nos contos em geral, espera-se que, pelo fato desse gênero ter como característica uma unidade de ação, o leitor tenha apenas uma impressão, “seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, acordo, ternura, indiferença, etc, seja o contrário delas” (MOISÉS:1993, p. 23). Porém, em Machado de Assis esse fator é relativo, pois a plurissignificação de seus textos conduz o enunciatário a mais de uma visão sobre o conflito esperado no conto, oferecendo a liberdade de sugerir o ambíguo. Isto porque, como reflete Ricoeur sobre a visão de Ingarden, “cada frase aponta para além de si mesma, indica algo a fazer, abre uma perspectiva” (RICOEUR:1997, p. 288). Na maioria das narrativas machadianas, vários sentidos dialogam entre si e o leitor tem em mãos tramas abertas, que superam o final categórico dos contos tradicionais.

Segundo Ricardo Piglia (2004, p.89), “um conto sempre conta duas histórias”, ou seja, há uma história visível e outra velada, narrada de maneira fragmentada e elíptica. Porém, esse sentido oculto não depende apenas da interpretação, mas também da técnica enigmática empregada pelo contista na maneira de narrar os fatos. Piglia afirma que “o conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (2004, p.91). A rigor, defendemos que Machado de Assis supera as influências de Poe, exercitando a tensão entre as duas histórias, sem resolvê-la, a partir do uso estratégico da elipse. Ou seja, o que sustenta o caráter moderno do texto machadiano é justamente contar “duas histórias como se fossem uma só”. Na verdade, o que descobrimos com nossa pesquisa é que a arte em usar a elipse transforma-se ao longo de sua obra e tem seu auge no quarto livro de contos: *Histórias sem data* (1884). Nesse livro, o oculto prevalece e o estranhamento gerado é muito maior do que ocorria nos anteriores. Sob uma primeira história aparentemente despretensiosa, há uma segunda história cifrada, alegórica e irônica.

Não é novidade essa transformação artística de Machado de Assis, pois a maioria dos estudos a respeito consideram *Papéis avulsos* (1882) a obra madura do Machado contista. Nossa contribuição está em mostrar como procede essa transformação em relação ao uso da elipse como procedimento de composição. Para nós, esse é um dos recursos retóricos fundamentais da arte machadiana, um dos fatores que possibilitou a imortalidade e a modernidade de sua escrita.

Essa tendência machadiana em cultivar o elíptico já foi percebida por pesquisadores como Antonio Candido: “Enquanto Flaubert procurava apagar o narrador através da objetividade e Zola buscava o retrato fiel da realidade, Machado cultivou o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa” (1977, p. 22). Mas, não há estudos profundos sobre o assunto, apenas superficialmente abordou-se a questão, ligando-a principalmente à voz narrativa e não à estrutura temporal configuradora da trama.

Para demonstrar essa tese, analisamos os quarenta e três contos dos quatro primeiros livros do autor da edição da Nova Aguilar: *Contos fluminenses*, *Histórias da meia-noite*, *Papéis avulsos* e *Histórias sem data*. Três desses contos não serão tratados

detidamente pelo fato de terem sido analisados no livro *A configuração temporal e seus efeitos de sentido em contos machadianos* (CARDOSO:2005). Os textos são: “Luís Soares”, “A parasita azul” e “D. Benedita”. Além da elipse, elemento que vai imprimir mais velocidade à narrativa, nesse trabalho observamos outros aspectos presentes no discurso. Ou seja, a partir das análises das narrativas, verificamos as transformações ocorridas na estrutura de composição.

O estudo segue a edição da Nova Aguilar por dois motivos. O primeiro é que a seleção dos textos foi realizada pelo próprio Machado de Assis e o outro é que grande parte dos estudos da fortuna crítica incide sobre esse *corpus*.

Para o objetivo acadêmico-didático da tese, foi necessário analisar todos esses contos. Porém, temos consciência de que o trabalho cumpre uma etapa de um processo que pretende continuar. Ou seja, temos a intenção, em um estudo futuro, de organizar esse *corpus* por meio dos procedimentos levantados. Esse agrupamento de narrativas, que se aproximam pelos recursos técnicos de suas soluções estilísticas, resultará na possibilidade de uma publicação.

O presente trabalho é composto de cinco capítulos. O primeiro faz um breve panorama da crítica machadiana tradicional; os demais tratarão de cada um dos livros de contos obedecendo a ordem cronológica de publicação. Cada capítulo tem a sua conclusão, que serve de base à conclusão final, resultante da relação dos resultados obtidos nesse trajeto.

Explicada a intencionalidade do estudo, partiremos para um breve percurso sobre a grande fortuna crítica do autor. O ponto de partida estabelecido prioriza a relação entre forma e conteúdo. A intenção desse percurso é apenas uma amostragem das principais direções da fortuna crítica, indispensável, porém, para se verificar se havia pontos de confluência para o trajeto que empreendemos. O nosso estudo tem um foco bem delimitado à medida que busca a arquitetura do texto e o procedimento da elipse temporal como um dos principais fatores de construção, que interfere na estrutura e gera ambigüidades na leitura. Tendo a elipse e o aspecto temporal como condução do trabalho, tomaremos a obra *Discurso da narrativa* (1979), de Gérard Genette, como apoio central.

Além dos recursos temporais, direção central do nosso percurso, as análises dos contos foram solicitando o tratamento de outros procedimentos como a ironia, o humor, a metáfora e a alegoria, fundamentais na obra do Machado.

Apesar de haver algum parentesco entre a ironia e o humor, os dois procedimentos possuem naturezas diferentes. A primeira será entendida aqui como uma contradição fictícia entre o que se diz e o que se deseja que seja entendido. O contraste é apenas verbal, não está no sentimento. Trata-se de uma impressão cômica. Já o humor é a reflexão que parte da observação do contrário, explicado por Pirandello (1996) como um “sentimento de contradição”:

(...) o humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade da reflexão que não se esconde, que não se torna, como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo (...). (p.169)

Se a ironia privilegia o cômico, o riso, o humor será tomado como um sentimento de reflexão séria, a consciência do trágico no ridículo.

Nos livros analisados, veremos que o tratamento em relação à ironia passa por uma evolução. Ou seja, em *Contos fluminenses*, a ironia é mais instrumental, o que MUECKE (1995) explica como “alguém sendo irônico” (p.38). Esse recurso é utilizado por um narrador irônico que ridiculariza o leitor e as ações das personagens. Porém, a ironia aparece pouco nesses primeiros textos, o enunciador ainda se mostra de maneira tradicional, deixando explícita sua intenção cômica em uma prática apenas ocasional, conduzindo o enunciatário por caminhos seguros.

A intensidade irônica aumenta no segundo livro, quando se faz uso da ironia observável que são “as coisas vistas ou apresentadas como irônicas” (MUECKE:1995, p.38). A ironia tem como objetivo atingir o riso e se mostra de forma explícita.

Em *Papéis avulsos*, esse procedimento é essencial na construção dos textos. Em alguns contos desse livro, é possível percebermos a presença do humor reflexivo, apesar de ainda prevalecer a ironia cômica. A ironia, em relação aos textos anteriores, é utilizada com maior requinte, pois os contos apresentam narradores neutros que abandonam o leitor pela estrada da trama, sem mais guiá-lo. O processo de refiguração

da intriga, portanto fica mais complexo, pois as ironias também são mais refinadas já que vêm associadas a outros recursos.

No quarto livro, o humor reflexivo se sobrepõe à ironia, Machado se apresenta como um verdadeiro humorista desvelando a condição dissimuladora da vida social. Há um desmascaramento das mazelas humanas através do exercício reflexivo do leitor que transcende o cômico e atinge o trágico.

Nas palavras de GRAWUNDER (1996, p.115), Paul Ricoeur diz que “a obra literária é distinta de qualquer outro discurso, pelo fato de pôr em relação um sentido explícito e um sentido implícito”. Percebemos isso em procedimentos como a ironia, o humor, há pouco comentados, e também em metáforas e alegorias.

Segundo HANSEN (1986, p.1), Lausberg redefine a alegoria da seguinte maneira: “a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança a esse mesmo pensamento”. Portanto, a diferença entre metáfora e alegoria está no fato de a primeira funcionar como uma comparação entre um termo *b* (desvio), no lugar de um termo *a* (literal). Já a segunda é uma seqüência de metáforas desenvolvidas, trata-se de uma pluralidade metafórica.

Ainda analisando a relação entre os dois recursos, de acordo com Quintiliano, a metáfora “é tropo de léxico, valendo por um termo isolado que substitui” (...) enquanto que a alegoria “equivale a um enunciado, (...) ela vale pelo pensamento” (HANSEN:1986, p.13). A rigor, a alegoria é distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada.

A necessidade de falarmos sobre esses procedimentos justifica-se pela importância deles em vários textos estudados. A mesma transformação percebida em relação à utilização da ironia e do humor, ocorre com o uso da metáfora e da alegoria.

Nos dois primeiros livros há poucas alegorias. As que se manifestam são transparentes, ou seja, fáceis de serem interpretadas e percebidas, pois os narradores explicitam o pensamento intencionado.

Em *Papéis avulsos*, ocorre uma modificação notável em relação ao uso da alegoria. Esta passa a ser um dos principais elementos utilizados para a formação da ambigüidade. A transformação, portanto, ocorre quantitativa e qualitativamente. Isso

porque quase todos os contos trazem sugestões alegóricas e a elaboração das alegorias é muito mais complexa. Elas se mostram mais obscuras, o que os retores antigos classificam de “alegoria fechada ou hermética” (HANSEN:1986, p.16).

Em *Histórias sem data*, o procedimento tem destaque menor se comparado ao livro anterior. Pois, há uma variação maior de recursos utilizados na configuração da trama. A elipse passa a ser o elemento mais acionado para atingir a ambivalência. Porém, a alegoria associada ao fantástico e à ironia são os principais responsáveis pela qualidade literária de alguns textos.

Podemos observar que inicialmente Machado faz uso de metáforas e alegorias explícitas, e em poucos contos. A partir do terceiro livro, a utilização da alegoria aumenta de maneira notável, contribuindo para a instauração do ambíguo e exigindo um leitor muito mais preparado. Afinal, ao decifrar o alegórico, o enunciatório acaba por efetuar um procedimento construtivo, ao mesmo tempo que interpretativo. Já que, como afirma GRAWUNDER (1996, p.21), “a alegoria pressupõe sentido hermenêutico no seu momento de criação e no momento de reinterpretação do discurso, que pode conter ou revelar um universo contextual outro que não o formalmente manifesto”. Portanto, considerando o modo de apreensão do sentido alegórico por seus diversos significados, a ambigüidade torna-se seu traço fundamental.

Ao fazer uso do alegórico na construção de seus textos, Machado contradiz a visão romântica que despreza o recurso por estar mais ligado ao intelecto, impedindo a perfeita fusão entre sujeito e objeto: “a obra alegórica contraria a concepção romântica de arte e poesia como engenho e arroubo, ou impulso poético de inspiração quase divina (...)” (GRAWUNDER:1996, p.122). E subverte também a visão realista que defende o documental, o verossímil contra o ficcional. A intensidade com que a alegoria é utilizada em *Papéis avulsos* confirma essa postura independente do autor. À medida que a arte machadiana amadurece, a forma passa a contribuir com o conteúdo. Isto é, a alegoria torna-se um tipo de subversão artística que se funde aos temas implícitos do livro que tratam da crítica à postura documental realista.

Em relação à *História sem data*, como dissemos, há uma mudança quantitativa, mas não qualitativa. O uso da alegoria diminui, porém a complexidade continua

inalterada em relação ao livro anterior. Os textos tornam-se herméticos, obscuros à medida que a construção deles evolui.

Machado atinge aquilo que GRAWUNDER (1996, p.122) diz acontecer com todo artista que opta pela alegoria: “(...) extrai do transitório da História o eterno das idéias, crenças e sentimentos humanos, e do cotidiano apreende o poético e irônico das palavras e acontecimentos”. Com isso, o enunciatário aumenta sua participação na formação de significados. Afinal, a obra alegórica confere ao leitor e autor “o estatuto de intérpretes, totalmente envolvidos na consciência da ambigüidade e ambivalência da palavra, libertos de seu poder de imposição univocal” (GRAWUNDER: 1996, p.122).

Nesse trabalho, usaremos terminologias de Paul Ricoeur (1997) sobre a composição poética. Estudando a teoria aristotélica, Ricoeur explica e desenvolve o conceito de mimese. Para ele, o tecer da intriga é composto por três etapas: mimese I, mimese II e mimese III. A mimese I é o que ele chama de prefiguração da intriga, trata-se da estrutura pré-narrativa da experiência humana. A mimese II é a configuração da intriga, o momento da tessitura da trama. E principal foco de nosso estudo, já que os recursos artísticos (ironia, humor, alegoria, eclipse, narrador, etc.) são configurados nessa etapa. Porém, o processo só se completa na mimese III que é a refiguração da intriga, o reconhecimento efetuado pelo leitor. Portanto, seria inválido analisar a configuração da trama sem observar o efeito dessa manipulação para o enunciatário. É nosso objetivo analisar essa relação entre estrutura e efeito. Principalmente porque a crítica tradicional sobre Machado tem privilegiado estudos sobre o conteúdo, relacionados essencialmente à etapa da mimese I que é o contato do autor com a realidade histórica e ideológica que ele pode endossar ou contradizer, mas sempre partir dela. Evidente que haverá momentos em que trataremos de questões conteudísticas, mas nossa prioridade é a estrutura dos textos, ou seja, os recursos utilizados no processo de configuração da trama que contribuíram para a transformação artística machadiana.

O tempo é um dos elementos fundamentais da narrativa, por isso torna-se imprescindível o seu estudo na composição da trama e na observação das conseqüências que tal organização gera para o leitor.

A velocidade temporal do discurso pode distanciar ou aproximar o leitor dos fatos. Ela possui dois extremos que vão da elipse, “em que um segmento nulo de narrativa corresponde a uma qualquer duração da história” até a pausa descritiva, “em que um qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula” (GENETTE:1979, p. 93). O sumário, a cena e o alongamento são divergências de duração que permeiam a elipse e a pausa.

O sumário acelera o tempo da narrativa, abreviando os fatos da história. Esse aceleração pode causar vários efeitos para o enunciatário. Além de distanciar-lo dos acontecimentos, contribui para a concisão e permite que o narrador preencha posteriormente os vazios resultantes do procedimento com informações a favor de sua manipulação enunciativa.

A cena provoca a “sensação” de igualdade entre o tempo da narrativa e o tempo da história. No alongamento o tempo da história é menor do que o tempo da narrativa, portanto prepondera o discurso. Já a pausa é usada para descrição. O tempo da história pára e o do discurso prossegue.

Na elipse, principal objeto de nossas observações, o tempo do discurso é anulado enquanto o da história prossegue. Ou seja, fatos ocorridos no tempo da diegese são silenciados no discurso. Esse recurso permite ao sujeito da enunciação selecionar os fatos, com objetivo de atingir a concisão, economizando tempo e espaço. Além disso, o procedimento serve para criar suspense e formar ambigüidades. Afinal, ao dizer menos, ou, como é o caso, deixar de dizer algo, o narrador aumenta as possibilidades de interpretação para o leitor e o distancia ainda mais dos fatos que o sumário.

Outro recurso temporal que surge nos textos de Machado é a frequência. Para Genette (1979), a frequência é a capacidade do discurso em reproduzir os fatos ocorridos no tempo da história. A reincidência dos acontecimentos pode ocorrer por semelhança ou diferença. Analisar esses opostos é fundamental para compreender o processo de construção da trama e os efeitos provenientes de tal procedimento.

Segundo o narratólogo francês, são quatro os tipos de frequências. A narrativa pode contar uma vez o que se passou uma vez (frequência singulativa); *n* vezes o que

se passou *n* vezes (frequência anafórica); *n* vezes o que se passou uma vez (repetitiva); ou uma vez o que se passou *n* vezes (iterativa).

Em referência ao discurso elíptico, podemos observar que seu uso evoluiu retoricamente nos contos machadianos. Nos dois primeiros livros, o procedimento temporal tem a utilidade de suprimir os fatos da diegese. Em *Papéis avulsos*, o efeito de concisão pelo uso da elipse é mantido, porém há uma transformação em relação à utilização dos elementos temporais. Os sumários e elipses passam a contribuir com a formação da expectativa e curiosidade do leitor, e também com a instauração do ambíguo. Entretanto, o apogeu do implícito pelos recursos anisocrônicos (elipses, sumários, frequências, etc.) só é atingido em *Histórias sem data*. Neste livro, a elipse é fundamental para a construção da ambigüidade em todos os textos. Ela sobressai à peripécia contribuindo para a configuração e refiguração da intriga.

A dissimulação presente em quase todos os contos de Machado de Assis é um recurso que também evolui em sua obra. Nos dois primeiros livros, a utilização da máscara é o que une tematicamente os textos. Todas as personagens dissimulam para atingirem seus objetivos particulares. A partir de *Papéis avulsos*, o procedimento deixa de ser explícito para se tornar mais implícito. Isso porque os recursos formais como a alegoria, a ironia e o humor contribuem para a construção do processo dissimulatório. O fingimento alcança a enunciação, afinal o narrador dissimula para o leitor, levando-o a uma direção, enquanto os caminhos se bifurcam. Já em *Histórias sem data*, há a completa comunhão entre estrutura e conteúdo. Ou seja, a dissimulação mostrada nos primeiros contos como essência das personagens, marca do comportamento humano, passa a ser atitude do sujeito da enunciação e integra-se à estrutura. É a forma enriquecendo o conteúdo. A crítica à sociedade vem revestida pelo humor reflexivo, e por uma construção enunciativa altamente mascarada, pois configura uma história que se mostra e outra que se oculta. Portanto, a dissimulação é um conteúdo que vai sendo trabalhado como forma à medida que evolui. Essa transformação fica evidente a partir do terceiro livro de contos e se intensifica no posterior.

Como todos esses procedimentos são ferramentas de uso e dependentes do comando do narrador, o desempenho do sujeito da enunciação torna-se decisivo no estudo desses recursos que influem diretamente na geração de efeitos de sentido.

Os narradores de *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite* conduzem o enunciatário por percursos interpretativos seguros. Na maioria dos contos, revelam seu ponto de vista sobre as personagens e acontecimentos. Isso aproxima o leitor dos eventos, tornando mais fácil o processo de refiguração da intriga. Porém, em pelo menos um conto do primeiro livro, o sujeito da enunciação já faz uso da forma para construir seu discurso persuasivo. Isto é, apesar de prevalecer, nos textos iniciais, a narração parcial, há enunciadores neutros e uma semente daquilo que vai frutificar nos contos maduros, a união da estrutura com o conteúdo.

Em *Papéis avulsos*, o enunciador abandona o leitor, tornando-se um grande manipulador. Ao usar uma postura neutra, o narrador distancia-se do enunciado e do enunciatário favorecendo a construção da ambigüidade.

Através da acentuação do fingimento do sujeito da enunciação e do regramento das informações pelo mesmo, o trabalho enunciativo intensifica-se em *Histórias sem data*. Os narradores desse livro manipulam o poder seja ele maior ou menor de acordo com o código que rege a narrativa. Ou seja, independente de o narrador ser heterodiegético, autodiegético ou homodiegético, as informações são manipuladas para o leitor. Esse regulamento de dados é endossado por todos os recursos comentados anteriormente (temporais, alegoria, metáfora, ironia, humor), especialmente pela elipse. Portanto, tais elementos comandados sob a perspectiva do sujeito da enunciação favorecem a construção da ambigüidade, a neutralidade enunciativa e a saída do explícito para a inserção no implícito.

Esses procedimentos, mais diretamente ligados aos aspectos formais da linguagem, incidem nos efeitos estilísticos e poéticos dos contos. Como dissemos, a crítica mais tradicional apontou aspectos mais próximos às questões de conteúdo. Como mais uma justificativa para a natureza do nosso trabalho, apontaremos um breve percurso do caminho trilhado por essa fortuna crítica, tendo em vista o eixo de oposição entre forma e conteúdo para o desvelamento da estrutura.

Com relação a essa oposição, Luís Augusto Fischer em *Machado de Assis uma revisão* (1998, p.149) levanta a questão da seguinte maneira: “Quanto às constantes estruturais dos contos (...), a tradição é sensivelmente mais pobre do que quanto às constantes temáticas”. Depois apresenta o questionamento: “Por que razões a fortuna

crítica do conto machadiano seria pródiga em estudos voltados à interpretação de aspectos filosóficos, ideológicos, sociológicos, numa palavra, conteudísticos dos contos, e simultaneamente avara na consideração das estruturas, dos procedimentos, numa palavra da forma dos contos?” (p.149). Em seguida, propõe uma resposta para a sua própria pergunta: acredita que a justificativa possa estar no fato de a tradição letrada brasileira considerar mais as questões morais, “a dimensão edificante da literatura em relação à vida” (p.149). Porém, a resposta não nos interessa mais do que a pergunta, pois é esta que endossa a justificativa de nossa pesquisa.

A crítica, de uma maneira geral, tem se inclinado a relacionar ficção e realidade, literatura e história, arte e sociedade, deixando as questões estruturais em segundo plano. É comum lermos que Machado é cínico; um moralista; que supera a estética realista; que é o melhor filósofo do país; enfim, interpretações conteudísticas. Porém, são escassos os estudos sobre os procedimentos narrativos, especialmente em contos, já que é bem maior o número de análises feitas em torno dos seus romances.

Começando por Sílvio Romero (1936), um dos primeiros críticos da obra de Machado de Assis, percebemos a falta de sensibilidade para perceber o artista atrás do homem. Apegado a questões alheias à arquitetura do texto, como considerar Machado um misantropo, deformado física e moralmente, Romero vê mais coisas negativas do que positivas na obra do autor. Notamos que o crítico aprecia o Romantismo e suas características. Pelo fato de os textos maduros de Machado transgredirem as fórmulas dessa estética são duramente comentados por Romero, que só elogia algumas das primeiras obras do autor, justamente as que conservam os traços românticos.

José Aderaldo Castelo (1969) analisa a obra machadiana sob a ótica histórico-social e temática, afirmando que o “amor”, o primeiro plano das aspirações humanas, é o tema predominante nos textos.

Augusto Meyer chama Machado de “o homem subterrâneo” e o associa a Brás Cubas, homem que “morreu” para a vida e “só conservou a paixão de analisar ou a mania de escrever” (1975, p.19). Em seu estudo, o crítico tece comentários sobre alguns contos, apesar de deixar prevalecer a visão sobre os romances. Porém, tais reflexões não possuem relação direta com nossa pesquisa, pois há uma observação maior em relação à análise psicológica das personagens. O crítico associa dados

biográficos com uma leitura psicológica de efeito social, o que confirma a opinião de Fischer, quando diz que, nesses estudos, prevalece o conteudístico.

Eugênio Gomes (1976) fala das influências inglesas nas obras machadianas. O título do seu livro já mostra o teor do estudo que, a nosso ver, reduz a importância de Machado na literatura, pois, ao buscar o “outro” em seus textos, deixa-se de lado aquilo que lhe é genuíno, diferente. Não que se deva negar a tradição ocidental, e Machado não faz isso, mas, como diz Silviano Santiago (1978), é necessário devorar criticamente o colonizador e valorizar o que há de diferente e não a analogia. Além disso, Gomes acredita que a evolução de Machado se dá pela mudança de estilo em relação ao público de revista ou jornais. Isto é, quando escrevia para o público feminino, era menos sofisticado; quando muda o jornal na década de 70, e por consequência o tipo de leitor, o autor aprimora sua escrita.

Josué Montello, em *O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato*, traça um percurso do conto no Brasil, analisando a técnica do gênero que, para ele, tem como virtude essencial, a concisão. Montello compara Machado a escritores da mesma época: Flaubert, Maupassant, e alguns de seus sucessores, principalmente Lobato, afirmando que este não descia ao subsolo da consciência à maneira de Machado, pois focalizava suas personagens externamente. Segundo o crítico, Machado de Assis “não pertence à estirpe de Maupassant nem à de Tchecov” (p.23). Ele criou sua própria fórmula, “numa aprendizagem vagarosa e porfiada, sem que ninguém conseguisse desvendar o mistério de sua lição incomparável” (p.23). A rigor, o que Montello percebeu nessa trajetória foi que os contos variaram de processos, multiplicaram suas modalidades, mudaram de escolas, mas ninguém conseguiu superar a lição de Machado. Porém, mesmo comentando questões referentes ao gênero conto, não há no estudo informações que possam ser direcionadas à nossa proposta de pesquisa.

Sônia Brayner (1979), apesar de tratar mais do romance, também analisa o conto machadiano, que, do seu ponto de vista, é mais voltado para o comportamento das personagens do que para o incidente de uma intriga. Comenta, ainda, a diferença entre os primeiros livros do gênero, que são mais longos e dominados por um sentimentalismo romântico em relação aos posteriores, mais concisos. Brayner afirma

que os melhores textos estão reunidos nos dois volumes publicados em 1882 e 1884 (*Papéis avulsos; Histórias sem data*) e em 1897 (*Várias histórias*). Com relação à arquitetura do texto machadiano, ela centraliza suas observações na questão do narrador, analisando a relação entre o eu-vivido e o eu-narrador em narrativas autodieéticas. Ou seja, para Sônia Brayner, a distância temporal entre o ato narrativo e a experiência dos fatos constitui elemento importante na estrutura dos textos em primeira pessoa (principalmente nos romances). Além disso, observa temas recorrentes como: normalidade *versus* anormalidade (“Conto alexandrino”, “As academias de Sião”); a dupla identidade (“O alienista”, “O espelho”, “A causa secreta”, etc); a decomposição moral e física; a morte. No desenvolvimento desses temas, verifica a necessidade da máscara como arma de sobrevivência social.

Outro aspecto lembrado pela estudiosa é o leitor, que também participa da transformação do texto machadiano. Para ela, a partir de 1880, o escritor preocupa-se com uma nova categoria de leitores, mais astutos. Tal constatação torna o enunciado mais complexo para estimular a sagacidade desse elemento, que é mediador e reconstrutor das narrativas. A ideologia também é alvo do estudo de Brayner, que percebe em Machado a desconstrução ou inversão de valores através da paródia e ironia: “Na literatura brasileira, é a partir de Machado de Assis que se observa o aparecimento sistemático da ironia e da paródia como princípios de composição” (1979, p.103). Apesar de levantar questões relevantes da obra machadiana, a pesquisadora não analisa detidamente os contos, principalmente no que diz respeito à área de nosso interesse, ou seja, o processo elíptico como construtor de significados.

Nos estudos mais recentes, Hélio de Seixas Guimarães (2004) defende a existência de uma teoria machadiana do leitor. Verifica que o processo interpretativo se transforma à medida que a escrita machadiana se modifica. O crítico analisa a recepção da escrita de Machado tendo em vista o contexto brasileiro oitocentista. Isso porque considera o leitor uma entidade histórica e ficcional. O objetivo principal desse trabalho de Hélio não é analisar a relação entre leitor e texto no processo interpretativo (apesar de observar a figura ficcional do leitor em romances do autor), mas de estudar as condições de circulação e recepção de uma obra. Em outras palavras, o estudioso verifica tanto a projeção de leitor real ou ideal, feita pelo autor quanto a reação desse

leitor no momento da publicação do livro. Além disso, observa o tratamento que é dado ao assunto pelos críticos brasileiros no decorrer do século XIX. *Os leitores de Machado de Assis* é um livro completo sobre a questão da recepção. Mostra que de acordo com as modificações observadas e ocorridas na sociedade brasileira oitocentista, Machado procede determinado tratamento ao leitor que é figura ficcional e interlocutor.

Fruto de uma tese de Doutorado, *Figuras femininas em Machado de Assis* (1984), de Ingrid Stein, é um trabalho interessante, sobretudo, na contextualização do papel feminino no século XIX. Trata-se de um estudo completo sobre o lugar da mulher em todos os aspectos: ideológico, religioso, social, filosófico, sexual e cultural. Inicialmente a autora mostra a submissão da mulher frente ao poder masculino. Depois analisa como são arquitetadas as personagens femininas nos romances machadianos. O estudo traça uma análise do primeiro ao último romance do escritor. Porém, as observações, como já dissemos, possuem um caráter mais ideológico e sociológico, além de não tratar dos contos. Não foi objeto da sua pesquisa trabalhar a arquitetura do texto, como é o nosso e, sim, o tratamento dado às figuras femininas.

John Gledson (1991), conhecido pesquisador da obra machadiana, se detém mais nos romances do escritor, especialmente *D. Casmurro*. Tece considerações a respeito dos narradores autodiegéticos; do leitor que é envolvido pela trama até perder a capacidade de julgamento imparcial; das condições sociais e familiares controladoras das atitudes das personagens, que agiam de acordo com interesses particulares. Trata, ainda, de questões ideológicas, religiosas e filosóficas, sem deixar de considerar a importância do contexto histórico na trama de *D. Casmurro*. Gledson analisa alguns contos como “A parasita azul” e “Adão e Eva”, mas, como a maioria dos críticos, não trata da forma do conto no sentido que se quer pesquisar aqui. Preocupa-se mais com soluções conteudísticas, principalmente associando a História do Brasil à ficção machadiana.

Alfredo Bosi, em seu ensaio *Situaciones machadianas* (1978), reafirma observações já feitas: que há dois Machados, o anterior e o posterior a *Papéis avulsos* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e essa transformação coincide com a ascensão social do escritor. Acredita que a segunda fase de Machado tem relação com sua

biografia, ou seja, à medida que ascende socialmente, percebe a necessidade do uso da máscara e a institui em suas personagens. Em livro posterior, *O enigma do olhar* (1999), Bosi reforça tais reflexões, acrescentando uma análise mais minuciosa no que diz respeito ao olhar machadiano, ao ponto de vista narrativo e à perspectiva. À idéia da instância social que mostra as personagens agindo com o intuito de se realizarem socialmente, daí o uso da máscara, Bosi acrescenta o funcionamento da voz narrativa. Tece uma trajetória dos contos, observando que a consciência da máscara e do jogo instituído intensificou dos *Contos fluminenses* para os de *História da meia noite*. Analisa o que ele designa “contos-teoria”, por conterem teorias que revelam o sentido das relações mais comuns. Porém, apesar de ser um dos poucos estudos mais dedicado aos contos, Bosi, como dissemos, traça um perfil machadiano no que diz respeito à voz e à focalização. Nós faremos o mesmo trajeto, só que em outra perspectiva: a da ambigüidade instaurada pelo procedimento da elipse, propiciado por questões temporais na construção da trama narrativa. Além disso, procuraremos verificar como a ambigüidade também é instaurada pelos recursos da ironia, do humor e da alegoria.

Roberto Schwarz (2000) estuda o romance machadiano pela ótica sociológica, tendo em vista a relação entre a estrutura da ficção e a social. Observa a volubilidade do narrador, que troca de postura todo o tempo, e analisa o contexto histórico-ideológico da época, comparando as contradições ideológico-morais oitocentistas com o texto de Machado de Assis. Ou seja, defende que a construção volúvel da voz narrativa em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, equivale às contradições do quadro histórico de então. Apesar de comentar alguns contos como “Teoria do medalhão”, e fazer um estudo profundo sobre a obra de Machado, mais uma vez, verificamos que há ainda um espaço crítico a ser ocupado pelo nosso estudo, pois, o que Schwarz privilegia são os romances e os fatores sociológicos sob um ponto de vista lukacsiano.

Marisa Lajolo (2001), em capítulo dedicado a Machado, analisa o papel do leitor no conto “Miss Dollar”. Para ela, o escritor faz do leitor uma personagem, envolvendo-o na matéria narrada, conseguindo educar a leitura feita por ele.

Silviano Santiago (1978) também estuda o autor. Defende que a qualidade principal de Machado de Assis é o exercício constante e consciente em aperfeiçoar os

meios de expressão de que dispõe. Santiago analisa a retórica da verossimilhança em *D. Casmurro*, defendendo que o verossímil foi utilizado como recurso de persuasão. Ou seja, o narrador autodiegético, como bom advogado, defende a si próprio e convence o leitor de sua opinião. Como podemos notar, mais uma vez a voz narrativa é contemplada.

A revista especializada em Literatura, *Scripta* (volume 3, número 6, em 2000), foi totalmente dedicada a Machado de Assis. De toda a revista, apenas cinco artigos são referentes aos contos. O primeiro, intitulado “Singular experiência- algumas figuras para uma revisão dos contos de Machado de Assis”, tece uma espécie de mapa, com pelo menos cinco caminhos de leituras possíveis: experiência; o lapso; a singular ocorrência; a loucura e o segredo. Nele há a análise dos textos: “A segunda vida” e o “O lapso”, ambos do livro *Histórias sem data* (1884). Naquele, Abel Barros Baptista conclui que a experiência, condição exigida pela personagem José Maria, não lhe garante a felicidade. Quanto à ambigüidade final do conto, ele a atribui à loucura do narrador: “A loucura de José Maria, por seu turno, é uma figura da impossibilidade de concluir a narrativa (...)” (1997, p.19). No último conto, o crítico faz uma observação conteudística, sem se dedicar à estrutura do texto. Baptista chega a falar de lapso, mas não de lapso temporal; trata o assunto como sendo um segredo, jamais desvendável pelo leitor.

Outro estudo existente na revista é: “Machado de Assis e o fantástico espelho”. Nele, Ana Cristina Pimenta verifica a afirmação de Murilo Rubião de que Machado é o precursor do realismo fantástico na Literatura Brasileira. Para isso, observa o fantástico na obra do escritor, especificamente no conto “O espelho”. Critica a valorização da aparência em detrimento à essência; estabelece relação entre filosofia e literatura fantástica, mostrando que esta ocorre de maneira inversa à primeira, pois, demonstra a insuficiência da ciência e da filosofia para explicarem as coisas satisfatoriamente. Sem classificar a obra de Machado como realista fantástica, a estudiosa explica a ambigüidade instaurada pelo insólito.

No terceiro artigo, “Contos machadianos: radiografias psicossociais”, Ana Maria Vieira Silva baseia-se no ensaio *A máscara e a fenda*, de Alfredo Bosi, para analisar o conto “Almas agradecidas”. Ela revela a utilização da máscara pela

personagem Magalhães, que age dissimuladamente para alcançar seus objetivos com Oliveira. Mostra como o dissimulador consegue ultrapassar a “fenda” existente no muro social que o separava do *status* ambicionado. A própria pesquisadora admite que o estudo não é inovador, trata-se, como dissemos, da leitura de um conto endossada pelo estudo de Alfredo Bosi.

O quarto artigo, de Andréa Czarnobay Perrot, também não apresenta novidades. Nesse sentido, “Literatura e loucura: a casa verde e outras questões n’O Alienista, de Machado de Assis”, é um estudo de ordem temática, trata da loucura no conto em questão.

Comparando Eça de Queirós e Machado de Assis, em termos de procedimentos e modos de ficcionalização, “Nas trilhas da sedução”, de Elza Mine, trata da leitura dos contos “No moinho” e “Uns braços”. Porém, esses procedimentos dizem respeito à questão da sedução e seus diferentes sentidos. Em “No moinho”, Eça reforça a moral da época, mostrando que o que leva a personagem feminina à transgressão é justamente a influência perniciosa dos romances que lia. No conto, a mulher é castigada e seduzir significa uma forma de corromper. Já no texto machadiano, o verbo tem o sentido de fascinação e encantamento. Se a sedução é mostrada sob o aspecto da degradação, no escritor português, em Machado ela contribui para uma construção ambígua, sem culpados ou inocentes.

O último artigo que traz observações sobre os contos machadianos é “Reflexões sobre a República em Machado de Assis”, de Maria Antonieta Pereira. Nele, há a análise das tendências republicanas do séc. XIX no romance *Esau e Jacó* e nos contos “Teoria do medalhão” e a “Sereníssima República”. No primeiro conto citado, segundo a autora, Machado critica as estruturas de representação do povo brasileiro e a metafísica, mostrando, através da fala do pai ao filho, que para ser um medalhão é suficiente optar pelo lugar comum das opiniões. Em “Sereníssima República”, a situação não é diferente, deixando um pouco de lado a questão metafísica e fazendo o uso da alegoria, o escritor reforça a crítica às leis outorgadas por governantes autoritários. Associando linguagem e poder, o conto revela que nenhum sistema político ou lingüístico está livre da fraude e da corrupção. Maria Antonieta une a essas reflexões o romance *Esau e Jacó* em que ela defende existir, a partir do clássico

triângulo amoroso, uma segunda história, a que trata da morte do Império e da proclamação da República. Conclui o estudo comparando este livro de Machado ao de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*. Mostra a semelhança entre eles no que diz respeito aos triângulos amorosos; favorecimentos; medalhões; corrupção; malandragem e outros; utilizando as observações de Antonio Candido sobre a dialética da ordem e desordem.

A rigor o que podemos notar sobre o conjunto desses artigos da revista *Scripta* é que eles tratam de questões filosóficas, sociais, históricas e temáticas, deixando de lado a arquitetura do texto em termos estruturais. Portanto, os estudos, de uma maneira geral, reiteram o que a maior parte da crítica machadiana costuma analisar.

Publicado recentemente, *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos* (2006), de Alfredo Bosi, é um livro interessante, que, como a maioria dos estudos centra-se nos romances, especificamente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas que traz uma leitura inovadora principalmente porque, de maneira discreta, questiona também a crítica consagrada. É o que podemos perceber na segunda parte do livro em que Bosi traça um percurso sobre a maneira de ver *Brás Cubas*, desde Astrojildo Pereira a Roberto Schwarz e Raimundo Faoro. O estudioso admite a importância da crítica sociológica, mas adverte para o fato de que ela não deve assumir uma função totalizante e monocausal para não reduzir a visão que é, antes de tudo, múltipla. Além disso, contrariando geograficamente o ponto de vista de Schwarz, Bosi defende um Machado que percebe um teatro político não só nacional, mas internacional. Ou seja, concordando com Faoro, o pesquisador acredita em um escritor moralista analítico e acrescenta à visão de Faoro a informação de que Machado ultrapassa as fronteiras locais, observando rigorosamente o ser humano que aqui ou lá tem como características os interesses particulares e a mesquinhez. Voltando às *Memórias Póstumas*, o que Bosi analisa são as três faces da personagem-narrador. A primeira versão é o tipo social, o rentista ocioso que está no nível da representação (mimético); a segunda é o que se expõe, analisa-se e se julga (nível da expressão); a terceira é quanto à estratégia narrativa, isto é, a escolha do defunto autor para dizer essa contradição (nível da construção literária). Portanto, esse estudo de Bosi é importante

pelo fato de propor uma nova perspectiva para questões que, apesar de já analisadas, são fundamentais para o entendimento do escritor e sua obra.

Há atualmente, uma série de estudos isolados ou unidos (como a última revista Teresa, do Programa de Pós-graduação da área de Literatura Brasileira da USP, 2006) sobre os contos, mas que não realizam a proposta aqui adotada de traçar um percurso analítico dos textos, tendo como guia alguns procedimentos de construção, com destaque para os recursos temporais. Enfim, são inúmeros os estudos em torno da obra machadiana, mas nosso objetivo nessa introdução foi traçar um breve percurso crítico. Portanto, apesar de ainda ter outras pesquisas lidas e observadas, escolhemos algumas que acreditamos sustentar nossa tese.

No geral o que se constata é que, como dissemos no início, e é verificado por outros analistas como Júlio Cortázar (1993), ainda faltam estudos sobre o gênero conto. A crítica geralmente se preocupa mais com as questões referentes ao romance. O que não é diferente em relação a Machado de Assis. O importante é que pudemos verificar que nossa pesquisa se justifica por ter seu caráter inovador no que diz respeito à escolha do *corpus*, que, apesar de extenso, será de suma importância, pois, permitirá um estudo mais completo e capaz de averiguar com maior segurança a transformação artística machadiana no trajeto do explícito para o implícito em suas tramas narrativas.

Além disso, verificaremos aspectos ainda não aprofundados no texto machadiano no que diz respeito ao meio analítico empregado, pois a maioria dos estudos trabalha em torno do conteúdo. Quando tratam da intriga, os textos privilegiam a voz narrativa e a perspectiva. Assim, abordaremos os elementos estruturais, considerando aspectos que vão da enunciação ao enunciado, investigando alguns procedimentos de construção dos sentidos como a alegoria, a ironia, o humor e a elipse.

I- CONTOS *FLUMINENSES*: O FACTUAL E O SOCIAL NA MOLDURA CLÁSSICA

1. MISS DOLLAR

O narrador inicia a história dizendo que não deveria apresentar Miss Dollar, mas vai apresentá-la para evitar “longas digressões”. Porém, o que ele faz, no enunciado, é justamente retardar a revelação de quem é essa personagem, mantendo certo suspense: “Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que Miss Dollar é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue (...)” (1986, p.27). O sujeito da enunciação brinca com o leitor de forma irônica, a partir das supostas leituras a serem feitas: se for ingênuo, imaginará uma pálida inglesa, se for menos romântico e mais pragmático, imaginará “uma robusta americana, vertendo sangue pelas faces” (p.37). Porém, a possível ampliação de sentidos, baseada nas hipóteses, é eliminada no final de cada suposição, pois, a “imaginação” do enunciatário é desmotivada: “A figura é poética, mas não é a heroína do romance” (p.37).

Ao imaginar a leitura de diversos tipos de enunciatários, o enunciador parece sugerir que o leitor, diante de um mistério (no caso, a identidade de Miss Dollar), supra suas carências com uma criatividade mais emocional do que racional, o que o leva a equívocos. Afinal, Miss Dollar não passa de uma cachorrinha perdida. Ou seja, o narrador sugere que, na maioria das vezes, o leitor erra em suas suposições interpretativas: “A Miss Dollar do romance não é a menina romântica, nem a mulher

robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; Miss Dollar é uma cadelinha galga” (p.28). Segundo Marisa Lajolo (2001) essas invocações ao leitor, feitas por Machado, têm o papel de educar a leitura deles.

Por meio de um recuo temporal, o enunciador apresenta-nos o Dr. Mendonça, homem que encontrou e abrigou Miss Dollar. A analepse é movimentada com a continuação da técnica narrativa utilizada no início da fábula, isto é, o narrador heterodiegético, ao invés de fazer uso de sua onisciência e revelar diretamente os fatos, ou ocultá-los, por meio de outros procedimentos, posterga-os com a utilização de suposições. O mesmo que fez no tocante à identidade de Miss Dollar, o faz, agora, ao tratar das razões que levaram Dr. Mendonça a colecionar cães:

(...) uns queriam que fosse simplesmente paixão por esse símbolo da fidelidade ou do servilismo; outros pensavam antes que, cheio de profundo desgosto pelos homens, Mendonça achou que era de boa guerra adorar os cães. (p.28)

Apesar de usar a técnica de fingir que não vai afirmar nada, no final das suposições, o enunciador evidencia o que pairava no ar: “o leitor superficial conclui daqui que o nosso Mendonça era um homem excêntrico. Não era. Mendonça era um homem como os outros; gostava de cães como outros gostam de flores (...)” (p.28). Assim, o narrador parece subestimar a capacidade do leitor, que enxerga o complexo no simples, o ideal no real.

A focalização externa de Dr. Mendonça mostra-nos um homem bondoso, humanitário e sem ambição, pois inventou um remédio para uma epidemia e, com o dinheiro que ganhou, passou a exercer a medicina como amador, afinal “tinha quanto bastava para si e a família” (p.29). Esse dado é interessante porque o narrador, de certa maneira, isenta Mendonça de qualquer interesse financeiro pela moça rica que viria a conhecer. Podemos, até dizer que o enunciador demonstra simpatia pela personagem: “Chegou a hesitar por alguns instantes; afinal venceram os sentimentos de probidade e compaixão, que era o apanágio daquela alma” (p.29). Esta focalização interna é comprometedora para um narrador heterodiegético. Podemos notar que a

imparcialidade machadiana, no que diz respeito à postura enunciativa, ainda está latente e aflorará posteriormente.

Depois, por meio do emprego de uma analepse, o discurso retoma o tempo da diegese, quando Miss Dollar desapareceu e foi encontrada pelo médico. Esse recuo tem a utilidade de fornecer mais informações ao enunciatário.

Um outro fator observável no texto são algumas descrições. Nesse conto, o sujeito da enunciação, ao descrever as personagens através de focalizações externas, é muito detalhista, o que mudará nas obras posteriores de Machado, em que as focalizações externas são reveladoras do movimento interno das personagens. É o que ocorre em “D. Benedita” (*Papéis avulsos*), por exemplo, em que o externo revela a essência da protagonista: “Não os fita, note-se bem, de um modo persistente e longo, mas inquieto, miúdo, repetido, instantâneo” (p.308). Neste conto, o olhar efêmero de D. Benedita condiz com sua personalidade, cuja característica principal é a volubilidade. Já em “Miss Dollar”, como dissemos, a descrição é permeada de detalhes comuns às obras realistas, mas pouco interessantes para a trama. Além disso, a focalização externa é própria do modo idealizado romântico, de retratar as personagens femininas:

Era uma moça que representava vinte e oito anos, no pleno desenvolvimento de sua beleza, uma dessas mulheres que anunciam velhice tardia e imponente. O vestido de seda escura dava singular realce à cor imensamente branca da sua pele. Era roçagante o vestido, o que lhe aumentava a majestade do porte e da estatura. O corpinho do vestido cobria-lhe todo do colo (...). (p.30)

No final dessa focalização aparecem os olhos de Margarida: “(...) Mas a grande distinção daquele rosto aquilo que mais prendia os olhos, eram os olhos; imaginem duas esmeraldas nadando em leite” (p.30). São os olhos que sugerem um possível futuro romance entre Mendonça e a moça possuidora dos mesmos, que são para o rapaz o mesmo que “a fênix dos antigos” (p.31). E o que o narrador diz deixar a critério do leitor, já foi mais do que sugerido por ele: “Eu deixo ao critério do leitor esta singularidade de Mendonça, que de mais a mais é preciosa, no sentido de Molière” (p.31).

Como vimos, nos primeiros textos machadianos, o enunciador conduz o enunciatário, revelando mais do que provocando sua atitude. Mesmo deixando o leitor aparentemente livre para conduzir sua leitura, ou melhor, sua opção, já que o narrador oferece possibilidades de interpretação, o processo de refiguração da intriga, que é trabalho do leitor, não é complexo, nem ativo, pois, o discurso ainda não é elíptico. É esse recurso que gera a ambigüidade. Quando, por exemplo, o narrador descreve a “(...) certa severidade triste no olhar e nos modos (...)” (p.31), de Margarida, induz o leitor às possíveis causas de tal aparência: “Se aquilo era caráter da moça, dava-se bem com a índole do médico; se era resultado de algum episódio da vida, era uma página do romance que devia ser decifrada por olhos hábeis” (p.31). Aqui o “suspense” é mantido por meio de sugestões de leituras. Mas, ao oferecer mais de uma possibilidade interpretativa ao leitor, o narrador, no lugar de intensificar o trabalho do enunciatário, dá-lhe apenas o poder de optar e não de buscar outros sentidos para o texto. Os “olhos hábeis” são mais do enunciador do que do leitor.

As elipses e sumários detectados no conto não têm a função retórica que podemos observar nos textos posteriores do autor. Aqui, elas exercem o poder de economia e síntese, sem manifestar a qualidade de fabricar ambigüidades: “Mendonça pensou nisto alguns dias; chegou a passar algumas vezes por Mata-cavalos; mas tão infeliz que nunca viu Margarida nem a tia (....)” (p.32). Este sumário comprova o que dissemos, sua utilização serve para resumir fatos da diegese, mostrando sucintamente os planos e frustrações de Mendonça.

Com relação à presença de um conflito gerador da peripécia, características estruturais de um conto, podemos perceber que o “problema” da história é o que leva Margarida a não desejar unir-se a ninguém. O leitor toma conhecimento do conflito quando Andrade, amigo de Mendonça, diz a este que a moça recusou cinco casamentos. Mas o motivo dessas rejeições não é contado, o que garante certo mistério. Isso é acentuado pela forma como é dito, através do discurso direto, o qual distancia o enunciatário dos eventos, já que o conhecimento dele fica no mesmo nível das personagens. Ou seja, nesse caso, o narrador fica neutro, deixando a dúvida pairar: “— Amava apaixonadamente o primeiro, respondeu Andrade, e não era indiferente ao último” (p.34). Porém, o advérbio “apaixonadamente” intensifica o sentimento e abre

possibilidades para o leitor entender que o problema pode estar nesse primeiro amor da moça. Utilizando uma alegoria declarada, o enunciador instaura sentidos: “Se te achas com força de ser o Colombo daquele mundo, lança-te ao mar com a armada; mas toma cuidado com a revolta das paixões, que são os ferozes marujos destas navegações de descoberta” (p.34). O recurso admite flexibilidade de significados, mas, na continuidade do texto, o leitor, se for atento, perceberá que o narrador mostra que Mendonça não presta atenção na frase de Andrade e este sorri com satisfação. Pelo enunciado, o leitor “ingênuo” acreditará que a alegria foi antes do poeta do que do naufrago. Mas, posteriormente saberemos que Andrade já havia sido “descartado” por Margarida, daí a alegoria, que, na verdade, tinha a intenção de revelar ao médico sua possível derrota na descoberta daquelas terras já pisadas.

Como já dissemos, os recursos anisocrônicos utilizados no texto ainda não têm uma função retórica tão contundente, como se pode notar na elipse: “Dias depois, Andrade e Mendonça foram à casa de Margarida (...)” (p.34). O lapso temporal tem apenas a tarefa de economizar tempo e espaço. O mesmo ocorre com o sumário: “Correram assim três meses. A corte de Mendonça não adiantava um passo (...)” (p.36). Apesar desse fragmento resumir as constantes frustrações do rapaz, através de uma focalização interna, o narrador revela o sentimento de Margarida: “Com efeito, Margarida gostava imenso da presença do rapaz (...)” (p.36). Portanto, sabemos que o médico ama e é amado, a única questão é saber por que a moça insiste em recusar tal sentimento.

Jorge, primo de Margarida, representa o típico burguês fútil: “(...) a verdade é que não havia em toda a cristandade espírito mais frívolo (...)” (p.37). Como é sabido, nos primeiros contos prevalecem os tipos em detrimento à caracterização individual.

Andrade revela para Mendonça ter sido um dos pretendentes a casar-se com Margarida. Junto com esse esclarecimento vem o indício do motivo que leva a moça ao receio matrimonial:

— Pois era justamente o que os outros queriam; casar-te-ias e entrarias na mansa posse dos bens que lhe couberam em partilha e que sobem a muito mais de cem contos. Meu rico, se falo em pretendentes não é por te ofender; porque um dos quatro pretendentes despedidos fui eu. (p.38)

Na fala de Andrade percebemos que ele e possivelmente os outros tiveram interesse no dinheiro de Margarida. Porém, o leitor já sabe que o médico não age com segundas intenções. Portanto, a única situação agravante agora é a moça não reconhecer as boas pretensões de Mendonça.

Nesse ponto, o discurso prossegue por meio de uma elipse e um sumário. Os procedimentos são usados para resumir os eventos mais importantes para a continuidade da fábula: “Dias depois, Mendonça escreveu segunda carta à viúva (...)” (p.39); “Ao cabo de um mês não tinha perdido uma partícula sequer do sentimento que nutria pela viúva (...)” (p.39).

Por meio de uma frequência repetitiva, o discurso reproduz a idéia de que o tempo e a ausência aumentam o amor quando verdadeiro: “Ausência, como ele pensara, aumentou-lhe o amor, como o vento ateia um incêndio” (p.39). Essa repetição do enunciado faz prevalecer um ponto de vista mais idealizado, romântico, característica ainda presente nesses primeiros contos.

O narrador desse conto parece demonstrar prazer em deixar evidente seu poder sobre o enunciatário e sobre as personagens. Tanto quando joga com o primeiro, tanto quando faz observações como esta:

Mendonça supôs que Margarida era nada menos que uma mulher de letras, alguma modesta poetisa, que esquecia o amor dos homens nos braços das musas. A suposição era gratuita e filha mesmo de um espírito cego pelo amor como o de Mendonça. Há várias razões para ler muito sem ter comércio com as musas. (p.39)

Esta focalização, que começa interna e passa para zero, revela certa parcialidade do narrador. São esses aspectos primitivos da arquitetura da voz narrativa e a ausência do uso de recursos anisocrônicos com um papel retórico expressivo, que torna esses primeiros contos machadianos menos complexos e mais evidentes. Afinal, assim como o médico lia para tentar esquecer a moça, provavelmente, pelo que fala o enunciador, Margarida faz o mesmo.

Há, no texto, uma paralipse, que Genette (1979) classifica de figura de focalização em que o narrador fala menos do que pode pelo código que rege o discurso, seguida de uma elipse que causam um efeito de suspense:

O incômodo de Margarida durou uns três dias; era uma simples dor de cabeça, que o primo atribuiu à aturada leitura. No fim de alguns dias mais, D. Antônia foi surpreendida com uma lembrança de Margarida; a viúva queria ir viver na roça algum tempo. (p.40)

A focalização parcial não mostra de fato o que teria a moça. Seriam as leituras? Ou a dor do amor? Além disso, o que fez com que ela decidisse ausentar-se na roça? O mistério não é grande, nem muito difícil de ser desvendado, mas existe.

Por meio de um discurso direto efetuado por D. Antônia, é que o leitor toma conhecimento do real problema de Margarida: “(...) o marido teve unicamente em vista gozar da riqueza dela (...)” (p.42). Segue a essa revelação uma cena pouco curiosa, em que o rapaz apaixonado procura a amada, entra no quarto “inviolável” da mesma e, por isso, tem que se casar com ela.

O final é sumarizado e sem nenhuma ambigüidade. Isto porque o leitor sabe tudo e não conta com mais de uma possibilidade de leitura. O desfecho é tipicamente romântico. Até o título (Miss Dollar) é revelador, pois sugere dinheiro, o motivo central da fábula.

Concluimos que o narrador ainda conduz o enunciatário pelas mãos, usando os recursos temporais altamente geradores de sentido, como a elipse e o sumário, apenas para atingir o que acredita ser “essencial”, com olhos na concisão e não na ampliação de significados. Mas, o que não podemos deixar de lado é a dissimulação narrativa. O sujeito da enunciação brinca com o leitor, finge, sugere, mente, desmente. Nesse texto, o grande mascarado é ele, mais até do que Andrade, que assiste de “camarote” as investidas do “amigo” naquele território em que ele já foi destituído.

2. A MULHER DE PRETO

Na narrativa são introduzidos dois personagens buscando conhecimento entre si: Dr. Estevão Soares e o deputado Meneses. Já no início do enunciado ocorre uma elipse, mas sem um valor retórico incisivo: “Só dous meses depois encontraram-se outra vez”(p.60).

Segue o discurso direto em que os dois recém amigos vão se conhecendo por meio de uma carona dada ao médico pelo deputado. No fim desta, há uma pausa no tempo da diegese e o narrador passa a descrever Estevão. A focalização do rapaz mostra-nos um homem inteligente, esforçado e ambicioso. Apesar de sua inclinação ao racional, Estevão possuía “em toda a plenitude da graça e da força as duas asas que a natureza lhe dera” (p.62). Portanto, o que se percebe, através do enunciador, é que o amor ainda não o possuiu, mas havia a abertura para tal sentimento se infiltrar.

A partir de Estevão, ocorre uma crítica à futilidade da maioria das mulheres, educadas para serem mães e donas de casa, sem nenhum espírito crítico e personalidade própria:

—Padre Luís, uma menina que deixa as bonecas para ir decorar mecanicamente alguns livros mal escolhidos; que interrompe uma lição para ouvir contar uma cena de namoro (...) esta menina pode vir a ser um esplêndido ornamento de salão e até uma fecunda mãe de família, mas nunca será mulher. (p.63)

Porém, o fel do comentário crítico é adocicado pela exceção, ou seja, o narrador sugere que há mulheres diferentes: “Esta sentença de Estevão tinha o defeito de certas regras absolutas” (p.63).

A ironia já é um recurso presente nesses primeiros textos. O sujeito da enunciação traça o perfil do jovem médico, acentuando sua exigência em relação às

mulheres; a crença no amor dos pais como algo exemplar e singular para, finalmente, desmanchar ironicamente toda essa postura radical: “Que era preciso para derrubar todo esse sistema, ainda que momentâneo? Uma coisa pequeníssima: um sorriso e dous olhos” (p.63). Percebemos, com o narrador, que a fortaleza de ideais será facilmente abalada, basta o aparecimento de um amor. A expressão “um sorriso e dous olhos” é uma construção metonímica que atua, formalmente, como elipse.

A extensa descrição externa notada em “Miss Dollar” sofre uma pequena transformação. Mas, ainda persiste, nesse conto, o uso de uma descrição superficial, quase desnecessária: “Do seu retrato físico já dissemos alguma coisa. Bastará acrescentar que tinha uma bela cabeça, coberta de bastos cabelos castanhos, dous olhos da mesma cor, vivos e observadores; a palidez do rosto fazia realçar o bigode naturalmente encaracolado. Era alto e tinha mãos admiráveis” (p.64). Porém, notamos que a extensão é menor, ou seja, em “Miss Dollar” o enunciador utiliza um parágrafo de dimensão muito maior para descrever Margarida. Agora, embora diminua o espaço utilizado, não altera de forma relevante os elementos dispensáveis.

O capítulo III indica o final da pausa e o retorno ao momento em que o discurso foi interrompido para a descrição de Estevão.

As focalizações externas, como dissemos, parecem não acrescentar muitos ganhos em termos retóricos: “Era uma cabeça severa, cheia de cabelos já grisalhos, que lhe caíam em gracioso desalinho (...) É que o sorriso era amável, mas não era alegre” (p.65). Nesta descrição de Meneses, podemos notar o excesso de dados. Contudo, o final do parágrafo é interessante, pois a focalização onisciente induz o leitor a se interessar pelos motivos do sorriso sem alegria da personagem.

Utilizando-se de um sumário, o sujeito da enunciação mostra como se fundamentou a amizade entre Estevão e Meneses: “Voltou lá, com efeito, e jantou duas vezes com o deputado, que também visitou Estevão em casa; foram ao teatro juntos; (...) No fim de um mês eram dous amigos velhos” (p.65). Essa rapidez discursiva sugere a agilidade com que os dois homens se tornaram amigos, mas o resultado mais visível é a concisão.

Na continuidade do conto, por meio de uma focalização interna, é introduzido no discurso um mistério: “Não é misantropo pensara então Estevão; mas este homem

tem um drama dentro de si” (p.66). Porém, na continuação do enunciado, o enunciatário tem logo uma possível resposta para o “enigma”. Possivelmente a mulher vestida de preto tem ligação com o drama do deputado, que ao perceber a aproximação da moça, sai rapidamente do local, apesar da dificuldade de locomoção em meio ao tumulto de pessoas: “Daí a pouco ouviu-se passo apressado; Meneses voltou o rosto; e dando o braço a Estevão desceu imediatamente, apesar da dificuldade”(p.66). Esta passagem confirma o que o enunciador já havia sugerido após a focalização interna de Estevão: “A observação de Estevão adquiriu certo caráter de verossimilhança quando uma noite em que se achavam no Teatro Lírico, Estevão chamou a atenção de Meneses para uma mulher vestida de preto (...)” (p.66). Portanto, já sabemos que há um drama e que a mulher de preto faz parte do mesmo. A dúvida, agora, é saber do que se trata. Seria uma decepção amorosa?

Após o episódio do Teatro, ocorre uma elipse com objetivo de economizar tempo e espaço. Do Teatro Lírico há um salto temporal indeterminado para um baile em que o rapaz “racional” é flechado pelo amor. O novo sentimento foi motivado por uma viúva de trinta e quatro anos chamada Madalena. Houve uma pequena luta contra a “enfermidade” do coração, por parte do rapaz, mas logo o mesmo buscou encontrá-la. Ocorre outra elipse, mas também sem grande valor retórico: “No dia seguinte, porém, teve o cuidado de passar duas vezes pela Rua do Conde (...)” (p.67).

O narrador praticamente não faz muitas intrusões, como é comum em algumas obras machadianas, mas, nesse texto, ele acaba por sugerir significados a partir da relevância dada ao verbo “trair”:

(...) porque ir perguntar-lhe onde morava a viúva era uma cousa que podia traí-lo.

Estevão já empregava o verbo *trair*. (p.67)

Nesse fragmento é possível detectarmos a presença da ambigüidade. Ou seja, em uma primeira leitura, o enunciatário poderá entender que Estevão estava preocupado em manter a aparência de rapaz racional pouco adepto às coisas do coração, e para isso evita expor ao amigo de seu pai o interesse por Madalena. Porém, sabendo que a possibilidade de traição por Madalena é a razão do fim de seu

casamento, o verbo “trair” pode sugerir uma futura ou a passada traição. Nesse momento do enunciado há a sugestão de que o agente dessa traição possa ser Estevão (futuramente) ou que isso possa ter acontecido em um tempo anterior da diegese (a possível conduta adúltera de Madalena). Porém, esta última leitura só é possível depois do conhecimento total dos fatos. A rigor, o final da citação funciona, além de uma antecipação velada do que viria a acontecer, como um elemento instigador permitindo a flexibilidade de significados.

O médico, de certa maneira, representa a ciência, a razão que deve sempre se sobrepor à emoção, ao instinto: “É preciso romper com estas idéias, e continuar a vida tranqüila que tenho tido” (p.68). Quando conheceu Madalena, recorreu aos estudos para esquecê-la, e leu algumas páginas de matemáticas(...)” (p.67). Se esse pensamento racional, por um lado, ia ao encontro da ideologia realista do século XIX, por outro já se esboça uma quebra da tendência realista em garantir à figura do médico o lugar de herói inabalável. Isto porque, apesar de defender a razão, Estevão é rapidamente arrebatado pela paixão. A fragilidade que é associada principalmente às personagens femininas, seguindo a ideologia oitocentista, atinge nosso médico de maneira arrebatadora. Mas, essa posição contra-ideológica será tratada com maior requinte em outros textos de Machado, especialmente em “O alienista”. Apenas estamos mostrando um dos aspectos conteudísticos que também se desenvolve nas malhas do discurso machadiano.

Enquanto Estevão participa de uma conversa entre políticos, sabemos por uma focalização interna que o rapaz pensa em Madalena e procura acreditar que ela o ama. Porém, o sujeito da enunciação nega ironicamente o sentimento da mulher ao dizer que aquela contemplação era ideal, sugerindo que não era real:

(...) ‘é preciso amá-la; e ela? Que quer dizer aquele convite? Amar-me-á?’

Estevão embebera-se tanto nesta contemplação ideal, que, acontecendo perguntar-lhe um deputado se não achava a situação negra e carrancuda, Estevão entregue ao seu pensamento respondeu:

—É lindíssima! (p.69)

É com o diálogo travado entre os amigos que o enunciatário tem a possibilidade de acreditar naquilo que já era um indício. O ceticismo de Meneses advinha de uma decepção amorosa: “—Olhe, deixe a descrença para os que já sofreram as decepções; o senhor está moço, não conhece ainda nada desse sentimento. Na sua idade ninguém é céptico (...)” (p.69). Se o leitor ainda não conseguiu perceber o que foi dito, através da focalização interna de Estevão, há uma outra confirmação: “E ao mesmo tempo entrou a pensar nas palavras de Meneses, palavras que ele comparava ao episódio do Teatro Lírico” (p.69). Ao utilizar essa frequência repetitiva anafórica, o enunciador coloca mais uma vez o drama do deputado, a mulher de preto, e a idéia de decepção amorosa em um mesmo plano, o que evidencia ter havido realmente algo entre os dois. Eis o conflito dessa história, saber o que houve entre as duas personagens. Mas, o fato perceptível é a utilização de um capítulo inteiro para chegar a essa única constatação já revelada, mesmo que não explicitamente. Apesar de a focalização interna, há pouco mencionada, ser encerrada elipticamente, o que foi dito ou sugerido antes retira o poder retórico do recurso temporal.

O sujeito da enunciação poderia aproveitar mais os efeitos de sentido das focalizações e discursos. Ou seja, quando Estevão chega à casa de Madalena e a encontra apenas acompanhada de seu filho, e ela diz que, por ter estado adoentada, mandou desavisar as pessoas e ele não, por ser a sua primeira visita, logo o enunciatário acreditará que na atitude da viúva havia um propósito. Ou seja, pelo fato de o enunciador ter utilizado o discurso direto com focalização externa, o leitor teria essa sugestão, mas não a certeza absoluta. Portanto, prevaleceria a ambigüidade. Mas, o que ocorre posteriormente é a “intrusão” do narrador heterodiegético revelando uma certeza que poderia ser apenas uma hipótese: “Estas palavras de Madalena não valiam coisa alguma, nem mesmo como desculpa, porque a desculpa é fraquíssima” (p.70). Porém, apesar disso, o narrador ainda consegue manter um mistério em torno das intenções reais de Madalena, uma mulher que tem no rosto “sinais de longo sofrimento” (p.70). Qual seria a razão desse sofrimento?

Apesar de não explorar as potencialidades sugeridas, o sujeito da enunciação, com sua estratégia, consegue sustentar enigmas em torno da fábula: “A viúva usava para com ele de tanta solicitude que não era possível duvidar do sentimento que a

dirigia. Pelo menos Estevão assim o pensara (...)” (p.71). No final deste fragmento, o narrador delega a Estevão a responsabilidade de acreditar que Madalena o ama. Ao agir assim, leva o leitor a crer que ele próprio não compartilha com a opinião do moço. Por meio do discurso direto, o enunciatário confirma o fato de Meneses ter tido um infortúnio amoroso: “—Por que negá-lo? Sim, aconteceu-me um grande infortúnio; amei também, mas não encontrei no amor as doçuras e a dignidade do sentimento; enfim, é um drama íntimo de que não quero falar: limite-se a pateá-lo” (p.71).

Na continuidade do texto, o sujeito da enunciação utiliza uma paralipse que garante um suspense: “Madalena entrou então em uma longa exposição, que o rapaz ouviu sem pestanejar, mas pálido e agitado por comoções íntimas” (p.75). Com relação à figura de focalização, notamos a visão parcial oferecida pelo narrador. Já referente à questão temporal, foi utilizado um sumário. Ambos os procedimentos distanciam o leitor dos fatos e intensifica o enigma já existente. Afinal, sabemos, há algum tempo, que havia algo estranho referente à mulher de preto e Meneses. O que acontece agora é a sugestão “implícita” de que Madalena era a mulher em questão. Porém, ainda ficamos sem saber o que realmente aconteceu com os dois. E isso é reflexo do uso técnico e retórico da paralipse e do sumário.

Na continuidade do enunciado, o narrador responde à pergunta do enunciatário, cujos procedimentos revelados anteriormente ocultaram: “Enfim que lhe dissera Madalena e que exigira dele? E viúva não era viúva; era mulher de Meneses...” (p.75). Com uma analepse sumarizada, agora com efeito de concisão e complementação de informações, o leitor toma conhecimento de todo o “drama” de Madalena.

Sumariamente a volta de Meneses e Madalena foi narrada no discurso. Estevão decide passar um tempo fora, Madalena percebe a resignação do rapaz, mas o marido não. Assim termina a história com mais um final feliz, em que o deputado abandona a política, seu subterfúgio, e volta para o Norte com a mulher e o filho. Portanto, há uma continuidade em termos de arquitetura da trama. Os recursos anisocrônicos ainda são pouco usados para gerar ambigüidade e o narrador continua guiando o leitor com focalizações e observações reveladoras. Afinal, o único ingênuo da história foi Estevão, pois, o leitor sempre soube mais do que esta personagem. E tal disparidade de saber já é uma construção irônica.

Cabe uma última observação referente a esse conto, o nome da personagem feminina: Madalena. Se por relação intertextual compararmos o nome à figura bíblica, fica a sugestão de regeneração e a crença na possibilidade de a nossa heroína ter traído o marido e, depois, ter se arrependido. Porém, parece que a sugestão é mais nossa do que do autor, pois quando se trata de Machado de Assis, mesmo nos contos iniciais, é difícil ter certezas. Mas, uma coisa é certa, a figura feminina não é do tipo inocente. Ela soube persuadir o rapaz e agir de maneira que alcançasse o perdão do marido. Culpada ou não, “mostrava-se sobretudo mulher” (p.79).

Não podemos deixar de associar esse conto com “A cartomante”. Só que o triângulo amoroso deste último texto é diferente, pois nele o adultério ocorre de fato e tem um fim trágico. Em “A mulher de preto”, a honradez do herói vence (típico herói romântico), pois ele prefere a própria infelicidade a trair o amigo. Por outro lado, a analogia entre os dois contos nos mostra o caráter frágil das personagens Camilo e Estevão, ambos presas fáceis nas mãos de mulheres hábeis. Porém, se Vilela só é focalizado externamente, o que garante a surpresa final, no presente conto, Meneses é a todo momento desnudado pelo enunciador. Se não totalmente, há uma parte de revelação de seus segredos.

Outro texto em que o sujeito da enunciação, apesar de saber tudo, conta os fatos através do olhar de uma personagem, com o nível de conhecimento reduzido aos eventos no tempo da história e de acordo com sua posição de observador, é “A causa secreta” (título da obra). Em “A mulher de preto”, Meneses é focalizado pelo olhar do médico, que tenta entender aquele homem que lhe disseram ser misantropo, mas em quem só percebeu uma certa melancolia desencadeada por um possível drama. No conto “A causa secreta”, também é utilizado o mesmo recurso, pois é pelo olhar de Garcia que o leitor vai conhecendo Fortunato. Porém, a tensão neste conto é muito maior e melhor articulada do que nesse analisado. A associação entre esses textos se faz para mostrar que há um aprimoramento da técnica com a utilização, muitas vezes, dos mesmos recursos.

3. O SEGREDO DE AUGUSTA

Nesse conto, o discurso é instaurado em um tempo presente, quando Augusta conversa com sua filha Adelaide: “São onze horas da manhã (...)” (p.80).

O narrador heterodiegético, utilizando uma focalização interna, afirma que Augusta era imensamente vaidosa: “(...) consciência que seria louvável se não tivesse como consequência uma imensa e profunda vaidade” (p.80). A descrição de Augusta é mais concisa do que das personagens dos textos anteriores. Mas, ainda há a presença de características exteriores dispensáveis, apesar de o narrador já associar a aparência à essência quando fala da vaidade da protagonista.

Ao tratar de Adelaide, o enunciador aproveita para tecer uma crítica ao espírito romântico: “Todavia, era capaz de apaixonar um homem, sobretudo se ele fosse poeta, e gostasse das virgens de quinze anos, até porque era um pouco pálida, e os poetas em todos os tempos tiveram sempre queda para as criaturas descoradas” (p.81).

O narrador demonstra ter uma postura depreciativa de Augusta. Ao falar de suas virtudes, percebemos sua posição irônica em relação às atitudes da protagonista: “Deve-se fazer-lhe uma justiça; Augusta não regateava nunca (...). Neste ponto Augusta partilhava os sentimentos e servia aos interesses de alguns mercadores (...)” (p.81). Aqui, notamos que o que é mostrado como positivo é negado em seguida, deixando claro que, no lugar da qualidade, Augusta tinha o defeito de não se importar com o que gastava, tornando-se facilmente manipulada pelos comerciantes, que só lucravam com isso. No fundo, ela representava o papel de fútil e tola, um efeito de sentido conseguido pela ironia. Apesar de o enunciador inicialmente mostrar a personagem de maneira positiva, posteriormente inverte a sua posição. Ou seja, fica contra Augusta.

No conto “A mulher de Preto”, o sujeito da enunciação não se dirige ao leitor explicitamente. Já em “O segredo de Augusta”, ele utiliza esse procedimento: “Os leitores ficarão conhecendo esta nova personagem com a simples indicação de que era um segundo volume de Augusta (...)” (p.81). Trata-se da apresentação, ao enunciatário, de D. Carlota, uma réplica de Augusta, também bela e vaidosa. Essa é a razão de a rivalidade entre elas ser ironicamente comentada pelo narrador: “Tudo isto quer dizer que eram ambas as mais afáveis inimigas que podem haver neste mundo” (p.81).

O conflito existente na fábula, até agora, foi semeado pelo título do conto, o qual sugere um segredo ainda não comentado no discurso, pois a impressão que se tem é que ainda não foi abordada a questão. Ou seja, temos a sensação de que o sujeito da enunciação está evitando chegar ao fulcro do problema, afinal, o primeiro capítulo apenas mostra o caráter fútil da vaidosa Augusta, cercada por uma filha que parecia mais uma irmã, um marido ausente e uma falsa e concorrente amiga. Mas, e o tal segredo?

Após o diálogo “amigável”, recheado de indiretas afiadas entre Augusta e D. Carlota, ocorre uma elipse, mas com a função de concisão: “Logo depois chegaram dous caixeiros (...). Pela uma hora da tarde do mesmo dia levantou-se Vasconcelos da cama” (p.82). Como vimos, não há nenhum enigma sugerido pelo lapso temporal, apenas pretendeu-se chegar aos fatos mais “importantes”.

O narrador heterodiegético perde novamente sua neutralidade ao falar ironicamente sobre o marido de Augusta e dela: “Possuía uma boa fortuna e não trabalhava, isto é, trabalhava muito na destruição da referida fortuna, obra em que sua mulher colaborava conscienciosamente” (p.82). Há também uma crítica à relação de interesses ocorrida dentro do casamento. Vasconcelos tinha uma vida libertina, fazendo “pequenas excursões” à sua casa, e como compensação Augusta gastava muito. Isto é, o marido “pagava” suas ausências e a vida de aparências reinava entre o casal.

A postura do narrador também é depreciativa em relação a Batista, rapaz que visita Vasconcelos: “era o tipo acabado do pândego; excelente companheiro numa ceia de sociedade equívoca, nulo conviva numa sociedade honesta(...)” (p.83). Tirando

Adelaide, que o narrador trata com neutralidade, o único que se salva de sua mordaz perspectiva é Lourenço, irmão de Vasconcelos, homem maduro que tentava, em vão, inculcar responsabilidade ao irmão.

Surge no discurso uma outra figura, nova apenas na aparência, pois, traz na essência o mesmo caráter fútil dos companheiros: “Ele, Vasconcelos e Batista eram a trindade do prazer e da dissipação, ligada por uma indissolúvel amizade” (p.84). Por meio de um recuo temporal, o enunciador conta-nos que há “cerca de um mês antes” (p.84), Gomes retirou-se dos círculos de costume, mas não revela os motivos de tal retirada, o que instiga a curiosidade no leitor.

Gomes, por meio de uma sugestão alegórica, diz uma frase que instiga os amigos: “—Estou crisálida; vou reaparecer borboleta” (p.84). Esse recurso poderia inicialmente passar despercebido, mas, ao ser reproduzido no discurso pelas personagens, causa interesse no leitor: “(...) que é isso de crisálida e de borboleta?” (p.84). Pelo fato de o narrador, apesar de sua onisciência, não esclarecer a alegoria, prevalece o discurso enganoso, pois, com o desenrolar da trama, percebemos que tudo não passava de um plano formado pelo rapaz para sair das dificuldades financeiras pelas quais passava. Mas, o leitor só tomará conhecimento disso com a continuidade dos fatos. No momento fica a explicação manipuladora de Gomes: “—Pois é simples; estou criando asas de anjo, e quero voar para o céu do amor” (p.85). O desejo de restabelecimento financeiro fica disfarçado sob a vontade de ser feliz no amor. Estamos falando em sugestão alegórica pelo fato de uma metáfora (a metamorfose da crisálida em borboleta) ser desenvolvida em outra (anjo). Nesse percurso de imagens desdobradas percebe-se uma maneira de construção do jogo da dissimulação, que, no caso, encobre o interesse financeiro numa simulação amorosa.

A partir das novas idéias de Gomes, percebemos que o discurso romântico ainda convencia e era capaz de ludibriar a razão. Através da visão idealizada, o rapaz consegue manipular os companheiros: “Mas Gomes falava tão seriamente, insistia com tanta gravidade naqueles projetos de regeneração, que os dous amigos acabaram por ouvi-lo com igual seriedade” (p.85). Estamos diante, portanto, de uma característica marcante do processo construtivo realizado por Machado: a dissimulação. Aqui, Gomes dissimula para voltar a ser rico. O que acontece também em “A mulher de

preto”, em que Madalena finge interesse por Estevão para este se aproximar dela e ajudá-la a conseguir o que desejava: voltar ao marido. Porém, a arte de dissimulação representada pelas personagens ganhará refinamento com o percurso artístico do autor.

Enquanto Gomes revela a Vasconcelos que seu grande amor é Adelaide, o narrador faz um comentário no mínimo instigante: “A resposta de Gomes foi cair-lhe nos braços. A cena já roçava pela comédia quando deram três horas” (p.86). Por que “comédia” se se tratava de um pai recebendo um pedido de casamento? Será que o narrador desconfia das intenções de Gomes? Não temos respostas imediatas, pois se instaurou no discurso uma ridicularização da situação, o que leva o leitor a duvidar dos fatos. E isso é bom ou ruim para a configuração da intriga? Parece-nos que manter a neutralidade e o silêncio enunciativo é uma boa escolha para a geração de sentidos no texto literário: quanto mais revelador o discurso, menos significados movimentará.

Depois dessa situação, ocorre uma elipse para adiantar os fatos: Gomes saiu às três horas e “pelas quatro horas Vasconcelos dispunha-se a sair (...)” (p.86). Como vemos, o vácuo temporal não gera possibilidades de leitura.

A consciência da falência, já anunciada anteriormente no enunciado, vem pela boca de um credor de Vasconcelos, o Sr. José Brito. Notamos que Machado ainda prioriza os tipos: Vasconcelos e Gomes; Luís Soares (*Luís Soares*); e Andrade (*Miss Dollar*). Esses tipos sociais são frutos de uma sociedade burguesa capitalista incompetente para a vida.

O casamento por interesse, tema discutido e censurado principalmente no Romantismo, é um dos pontos levantados no texto. Vasconcelos vê na filha sua “tábua de salvação”, assim, casando-a com Gomes, rapaz rico, estaria livre da miséria.

Augusta foi “deixada de lado” por praticamente dois capítulos (II e III) em que o centro da atenção passou a ser Gomes, Vasconcelos e Adelaide como coadjuvante. Portanto, houve um desvio do conflito sugerido pelo título, de modo que o segredo de Augusta continua enigmático. O sujeito da enunciação teria feito isso intencionalmente? Entendemos que o autor ainda transita pelos tipos e por isso não se concentra nos “rasgos individuais”, tornando a intriga menos complexa e mais redundante aos nossos olhos. Nesse sentido podemos afirmar que os recursos anisocrônicos fazem falta na arquitetura desses textos iniciais do Machado contista.

O narrador se dirige aos leitores impessoalmente (3ª pessoa) para lembrá-los do caráter frágil de Adelaide: “Como os leitores já sabem, Adelaide queria muito ao pai, e era capaz de fazer por ele tudo (...)” (p.89). É nesse momento do enunciado que Vasconcelos revela à Adelaide a idéia de casá-la com Gomes. A moça demonstra insatisfação com a notícia e mostra-se desolada e o comentário do narrador não faz senão explicitar a recusa da personagem: “Adelaide não amava ninguém. A recusa não tinha por ponto de partida nenhum outro amor; também não era resultado de aversão que tivesse pelo seu pretendente” (p.90). Ao deixar tudo tão claro para o leitor, o enunciadador impede a ambigüidade. Não que o silêncio sobre essa focalização interna fosse essencial para a trama. Mas, cremos que quanto menos se diz, quanto mais elíptico o texto, melhor.

Com relação às figuras femininas apresentadas no texto, temos Adelaide, “que era um espírito fraco” (p.91) e Augusta, mulher bela, vaidosa, “indiferente e fria”. A última, talvez por ser vista como mulher, é mais interessante do que a primeira, tratada como “menina”. Outro fator que a torna uma figura um pouco nebulosa é a escassa utilização de focalizações internas, reveladoras do caráter da personagem. Temos algumas informações da sua subjetividade, mas o que prevalece é a ausência do essencial. Provavelmente para manter o “segredo” da personagem.

Após uma elipse de “Dous dias” (p.92), com efeito de concisão, Vasconcelos procura Augusta para falar sobre o casamento de Adelaide. A mãe recusou francamente a idéia, alegando que a filha é uma criança. No diálogo do casal, travado de mútuas acusações, Vasconcelos diz algo interessante que desequilibra Augusta: “Sabes o que me disse uma vez meu irmão? Disse-me que a idéia de mandar Adelaide para a roça foi-te sugerida pela necessidade de viver sem cuidados de natureza alguma” (p.94). Nesse momento da discussão, a personagem fica “trêmula e pálida”, talvez por sentir abalado o seu segredo. É pelo fato de a informação ter sido dada através de um discurso direto, em que se mostra a opinião de Lourenço sobre a cunhada, que prevalece o mistério. Afinal, há a sugestão de que Augusta é uma mãe desatenciosa, mas isso pode não ser a verdade.

Sumariamente, o narrador conta-nos a repercussão da idéia do casamento nas personagens: Lourenço passa a investigar a vida de Gomes; este percebe a indiferença

de Augusta e, por fim, Vasconcelos, desanimado com a conversa que teve com a esposa, aguarda a resolução pela necessidade. A função desse sumário é contar em um tempo menor os fatos da diegese, sem inserir nenhum elemento intrigante.

É depois da discussão entre Augusta e Vasconcelos que o enunciador semeia no discurso o “enigma” da protagonista. A semente é plantada pelo marido, que começa a questionar o motivo da recusa matrimonial por Augusta. Ele chega a supor que sua esposa poderia amar Gomes: “Ter-se-iam eles amado algum tempo?” (p.95). Mas, a dúvida, que poderia ser também do leitor, passa a ser carregada apenas pelo personagem, pois o narrador afirma, em seguida, que as suspeitas de Vasconcelos não tinham razão de ser: “Devo dizer a verdade: não tinham. Augusta era vaidosa, mas era fiel ao infiel marido; e isso por dous motivos: um de consciência, outro de temperamento” (p.95).

A continuidade dessa focalização zero revela ainda muito mais o caráter da protagonista que tem como amor maior sua própria beleza. O alimento de sua alma era a vaidade. Portanto, mesmo que o leitor ainda não tenha a chave que abre o segredo de Augusta, possui várias respostas que, no caso de serem ocultas, fortaleceriam o mistério, pois quanto mais dúvidas desperta, mais intrigante fica o processo de refiguração da intriga.

O motivo de Augusta permanece não revelado, mas as razões de Gomes não. A pobreza dos dois “velhacos” é revelada reciprocamente, sob a máscara da confissão sincera. E, apesar de todo fingimento, pela focalização interna sabemos que o casamento não se realizaria, pois, para Vasconcelos: “duro com duro não faz bom muro” (p.98); e para Gomes: “duas metades de cavalo não fazem um cavalo” (p.98).

O tal segredo, que a nosso ver é muito pouco estimulado pelo sujeito da enunciação na configuração da intriga, é revelado pela própria Augusta, que teme o casamento da filha por causa da idéia de ser avó.

Há, no texto, uma crítica à frivolidade feminina, representada por Augusta que “meditava exclusivamente em si” (p.99), e por Gomes e Vasconcelos, dois homens incapazes de realizar coisas por terem “a cabeça nos prazeres ruidosos da mocidade” (p.99). Na verdade, tanto o marido quanto a mulher estão presos a um tempo passado, ele vive como se ainda fosse jovem e ela evita as responsabilidades próprias da sua

idade, querendo permanecer bela para si e para a sociedade. Tanto o pai quanto a mãe fingem ter interesse na felicidade da filha, mas, na essência, o que pretendem é assegurar seus próprios desejos.

Como vemos, o tempo faz parte da temática do conto. A mulher não quer se transformar, envelhecer e o mesmo ocorre com Vasconcelos, que vive uma existência comum a um rapaz. Portanto, em termos de arquitetura textual, os recursos utilizados ainda não apresentam um grande investimento na construção da trama e no processo de geração de sentidos. Isso porque o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo que semeia no discurso um enigma, logo faz a sua colheita, entregando nas mãos do leitor o fruto que deveria ser proibido.

Se no início da narrativa faltam focalizações internas e zero de Augusta, o que garante o mistério, não demora muito para o narrador fazê-las. Além disso, se compararmos os três primeiros contos analisados, no último percebemos um objetivo maior em denunciar e criticar as falsas relações sociais baseadas em interesses particulares. Isto é, o conteúdo, as questões temáticas (máscara, frivolidade, etc) são mais relevantes do que as estruturais.

4. CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA

O conto começa com um recuo temporal, que traz para o enunciado um enigma: “Há dois anos tomei uma resolução singular: fui residir em Petrópolis em pleno mês de junho. Esta resolução abriu largo campo às conjecturas” (p.99). O que teria levado a personagem à mudança espacial? A curiosidade existiu no tempo da fábula e é aberta agora no tempo da enunciação.

Esse é o único texto do livro *Contos fluminenses* em que o narrador é autodiegético e, como o título anuncia, teremos uma confissão. Esta é manipulada pela eliminação de suposições. À maneira do conto “Miss Dollar”, só que sem a ironia daquele e de forma mais objetiva, a personagem e, agora, sujeito da enunciação, por meio de uma voz feminina, vai desfazendo as sugestões que poderiam explicar o porquê de sua mudança espacial. A protagonista mostra que conservou a hipótese de ter saído da corte devido à sua recente viuvez, porque além de ser a “menos equívoca” de todas as outras opiniões, deixava aos outros uma resposta, mesmo que falsa, como um meio de ter sossego e manter a aparência de normalidade social.

O discurso é dirigido especialmente a uma amiga: “Logo no verão seguinte vieste com teu marido para cá, disposta a não voltar para a corte sem levar o segredo que eu teimava em não revelar” (p.99). Associando-se à figura mitológica da Esfinge, a enunciadora mantém parcialmente o enigma para a amiga e para o leitor. Isto porque, aproveitando-se da própria relação intertextual, revela o motivo da “fuga”: “E se, como Édipo, tivesses respondido ao meu enigma a palavra “homem” descobririas o meu segredo, e desfarias o meu encanto” (p.99).

Diante da situação instaurada, é permitido perguntarmos: o sujeito da enunciação não teria, com essa revelação, freado o suspense (o conflito), que ele mesmo desenvolvia desde o início da narrativa? Isto é, o leitor já tem a razão:

“homem”; agora só faltam os detalhes, uma vez que a idéia de um amor não correspondido ou sem sucesso vem implícita nesse novo dado. Porém, o enunciatório não fica muito tempo apenas com essas informações implícitas, pois, a narradora afirma que teve uma desilusão amorosa, sofreu muito, mas que agora está em paz e em tempo de contar toda a história à amiga. E ainda, que os fatos serão revelados paulatinamente, de oito em oito dias como um “periódico semanal”. Assim percebemos que o intuito da narrativa, muito mais do que revelar um segredo, era conseguir a redenção da atitude, ou seja, a protagonista queria se defender e, ao mesmo tempo, se redimir, justificando seu comportamento de maneira a manipular a opinião do outro. Portanto, sob a aparência de escrever uma história revelando algo que ajudaria outras “inocentes” mulheres que são antes vítimas do que agentes da traição, a heroína vai tirando sua responsabilidade e se redimindo para se tornar “imaculada” ao seio da sociedade deixada por dois anos. Ela prepara a amiga, ou “amigas leitoras” para a “verdade” que contará, agindo de maneira persuasiva: “é simplesmente um livro de verdades” (p.100). Mas, isso é algo que se percebe com a continuidade da leitura, nas entrelinhas.

Após a introdução do primeiro capítulo, há uma analepse que tem a função de resgatar os fatos em seu período germinativo: “Era no tempo de meu marido (...)” (p.100). A justificativa que ela fornece para o começo de seu romance é o fato de não ser feliz no casamento. Também demonstra sua superioridade perante o esposo: “Meu marido, que não ousava retorquir, calou-se com ar de vencido (...)” (p.101). Essa fraqueza de hombridade é mais um argumento implícito usado para justificar a carência de uma figura masculina mais forte.

Foi no teatro que a protagonista viu pela primeira vez o “homem” de olhar impertinente. Segundo ela, a vaidade unida à curiosidade, o que a narradora sugere não ser uma característica feminina exclusiva a ela, fizeram com que seus olhos “furtivamente” procurassem os dele. Até que resolve chamar o marido para ir embora.

Através de uma focalização interna, o leitor sabe que o tal homem ficara em seu pensamento: “(...) a minha imaginação teimava em reproduzir o corredor, o portal, e o meu admirador platônico” (p.102). Com um sumário, a protagonista sintetiza as impressões iniciadas naquela noite no teatro: “No dia seguinte pensei menos. No fim

de oito dias tinha-me varrido do espírito aquela cena, e eu dava graças a Deus por haver-me salvo de uma preocupação que podia ser-me fatal” (p.102). De acordo com esse fragmento, o leitor pode ter dúvidas em relação ao esquecimento. No fundo, percebemos um discurso moralista em que a narradora tenta isentar-se do desejo que sentia por aquele desconhecido.

Na continuidade do relato, a enunciadora recorre a uma elipse: “Uma quinta-feira de manhã mandei vir os preparos (...)” (p.103). O papel desse recurso anisocrônico foi economizar tempo e espaço para chegar a um elemento intrigante: uma carta sem identificação exterior. Ao abri-la, Eugênia tem uma surpresa, pois, a carta era uma declaração de amor do homem misterioso.

O conto é estruturado, fundamentalmente, sobre a diferença temporal em que se colocam o eu-personagem e o eu-narrador: “Não cuides que eu fazia então esta dupla evocação bíblica e pagã (...) só muito depois pude ligar duas idéias” (p.103). E é esse eu-narrador que, às vezes, revela mais do que deveria, se quisesse manter um suspense maior: “Seria o amor que movera a mão daquele incógnito? Seria simplesmente aquilo um meio do sedutor calculado?” (p.103) A última pergunta provavelmente é dúvida da narradora e não da personagem, que não conhecia toda a verdade. Principalmente pela forma como a frase foi formulada. Se ela tivesse dito: “Seria simplesmente aquilo um meio de um sedutor calculado?”, a leitura seria outra. Ao usar o “do”, o artigo definido denuncia ao enunciatário a possibilidade de o tal homem ser um sedutor calculado.

Além dessa dúvida, é introduzida uma outra: quem colocou a carta no meio das coisas da personagem? Sabemos que os narradores autodiegéticos não devem ser dignos de confiança. Afinal, falar de si mesmo é sempre algo muito subjetivo e pode apresentar tendências de auto defesa. E isso pode ser constatado no enunciado. À medida que Eugênia conta como foi acontecendo a inserção do outro homem em sua vida, vai narrando fatos que justificam seu envolvimento. Como quando busca o carinho do marido e este a “repele com brandura”: “Senti uma lágrima rolar-me pela face. Não era a primeira lágrima de amargura. Seria a primeira advertência do pecado?” (p.104). Podemos perceber que a culpa, de certa forma, recai sobre o esposo que afetivamente não supre suas carências.

O terceiro capítulo começa com uma elipse que poderia gerar novos sentidos, não fosse a revelação posterior a ela: “Decorreu um mês. Não houve durante esse tempo mudança alguma em casa. Nenhuma carta apareceu mais (...)” (p.104). Como vemos, o sumário, posterior ao lapso temporal, anula seu efeito. Pois é revelado ao leitor que nada aconteceu de especial por esse tempo. Esse procedimento narrativo impede a formação de hipóteses. Afinal, o enunciatório não precisa pensar, tem todas as respostas.

Paradoxal é a opinião que Eugênia tem de si mesma. Lembremos que, inicialmente, se revelou superior ao seu marido, o que permite imaginá-la uma mulher-sujeito, forte. Porém, depois da carta diz ser frágil: “A imaginação perdia-me; a luta do dever e da imaginação é cruel e perigosa para os espíritos fracos. Eu era fraca. O mistério fascinava a minha fantasia” (p.105). Aqui, ela parece mais vítima do que a dominadora do início, ficando evidente que cairá na sedução daquele homem.

Por meio da estratégia de um sumário, a narradora sintetiza os fatos. Mostra que, com a passagem do tempo, apesar de não esquecer o misterioso, nem a carta, ela conseguia rir de si mesma e de seus medos. Mas, é em uma festa acontecida na sua própria casa que Eugênia é apresentada, pelo marido, ao tal misterioso. Nesse texto, as descrições são bem menos extensas: “cabeça formosa e altiva, olhar profundo e magnético, maneiras elegantes e delicadas” (p.105). Enfim, três linhas foram suficientes para mostrar que Emílio era um rapaz sedutoramente distinto. Além disso, a frequência com que a enunciativa mostra a facilidade de Emílio em conquistar a todos também a redime, pois não foi a única seduzida: “Não há ninguém que não goste dele (...)”(p.106).

A tentativa de esquecimento torna-se impossível à personagem especialmente devido às suas “circunstâncias” e até mesmo estas não ficam veladas, ao contrário, logo vem a declaração: “Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa” (p.107). O casamento por conveniência e o desamor do marido facilitaram a conquista por parte de Emílio. Nesse momento, mais uma vez, a protagonista transfere a responsabilidade sobre a traição para seu esposo.

A construção dessa figura culpada continua com a utilização da frequência repetitiva: “(...) quando na ocasião de queimar a carta, atirava-me a ele, lembrava-te que

ele me repeliu com uma palavra de enfado” (p.107). Parece-nos que a narradora tem grande preocupação com a aparência e é por isso que entre um pensamento e outro acredita que, sendo uma “mulher virtuosa e considerada” (p.107), não tem o que temer, e se há algum responsável pelo que viria acontecer seria seu marido. Afinal, além de ser um mau cônjuge, foi o próprio quem trouxe Emílio para freqüentar a sua casa.

Com um sumário, a protagonista fala sobre as freqüentes visitas de Emílio e da amizade deste com o seu marido: “muitas vezes interroguei meu marido acerca desta amizade tão súbita e tão estrepitosa; quis até inventar suspeitas no espírito dele (...)”(p.108). Como vemos, a narradora se defende, mostrando que chegou a tentar abalar aquela amizade, procurando tirar a “tentação” de perto, mas, o esposo “era inabalável”. Afinal, ele estava totalmente seduzido por aquele simpático rapaz. A assiduidade trouxe o costume e até a crença no engano de estar confundindo o rapaz do teatro e da carta com Emílio. Mesmo com uma “memória feliz”, não é poupada de esquecer os fatos e principalmente o homem envolvido neles.

Depois de uma elipse (“Nisto passaram-se dous meses”), não propiciadora de nenhum suspense, a narradora conta a cena da declaração de amor a ela pelo moço. Ao atordoamento de Eugênia segue-se a sua confissão, por meio de uma focalização interna, em que revela sua fragilidade e prontidão para corresponder ao amor: “Aquele homem parecia-me realizar o amor que eu sonhara e vira descrito. A idéia de que o coração de Emílio sangrava naquele momento, despertou em mim um sentimento vivo de piedade. A piedade foi um primeiro passo” (p.110).

A partir do capítulo IV, o sujeito da enunciação termina os capítulos com uma elipse: “Até domingo”, lembrando a promessa da protagonista de que as cartas seriam recebidas por Carlota de oito em oito dias. Porém, o lapso temporal tem apenas o efeito de concisão, pois os fatos são contados simultaneamente sem sustentação de nenhum mistério evidente. A única curiosidade do leitor é saber como aquele amor chega à desilusão.

Como transparece em sua fala acima transcrita, a narradora-protagonista usa em sua defesa a piedade. Justifica o pensar constante naquele homem como um sentimento de angústia por ter desprezado e feito sofrer o pobre rapaz que “estaria

àquela hora chorando lágrimas de sangue no desespero do amor não aceito” (p.111). Podemos notar a hipérbole sugerindo uma ironia em relação à passionalidade romântica.

Eugênia aceita os sentimentos do rapaz, segundo ela, por culpa, devido ao sofrimento dele, e paixão. O sentimento de remorso é assumido e, frente ao marido, demonstra não estar bem com a consciência. O amor sentido por Emílio era, por ela mesma, considerado um crime. Porém, mais uma vez Eugênia culpava o marido, dizendo sentir-se melhor com a presença dele, o que reforça a idéia de que ele, com ou sem sua atitude, aumentava e legitimava a paixão proibida.

No início do VI capítulo há uma elipse que sugere novas possibilidades de sentido para o enunciário: “Ativou-se entre mim e Emílio uma correspondência. No fim de quinze dias eu só vivia do pensamento dele” (p.114). A paralipse, que não informa o conteúdo da correspondência, mais o silêncio discursivo fornecem explicitamente ao leitor a pista de que a partir de então eles tornaram-se amantes, e, implicitamente, que poderia ter havido um contato físico para selar essa união clandestina. Porém, a possibilidade dessa leitura implícita é anulada no mesmo capítulo, quando a narradora destaca em parênteses: “(...) mas tomando a mão que eu lhe estendia beijou-a repetidas vezes (eram os primeiros beijos) (...)” (p.115).

Os motivos da doença e morte do marido são sumarizados e, com um lapso temporal de quatro meses, chega-se ao ponto crucial da narrativa. Emílio começa a escassear as visitas. Estando ela livre, ele decide ir embora. O que foi sugerido no início do enunciado é confirmado agora: “Emílio era um sedutor vulgar e só se diferenciava dos outros em ter um pouco mais de habilidade que eles” (p.117).

No final da narrativa ela confessa seu “crime” (p.117), mas a forma como a narradora dispôs os fatos mostra que houve uma tentativa de manipular sua leitora introdiegética, Carlota, e, por meio dela, o leitor virtual. Afinal, como vimos, na maior parte de seu discurso, ela culpa o marido; só no final é que assume sua traição. Porém, se esta é uma atitude desprezível para a sociedade, ela afirma já ter pago o preço com o desprezo daquele que amou: “Mas eu creio que caro paguei o meu crime e acho-me reabilitada perante a minha consciência (...)” (p.117).

Pode-se traçar um paralelo entre “Confissões de uma viúva moça” e “O enfermeiro”, conto de *Várias histórias*. Nas duas narrativas, os narradores autodiegéticos fazem tudo para se redimirem diante do olhar alheio. No primeiro conto, a máscara é sustentada pela voz e ponto de vista narrativos, que fornecem as informações de acordo com o interesse da protagonista, porta voz de juízos negativos sobre seu esposo e da sedução de Emílio. Até o signo presente no título (“moça”) sugere sua inocência, inexperiência e fragilidade perante seu péssimo casamento e diante de um sedutor profissional. Já em “O enfermeiro”, são utilizados recursos mais intrigantes na composição do discurso. A partir de freqüências repetitivas, singulativas e anafóricas, o eu-narrador transforma o crime em fatalidade e consegue manipular a seu favor: o leitor, as outras personagens da diegese, Deus e até ele mesmo. A dissimulação é empregada com maior engenhosidade.

Portanto, diríamos que “Confissões de uma viúva moça” será “amadurecido” no conto de *Várias histórias*. Muda-se o tipo de atitude irregular, a arquitetura textual, mas mantém-se o desejo de redenção social pela dissimulação discursiva. O enfermeiro, além de irônico, é muito mais eficaz na persuasão e os recursos anisocrônicos da narrativa facilitam essa construção. No primeiro conto, o próprio título sugere a confissão, que em “O enfermeiro” é evitada e distorcida com maior engenhosidade. A rigor, o que percebemos é uma ligação entre esses primeiros contos e posteriores, tanto em termos de conteúdo quanto de soluções formais.

5. LINHA RETA E LINHA CURVA

O narrador heterodiegético ensaia contar uma história passada: “Era em Petrópolis (...)” (p.117), mas a interrompe para tecer comentários: “É tomada dos anais contemporâneos e dos costumes atuais” (p.117). Ao dizer que as personagens e os fatos fazem parte da atualidade e que alguns leitores chegarão a descobrir quem são esses atores, o sujeito da enunciação consegue imprimir um grau de verossimilhança maior. É preciso lembrar, entretanto, que esse procedimento não é moderno, pois já foi utilizado por alguns escritores como o romântico Camilo Castelo Branco em *Amor de perdição*, por exemplo.

O primeiro personagem apresentado é Azevedo: “À hora em que começa essa narrativa é ele um marido feliz inteiramente feliz. Casado de fresco (...)” (p.117). A maneira enfática com que o narrador assinala a felicidade de Azevedo é já um índice de sua insustentabilidade, sugerindo possíveis infortúnios.

A ironia não é um recurso artístico que surgiu repentinamente na obra machadiana, existindo como uma potencialidade que vai aflorando em alguns momentos, o que podemos presenciar em alguns contos desse primeiro livro e aqui também: “Deu-lhe a fortuna um emprego suave: não fazer nada” (p.118).

Com uma analepse sumariada, o narrador volta ao tempo em que Azevedo saiu da Faculdade com o objetivo de ir à Europa, fornecendo-nos concisamente vários eventos do tempo da diegese. Tal recurso anisocrônico distancia o leitor dos fatos, pois, sabemos que Azevedo se apaixonou, casou, mas não temos muitos detalhes sobre essa factualidade, o que garante a manutenção do suspense e da espera por mais revelações.

O narrador, através de uma prolepse, anuncia que a “história começa exatamente três meses depois da ida para Petrópolis” (p.118). Mas, é só depois desses

recuos e antecipações que a fábula anunciada na introdução do conto realmente começa: “Era, pois, em Petrópolis, numa tarde de dezembro do ano de 186...” (p.118). A narrativa tem um trajeto tão tortuoso quanto sugere o título do conto. Afinal, parece que o fulcro é Azevedo e seu recém-matrimônio, quando o alvo é o casal de amigos: Tito e Emília. Portanto, o narrador anuncia um caminho, mas a linha é outra, daí ter que cortá-la para o alvo ser atingido. Ou seja, chega de curvas ou trajetos tortuosos na narrativa; é preciso seguir a reta que nos leva aos fatos. E aqui o título do conto parece cumprir sua função, uma feliz adequação entre a micro e a macro estrutura textual.

O tempo psicológico é vivamente explorado no pensamento de Tito:

Três meses, três minutos! Eis toda a verdade da vida. Se os pusessem sobre uma grelha, como São Lourenço, cinco minutos eram cinco meses. E ainda se fala em tempo! Há lá tempo! O tempo está nas nossas impressões. Há meses para os infelizes e minutos para os venturosos. (p.120)

Há no enunciado o predomínio do uso do discurso direto. É por meio das falas das personagens que o leitor vai conhecendo a história. Tito diz não querer casar-se devido a uma decepção no passado, o que surge durante a conversa do casal e Tito, D. Emília e um velho. A descrição desses dois últimos, principalmente a de Emília, traz as características de uma focalização baseada na aparência, mas com índices e sugestões: “Olhos negros e rasgados, cheios de luz e de grandeza, cabelos castanhos e abundantes, nariz reto como o de Safo, boca vermelha e breve (...)” (p.122). Já a descrição referente ao velho é mais carregada de ironia e depreciação: “Era o que se chama em português chão e rude, — um velho gaiteiro. Pintado, espartilhado, via-se nele uma como que ruína do passado reconstruída por mãos modernas (...)” (p.122). Além de irônica, é caricatural a descrição dessa personagem.

A focalização externa mostra o estranhamento ocorrido entre Tito e Emília: “Os dous cumprimentaram-se, mas com ar diferente. Tito parecia tranqüilo e friamente polido; mas Emília, depois de cumprimentá-lo, conservou os olhos fitos nele como que avocando uma memória do passado” (p.122). Apesar de o narrador utilizar o discurso modalizante da ordem do crer (parecia, como que), o leitor desconfia desse encontro.

Eles já se conheciam? O que teria propiciado esse comportamento de indiferença e de evocação memorialística?

Na continuidade dos diálogos, percebemos que, possivelmente, ao ver Tito, Emília notou que este não lhe era estranho, mas não sabia quem ele era, por isso a evocação da memória:

— Ah! Isso é mau, Sr. Tito!
 — Tito? Perguntou Emília a Adelaide em voz baixa.
 — Sim.
 — D. Emília não sabe ainda quem é o nosso amigo Tito, disse Azevedo (...) (p.123)

Continuando o texto, um leitor atento percebe que talvez Emília tenha se lembrado de onde conhecia Tito: “—Está claro... — De que te ris?” (p.125). Em seguida, ciente da isenção amorosa de Tito, Emília o associa a alguém que ela havia convivido no passado:

— Lembra-me um do mesmo gênero que este, disse Emília. Foi já há tempos. Andava sempre a gabar-se da sua isenção. Dizia que todas as mulheres eram para ele vasos da China: admirava-as e nada mais. Coitado! Caiu em menos de um mês. Adelaide, vi-o beijar-me a ponta dos sapatos... depois do que desprezei-o. (p.125)

Nesse momento, o leitor se pergunta: por que ela teria feito essa associação? Pelo fato de a informação ser fornecida através do discurso direto, o enunciatário fica mais distante dos fatos. Percebemos que esse procedimento narrativo aumenta a neutralidade do narrador e deixa o leitor mais livre no processo de interpretação. Ou seja, há uma sensação de presentificação dos eventos, porém, não existe uma voz onisciente conduzindo o leitor pela “linha reta”; o que prevalece é a “linha curva”. Mais uma vez, a sagacidade de Machado na configuração do título de suas narrativas, o que demonstra, já nessa fase inicial de sua produção contística, a consciência metalingüística implícita, que estará despontando posteriormente; mas que já está dando sinais de sua presença.

Emília e Adelaide combinam uma vingança àquele homem que insiste em rebaixar o sexo feminino. Caberia à primeira seduzi-lo e depois desprezá-lo. Uma paráfrase acentua a curiosidade do leitor, que fica intrigado ao observar a focalização parcial feita ao Sr. Diogo, o qual se surpreende, absorto, ao receber uma carta de conteúdo desconhecido do enunciatário.

O diálogo entre amigos prossegue. Entre Tito e Emília continua o jogo: ele diz que sua natureza não permite cair nas malhas do irracional amor; ela sugere que aquilo era um desgosto amoroso, e assim a conversa arrasta-se. Podemos verificar que a utilização do discurso direto, por um lado, é interessante, como já dissemos, mas, por outro, enfastia o leitor pela sua extensão.

Marcando a passagem do primeiro para o segundo capítulo há uma elipse a fim de fornecer concisão ao enunciado: “No dia seguinte (...)” (p.127) Por meio de um sumário, o sujeito da enunciação conta-nos as viagens feitas por Tito. Aqui também, o recurso anisocrônico tem a função mais importante de concisão.

Prevalece no discurso de Tito o repúdio ao amor. O leitor já percebe que o rapaz dispensa muita atenção para algo que diz desprezar: “Esta era a linguagem constante de Tito. Expressava ela a verdade, ou era uma linguagem de convenção?” (p.128). Ao elaborar esta pergunta, o narrador induz o enunciatário a pensar, mas restringe o círculo de reflexão do leitor quando diz: “Todos acreditavam que a verdade estava na primeira hipótese, até porque essa era de acordo com o espírito jovial e folgazão de Tito” (p.128). Como podemos notar, implicitamente o enunciador emite sua opinião. Ao dizer que todos acreditam ser verídica a ideologia do rapaz, ele se afasta do senso comum e dá ao leitor a sensação de que não concorda com o ponto de vista da maioria. Isso é possível pela utilização da terceira pessoa, que o isenta de compartilhar da mesma idéia.

Ocorre no enunciado uma outra elipse com a mesma função da anteriormente utilizada: “Cinco dias depois desta visita Emília foi à casa de Adelaide (...)” (p.129). Esse salto temporal agilizou a chegada ao momento em que Emília cobra de Tito sua indelicadeza por não ter ainda cumprido a promessa de visitá-la. Alegando esquecimento, o rapaz afirma que irá no dia seguinte. Percebemos que Tito insiste em desprezar Emília e deixa claro para a mesma o sentimento:

— Sabe que me daria prazer se utilizasse do oferecimento de minha casa; ainda se não utilizou. Foi esquecimento?

— Foi. (p.129)

Outra elipse nos conduz ao dia combinado para a visita. Pela própria forma como o enunciado é conduzido, notamos o jogo que se realiza entre Tito e Emília, numa recíproca manipulação da espera de um para com o outro, acentuando o desencontro entre eles. Parece, assim, predominar o factual e não as táticas astuciosas de enunciação como nas narrativas mais bem elaboradas.

Na obra mais madura de Machado, o escritor, em relação às exposições de espaços, prefere as focalizações psicológicas às mais objetivas. Apesar de haver em todo este primeiro livro de contos algumas descrições mais superficiais, através de um comentário narrativo, temos a impressão de que o escritor maduro já estava dentro daquele em transformação: “Era uma sala pequena, mas mobiliada e adornada com gosto. Móveis leves, elegantes e ricos; quatro finíssimas estatuetas, copiadas de Pradier, um piano de Erard, tudo disposto e arranjado com vida” (p.129). Como vemos, a descrição parece desnecessária, não se enquadrando no procedimento artístico mais exigente do autor. Porém, a explicação que segue modifica essa sensação inicial: “Esse exame devia influir muito no estudo que ele quisesse fazer do espírito da moça. Dize-me como moras, dir-te-ei quem és” (p.130). Aqui, ele associa a imagem externa da sala à personalidade da dona daquele espaço e parece justificar aquela aparente descrição superficial. Ou seja, ela não é meramente ilustrativa, decorativa. O narrador do conto “D.Benedita” faz o mesmo, só que sem comentários. O leitor deve notar a essência da protagonista contida naquela sala em que a impressão é “esquisita, como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados” (p.312). Portanto, podemos verificar que um Machado sempre esteve dentro do outro: o linear e o oblíquo ou sinuoso se tecem, nas malhas dessa narrativa machadiana emergente.

Na continuidade do conto, o narrador, com sua onisciência, revela ao enunciatário algo importante sobre Tito: “Já sabemos que espírito brusco era ele, apesar da suprema delicadeza que todos lhe reconheciam. Parece, porém, que a sua

rudeza, quase sempre exercida contra Emília, era antes estudada que natural” (p.130). Com esse depoimento, um leitor mais atento percebe a astúcia do personagem, interessado mais na conquista do que no desprezo. Ele apenas evita o caminho usual, manifestando menosprezo para alcançar a vitória. Portanto, apesar de usar o discurso modalizante da ordem do crer “parece”, o narrador já dá indícios de que o rapaz tem interesse em se envolver.

Na conversa travada entre Tito e Emília, como já dissemos, aquele insiste em demonstrar desinteresse:

—Prometeu-me ontem esta visita e veio cumprir a promessa.
— Ah! Minha senhora, não lance isto à conta das minhas virtudes. Podia não vir; vim; não foi vontade, foi... acaso.(p.130)

Ao sair da casa de Emília, Tito encontra-se com o Sr. Diogo. Este, ao falar que Emília, um dia, o eleva ao “sétimo céu” e, no outro, o atira ao inferno com sua indiferença, induz o leitor a associá-la às características da mulher amada por Tito (a sedução enganosa). Além disso, o Sr. Diogo afirma que a viúva está interessada no rapaz: “Tito acabava de saber que a viúva pensava nele; todavia isso não lhe dera o menor abalo. Por quê? É o que saberemos mais adiante” (p.134). Essa paralipse anunciada causa um efeito suspensivo e será um recurso freqüente na ficção machadiana; o convite ao leitor para que o acompanhe na trajetória narrativa.

“Tinham-se passado oito dias” (p.134). Mais um parágrafo iniciado com um lapso temporal e com pouco efeito retórico, já que é seguido por um sumário revelador dos eventos há pouco suprimidos no discurso: “Tito, como o temos visto até aqui, estava no terreno do primeiro dia. Passeava, lia, conversava (...)”(p.134).

Adelaide revela ao Sr. Diogo (pois este encontrara um bilhete de Emília a Tito) que a amiga pretendia apenas “brincar” com o rapaz, vingar o sexo feminino por ele afrontado. Alegre com a confissão, o senhor Diogo acaba dizendo tais palavras a Tito: “—As mulheres não deixam uma afronta sem castigo... As suas idéias são afrontosas... Qual será o castigo? Paro aqui... paro aqui...” (p.138). Esse quase silogismo, a não ser pela falta da conclusão, só sugerido, causa uma reflexão ao rapaz: “(...) Aquela opinião a respeito das mulheres não é dele... Melhor... já se conspira; é o que me convém. Hás

de vir! hás de vir!” (p.138). Esta focalização interna demonstra a consciência de Tito em relação aos acontecimentos e seu encaminhamento destes de acordo com seus objetivos. Se ligarmos esta informação aos fatos anteriores, “parecia inteiramente alheio aos planos” (p.134), percebemos que o sujeito da enunciação, apesar de manter-se distante pelo uso do discurso direto, nos revela muito, o que diminui o suspense.

Como já foi dito, prevalecem no discurso os diálogos diretos e o que percebemos a partir deles é o contínuo jogo entre Tito e Emília. O rapaz insiste em demonstrar desinteresse e a moça quase se declara. O Sr. Diogo é uma espécie de “carta” utilizada por ambos com intuito de dar prosseguimento à “brincadeira”. É preciso observar que, pelo fato de o sujeito da enunciação utilizar o procedimento do discurso direto, o leitor não tem certeza sobre os eventos. Por exemplo, não sabemos se Emília está realmente apaixonada por Tito ou não. Fica no enunciado a ambigüidade, pois, ao conversar com o moço, ela se mostra frágil, apaixonada. Há também focalizações, mesmo externas, que indiciam o apaixonamento da viúva. Como quando soube da chegada de Tito à sua casa: “Emília estremeceu (...)” (p.141). Porém, quando fala com o Sr. Diogo ou com Adelaide, parece que está apenas jogando.

É por meio de uma carta entregue pelo Sr. Diogo que Emília revela a Tito seu sentimento não valorizado e também o fato de lembrar-se dele desde que o viu: “(...) nunca lho disse, mas conheci-o; desde o dia em que o vi pela primeira vez em casa de Adelaide, reconheci na sua pessoa o mesmo homem que um dia veio atirar-se aos meus pés (...)” (p.148). Tito não entendia o papel humilhante a que se prestava o Sr. Diogo. Porém, o narrador nos conta que Emília havia lido para o senhor outro texto. É possível notar que este admirador da moça, ao agir assim, eleva o poder dela, mostrando o quanto um homem pode ser subjugado pela força feminina. Mesmo enganado, a função do Sr. Diogo parece ser esta.

Em relação à carta apaixonada, Tito responde com ironia e desdém. O discurso prossegue com uma conversa entre Adelaide e Emília. Esta confessa seu amor, Tito escuta e entra no diálogo das amigas pedindo a mão da viúva em casamento. Revelados todos os segredos, eles partem para a corte e se casam. O noivado, o casamento, enfim, todo o resto da história é sumarizado, sumário que não amplia

muito os sentidos do texto, pois, o intuito mesmo era mostrar os caminhos tortuosos de uma conquista amorosa.

Se o principal recurso configurador da intriga utilizado nesse conto é o discurso direto, com a função de manter o enunciatário mais distante dos eventos no decorrer da análise, as modalizações da ordem do crer, apesar de não afirmarem os fatos, sugerem o jogo entre o casal. Além disso, o conto é muito extenso e faz uma utilização reduzida dos recursos temporais e ainda assim sem uma função retórica destacada. O que prevalece, portanto, é a máscara, a dissimulação como instrumento essencial para a concretização dos interesses pessoais e/ ou sociais, favorecidos pelas estratégias retóricas em armar e desarmar tal jogo de máscaras.

O que fica de mais concreto é a função do título, que indica, metalingüisticamente, como o plano formal busca uma correspondência com o plano do conteúdo. O percurso tortuoso de uma conquista amorosa é refletido no processo de construção da intriga. Assim, o olhar de Machado para a construção de sua ficção parece estar alerta desde o início de sua trajetória.

6. FREI SIMÃO

Em “Frei Simão”, já de início, o narrador instiga a curiosidade do enunciatário, informando que o padre, ao morrer, tinha trinta e oito anos, mas a aparência de cinqüenta. O fato de o enunciador não revelar os acontecimentos na sua totalidade garante o suspense quanto a essa discrepância.

A partir das focalizações externas, sabemos que Frei Simão era triste, de poucos amigos e carregava consigo uma grande dor e revolta: “—Morro odiando a humanidade!” (p.152). Apesar da onisciência do narrador heterodiegético, não temos conhecimento do drama vivido pelo Frei. O que sustenta o interesse, portanto, é o ponto de vista narrativo (ou essa ausência de referências).

A raiva transmitida por Simão em suas últimas palavras, antes da morte, é narrada pelo abade que as ouviu assustado. Este defende a loucura do Frei: “Os hábitos da solidão e taciturnidade a que se votava o frade pareciam sintomas de uma alienação mental de caráter brando e pacífico (...)” (p.153). Porém, como nos parágrafos anteriores, a causa desse ódio é entendida por aqueles que conheciam frei Simão mais de perto. Portanto, até então temos uma visão paradoxal do frei que, por uns, é visto como um “urso”, alheio às amizades, além de louco; e, por outros, como alguém que carrega a amargura proveniente de um “segredo do passado”. O narrador mantém sua neutralidade instigando o interesse do enunciatário que, apesar de saber da existência de um drama, fica vagando entre as opiniões contraditórias das personagens que participam da trama no tempo da diegese.

É comum em algumas narrativas machadianas o uso de papéis antigos encontrados e reveladores ou iniciadores de uma intriga. O enunciado começa sumarizando a morte do Frei e anunciando um drama. Ao encontrarem as memórias do falecido, as personagens e o leitor têm acesso ao motivo do trágico anunciado.

Se o narrador manteve até então imparcialidade, começa a participar da narrativa, mostrando seu poder seletivo: “O autor desta narrativa despreza aquela parte das Memórias que não tiver absolutamente importância (...)” (p.153). Além disso, com uma focalização zero, demonstra uma postura depreciativa em relação aos pais de Simão: “Ora é preciso dizer, apesar de não haver declaração formal disto que os referidos pais eram de um egoísmo descomunal” (p.153).

A partir dos rolos de papéis, sabemos que o drama do rapaz era não ter podido viver seu amor com Helena. O trágico já foi anunciado desde o início do discurso, então só resta ao leitor acompanhar os fatos com a certeza do final infeliz.

Fica claro que Simão é submisso aos desejos paternos. Primeiro, deixou de seguir a carreira das Letras, como queria, para trabalhar como guarda-livros, fazendo a vontade dos pais. Depois, aceita deixar Helena e seguir viagem, também para agradar a família. O perfil dócil do protagonista permite a manipulação dos pais sobre ele e implica o fracasso de seus objetivos pessoais.

Após essas informações, ocorre uma elipse com intenção de imprimir rapidez ao enunciado: “Os dias passaram-se depressa. Finalmente raiou aquele em que devia partir o brigue” (p.154). É interessante observarmos a reprodução do tempo psicológico. Os dias passam depressa para aqueles que desejam o contrário.

O leitor toma conhecimento do conteúdo da carta do pai de Simão dirigida a Amaral, o qual deveria manter o rapaz lá enquanto necessário. Mas, o nosso protagonista não tem esse conhecimento.

Outro lapso temporal ocorre com o efeito retórico de marcar o afastamento das personagens e fornecer concisão ao texto: “Passaram-se dias e dias, e nada de chegar o momento de voltar à casa paterna” (p.155).

Simão e Helena passam a se comunicar por cartas. Porém, o consolo logo foi descoberto pela mãe do rapaz: “No fim de dous meses de espera baldada e de ativa correspondência, a tia de Helena surpreendeu uma carta de Simão” (p.155). Esse sumário mostra o sofrimento e os obstáculos enfrentados pelos amantes. Além disso, o recurso anisocrônico possui o efeito de resumir os fatos em um tempo menor.

O discurso segue sumarizando os fatos: “Passaram-se dias e meses. Carta de Helena, nenhuma (...)” (p.155), porém tal artifício, com a função de concisão, não é tão ingênuo quanto parece. Note-se a frase no final da transcrição.

É interessante observarmos que, nesse conto, Machado de Assis, apesar de seguir uma temática romântica, consegue atingir com grande eficiência o efeito de concisão. De todos os textos desse primeiro livro, “Frei Simão” é o único que possui uma extensão menor. A velocidade narrativa é muito maior, o que garante um discurso mais enxuto, brevidade possibilitada pelas elipses e sumários.

Simão recebe uma carta de seu pai comunicando o falecimento de Helena e o casamento conveniente com a filha de um conselheiro, episódio que faz despontar a ironia, ainda não uma marca característica do estilo machadiano, mas presente no conto: “Contava nesta carta o honrado comerciante que a Helena, a boa rapariga que ele destinava a ser sua filha (...)” (p.155). A expressão usada pelo narrador para referir-se ao pai de Simão, “honrado comerciante”, associada a uma carta repleta de falsidade e egoísmo implícitos, permite percebermos o intuito irônico. Além disso, no cerne desse procedimento enunciativo reside a essência subjacente à aparência. Ou seja, a dissimulação existente nas linhas daquela carta. É então que o rapaz, “vivo em corpo e morto moralmente” (p.156), decide “sepultar-se” em um convento. A reação paterna e do correspondente também foram sumarizadas.

Depois da resolução de Simão, há uma elipse e já encontramos a personagem com o título de Frei tendo que ir à terra natal. Novamente o recurso temporal tem a função de aceleração, o que demonstra ser o recurso temporal o procedimento fundamental de armação da trama, mas sem que ainda produzam ambigüidade: “Daí a dias, na vila de que falara Frei Simão (...)” (p.156). Como podemos notar, a elipse tem a utilidade de aceleração.

Ao falar que sua missão sacerdotal começaria pela vila, seus pais “estremeceram” (p.156), reação não percebida por Simão, mas de que temos conhecimento porque o narrador nos conta. Portanto, se o fulcro do problema é Helena, estaria ela morando na tal vila?

Na missa, Helena reconhece o primo e desmaia e a reação insana de Simão é revelada pelo sujeito da enunciação: “(...) era um discurso sem nexos, sem assunto, um verdadeiro delírio.” (p.157).

CASTELLO (1969) diz que essa primeira fase machadiana é marcada por heróis prostrados pela ansiedade de amar. Comenta que no conto “Frei Simão”, “o choque entre o ideal afetivo e a realidade causa loucura, devaneio (...)” (p.84).

O capítulo V é todo sumarizado; vários fatos são contados em um tempo menor: o delírio do Frei, a morte de Helena, da mãe do rapaz e a solidão do pai que termina na antiga cela do filho.

O narrador dirige-se ao enunciatário: “O leitor compreende naturalmente que o casamento de Helena fora obrigado pelos tios” (p.157). Essa informação não é novidade para o leitor; afinal, desde o início da narrativa, os pais de Simão fizeram de tudo para separar os primos. Ou seja, a naturalidade em entender os fatos só pode se dar graças à manobra do narrador em colocá-los em evidência para o enunciatário.

Com uma frequência repetitiva, o enunciador reproduz um fato acontecido na diegese: “Já conhecemos o acontecimento de sua morte e a impressão que ela causara ao abade” (p.157). Essa reincidência serve para amarrar os eventos, dando uma sequência cronológica ao final do discurso. Ou seja, a ordem da diegese seria a seguinte: decepcionado com a revelação, Simão recolhe-se no convento; reproduz-se a cena da morte; depois do falecimento do Frei, a cela fica fechada até ser ocupada pelo pai dele. Porém, o enunciado segue uma ordem singular ainda não operacionalizada pelos contos. Ou seja, o sujeito da enunciação começa com a antecipação sumarizada e, por isso, parcial, da existência infeliz do frade. Inicia a narrativa pela morte do protagonista para somente depois revelar seu motivo.

Outro fator a ser observado nesse conto é a concisão. As demais narrativas desse primeiro livro são extensas, algumas até exageradamente longas, como “Linha reta e linha curva”. Em “Frei Simão”, se Machado não exercita ainda maiores recursos que geram ambigüidades, consegue atingir a concisão. É notável a utilização dos recursos anisocrônicos (elipses e sumários) na construção dessa economia enunciativa, que é uma característica essencial para o gênero em questão.

A fábula desse conto lembra o romance de Camilo Castelo Branco: *Amor de perdição*, pela presença de uma temática romântica que Machado recupera da tradição. O amor impossível, o drama vivido pelas personagens, até o nome do protagonista, reportam o leitor à ficção camiliana. Além do romance do escritor português, o texto também nos remete a *O seminarista*, de Bernardo Guimarães, livro do nosso Romantismo. Eugênio, a personagem que se tornará o seminarista, também é subserviente e dócil em relação aos desejos paternos. Sustenta o amor por Margarida, moça que, como Helena, mora com os pais do namorado e não é aceita para ser esposa dele. Impedidos pelos pais do rapaz de viverem essa relação, Margarida morre e Eugênio acaba enlouquecendo-se.

Portanto, Machado ainda segue os temas românticos, porém, reforçamos a observação de que o autor consegue utilizar muito bem os recursos temporais (elipse e sumário) para arquitetar a intriga e atingir a concisão, embora não atinja ainda alto nível de ambigüidade. O fundamental é que cumpriu o prometido no próprio enunciado, desprezou o que não tinha importância, colocando o essencial e conseguindo, com isso, um texto mais elaborado em termos de procedimentos temporais a favor da regularização da velocidade narrativa.

7- O DESPONTAR DO “MACHADO BRASILEIRO”

Apesar de todos os contos desse primeiro livro de Machado de Assis fazerem uso dos recursos temporais, concluímos que os mesmos são experimentados enquanto procedimentos geradores de concisão, não atuando, ainda, decisivamente, na formação de ambigüidades.

Os textos apresentam um discurso próximo do recorte clássico, no que diz respeito ao uso da peripécia no lugar da elipse. Ou seja, a ambigüidade ainda está latente, a ironia aparece cautelosa, as personagens representam tipos da sociedade fluminense do século XIX, daí o título do livro. Os conflitos não são complexos e os finais são românticos, em que o bem vence o mal; o amor vence o ódio, a má conduta é castigada, as polaridades são resolvidas.

Enfim, mesmo sabendo que essas primeiras narrativas já trazem traços do que será a obra futura, ainda prevalece a construção tradicional. Essa permanência pode acarretar um problema: o exercício da peripécia e mudanças de estado sem o favorecimento de finais ambíguos. Desse modo, o leitor tem as respostas para os conflitos, pois o narrador, apesar de demonstrar neutralidade em alguns contos, conduz o enunciatário por caminhos seguros, sem o exercício da dúvida. Em suma, o procedimento narrativo nesses primeiros contos consiste em mostrar um problema e desenvolvê-lo junto ao leitor. Isto é, o suspense não se sustenta por meio de elipses, sumários, silêncios discursivos. Pelo contrário, é-nos revelado o conflito e o que mantém o interesse do enunciatário é o acompanhamento da resolução do mesmo.

Sintaticamente a configuração da trama e suas relações com os conteúdos nos contos se dão pelos seguintes procedimentos.

Em “Miss Dollar”, o narrador ironiza a posição subalterna do enunciatário através de sugestões de leitura. A frequência repetitiva reforça a idéia de que o tempo

associado à distância aumenta o sentimento verdadeiro. A alegoria ocorrente, para figurativizar o tema amoroso, é declarada e fácil de ser decifrada. Os recursos temporais são utilizados para atingirem a concisão, mas não geram ambigüidades. Trata-se de um caso previsível de um desejo de amor, frustrado pelo interesse financeiro, culminando com um final feliz e a mudança na visão da personagem vítima do interesse.

No conto “A mulher de preto”, o sujeito da enunciação é irônico em relação à descrição de Estevão que, apesar de se achar protegido do amor, já que se considerava racional e avesso às fragilidades do coração, cai nas tramas de Madalena. Os sumários e elipses têm a função de suprimir os eventos da diegese. Ocorre uma focalização interna que gera mistério e uma frequência repetitiva anafórica para colocar os principais elementos geradores do mistério (o deputado e a mulher de preto) em um mesmo plano.

Em termos gerais, nesse texto, o narrador revela os fatos, porém, mesmo assim, obtém algum suspense. Trabalho similar ao de uma costureira que cose uma abertura, mas abre outra fenda, e apesar desta fresta ser pequena, consegue manter o tecido narrativo interessante. Todavia é preciso reafirmar que o narrador ainda conduz o leitor, deixando de aproveitar melhor os procedimentos literários que tem à sua disposição. Complementando as observações sobre o processo de refiguração da intriga, o leitor sabe mais que a personagem (Estevão), o que já é uma construção irônica que será aperfeiçoada em “A causa secreta”, como dissemos, em que a questão do saber é fundamental para a construção da trama. Nesses dois textos há um procedimento parecido, pois o enunciatário vê uma personagem através do olhar de outra. Porém, o narrador de “A mulher de preto” não é neutro como o de “A causa secreta”. Neste, a voz narrativa é sádica, deixando o leitor desamparado pela onisciência enunciativa, enquanto no outro, a dessemelhança de saber entre personagem e leitor, apesar de ser irônica, gera menos suspense.

Em “O segredo de Augusta”, o narrador também usa a ironia para criticar o caráter das personagens, além de dirigir-se diretamente ao leitor como será comum nas obras posteriores. No início do conto, as poucas focalizações internas de Augusta mantêm algum mistério em torno da personagem. O fato de ser deixada em segundo

plano, em alguns momentos da narrativa, retarda a peripécia e sustenta a dúvida sugerida pelo título, ou seja, qual seria o segredo de Augusta? O discurso direto também é um procedimento a favor da arquitetura textual, pois deixa as personagens livres para dizerem o que pensam sem revelar, através de uma voz mais confiável, que seria a do narrador heterodiegético, a verdade sobre Augusta. A sugestão alegórica ocorrida no discurso também é simples e dita pela personagem. As elipses e sumários continuam favorecendo a concisão. Apesar desses recursos, o enunciador continua fiel ao leitor dizendo muito, quando poderia omitir dados para produzir mais ambivalências. Além de tratar da frivolidade feminina, este conto é mais uma história de um casamento frustrado, em que as personagens vivem de aparência, camuflando a essência.

No conto “Confissões de uma viúva moça”, o principal recurso para a arquitetura do discurso é a manipulação da voz narrativa. Para isso, a narradora utiliza o discurso direto, delegando ao próprio marido o comentário de que estava encantado por Emílio e a afirmação de que não havia ninguém que não gostasse do rapaz. Além disso, as focalizações externas e principalmente as frequências anafóricas e repetitivas, utilizadas para mostrar a curiosidade e atenção das pessoas para com o moço e também para lembrar ao leitor que o marido não a ajudava a se desvencilhar da tentação, favorecem o processo persuasivo. O objetivo da enunciadora não é manter o segredo, mas ser perdoada pelo comportamento do passado. Portanto, esses recursos, principalmente a frequência com que a personagem afirma no discurso o poder de sedução do rapaz, são argumentos implícitos a favor de sua redenção. É o formal contribuindo para a finalidade manipuladora do sujeito da enunciação.

Em “Linha reta e linha curva”, a ironia novamente se faz presente, mas é necessário observarmos que as ironias utilizadas nesses primeiros contos endossam a crítica com relação à personalidade das personagens, na medida em que não possuem o humor reflexivo dos textos da fase madura do escritor. Os recursos temporais anisocrônicos mantêm o efeito de suprimir, no discurso, o desnecessário. O fio da mentira passa pelo narrador, pois ele conduz inicialmente o discurso por um caminho, quando na verdade, a rota é outra. O discurso direto distancia o leitor dos fatos, afinal este recebe as informações sem a intrusão enunciativa, ficando à mercê do saber das

personagens. Porém, como vimos na análise do conto, o narrador não é totalmente neutro e, apesar do distanciamento e de certa ambigüidade propiciados pelo uso do discurso direto, o enunciador ainda faz muitas revelações que diminuem o suspense da trama. Além disso, é necessário nos lembrarmos da relação entre o plano formal e o do conteúdo sugerido no título do texto. Ou seja, a trama possui um percurso tão tortuoso quanto a relação amorosa entre Tito e Emília. Sinal de que, nesse conto, a metalinguagem já começa a afiar suas armas para serem utilizadas em narrativas posteriores com maior eficácia.

No último conto desse primeiro livro, “Frei Simão”, o ponto de vista narrativo com suas escolhas de perspectiva é que mantém a intriga. O enunciador tem uma postura neutra, deixando o leitor no nível de saber das personagens. Considere-se também ser esse o menor texto, e pode ser visto como aquele em que o sujeito da enunciação consegue realmente atingir a concisão esperada para o gênero. As elipses e os sumários são os principais procedimentos para atingir essa brevidade discursiva.

Um elo marcante entre os textos estudados é a dissimulação como componente nato no barro humano de que todas as personagens são feitas. Em “Miss Dollar”, Andrade é o principal vilão, pois sabe desde o princípio os motivos que levam Margarida a recusar o matrimônio, mas não os revela, deixando o médico a mercê do destino. Além disso, não podemos deixar de comentar o fingimento do narrador, que, neste conto, mente, desmente, afirma, nega, demonstrando ser também um dissimulador, talvez o maior dissimulador.

No conto “A mulher de preto”, Madalena é a grande dissimuladora; finge todo o tempo para conseguir o perdão do marido e o seu lugar de “esposa fiel”. É preciso lembrar ainda que não há personagens muito ambíguas nesses primeiros contos, exceto Madalena, que apesar de não ter um caráter tão singular como outras heroínas já faz parte da galeria das instigantes mulheres machadianas. “Luís Soares”, texto não analisado aqui pelo fato de já ter sido estudado detidamente em livro publicado (CARDOSO: 2005), também mostra o uso da dissimulação. O protagonista finge para o tio e para a prima com a intenção de atingir sua condição perdida de rapaz rico, tal como acontece em “O segredo de Augusta” com as personagens Vasconcelos e Gomes. Neste texto, Augusta é igualmente uma fingidora, pois, aparentemente mostra-

se preocupada com a filha, quando, na verdade, sua atenção está voltada para si mesma.

“Confissões de uma viúva moça” é outro exemplo da utilização de máscara. A narradora tenta seduzir, pelo discurso, o leitor e, principalmente, as amigas para atingir a redenção e retornar ao bom convívio social na condição de vítima. “Linha reta e linha curva” é uma aula de dissimulação. Para conseguir o amor de Emília, Tito finge todo o tempo. E em “Frei Simão”, os fingidores são os pais do protagonista que, na tentativa de casarem o filho com uma moça rica, “matam” a sobrinha viva e conservam essa mentira até o fim com o castigo da mesma.

A rigor, nesses primeiros contos, em geral, além da temática construída sobre a oposição essência X aparência, prevalecem os tipos sociais; as alegorias são simples e pouquíssimas; há ironia verbal e não humor reflexivo; histórias com grande extensão; ambigüidade mínima; pouca utilização dos recursos anisocrônicos e, quando usados, possuem mais a função de dar concisão ao texto; a voz narrativa conduz o enunciatário; a arquitetura dos contos segue a estrutura clássica, ou seja, prevalece a peripécia no lugar do elíptico; a intenção no lugar da tensão.

Para concluir, utilizando a expressão de Bosi (2006), podemos dizer que o “Machado universal” ainda não surgiu, o que comanda é o “Machado Brasileiro”, aquele crítico da sociedade fluminense de sua época.

II- HISTÓRIAS DA MEIA-NOITE: A FACE OCULTA DA VERDADE

1. AS BODAS DE LUÍS DUARTE

O discurso inicia em uma “manhã de um sábado, 25 de abril” (p.191), dia em que se preparava algo importante pela agitação das personagens. O narrador não diz o que é, mas pelo título sabemos tratar-se dos preparativos de um casamento. A explicitação da data é importante para o processo de refiguração do sentido, pois a partir dessa marcação temporal percebemos, no final da narrativa, que Carlota casara-se grávida.

Como em *D. Casmurro*, o enunciador refere-se a duas gravuras que estavam sendo colocadas na parede por José Lemos, as quais trazem a morte como tema: “Morte de Sardanapalo” e a “Execução de Maria Stuart” (p.192). A utilização sugestiva desses quadros fúnebres aponta para uma forma de *status* social, afinal como diz o dono da casa “que tinha sido membro de uma sociedade literária” (p.192), aquelas gravuras faziam parte da história, por isso era importante exibi-las (tanto na diegese quanto na própria composição da narrativa). Podem também representar uma alegoria ao casamento. Isto é, as núpcias seriam uma espécie de morte pela anulação do eu e pela entrada em outro tipo de situação. O que não podemos deixar de observar é o trocadilho feito pelo sujeito da enunciação quando José Lemos diz à mulher que a “história está bem em todas as famílias”: “Podia acrescentar que nem todas as famílias estão bem na história” (p.192). O que quer dizer o narrador com essa ironia? Será que é uma crítica àquela família específica ou à sociedade em geral?

A focalização externa da filha mais velha também gera possibilidades semânticas para o leitor. Afinal, apesar de ser a noiva, não parecia feliz com o matrimônio. Estava pálida e tinha tido “uma insônia terrível” (p.192). O verbo “estava” sugere que ela não tinha como característica fixa a palidez, apenas estava naquele momento ou dia. Além disso, a falta de sono também não era comum: “doença de que até então não padecera nunca. Há doenças assim” (p.192). Portanto, o que teria acontecido a ela para causar tal estado? Esse efeito suspensivo é, tecnicamente, causado pela paralipse.

A focalização dos irmãos da noiva carrega um tom irônico: “o Antonico era a miniatura do Rodrigo; distinguiam-se ambos por uma notável preguiça (...)” (p.192). Como notamos, o sujeito da enunciação continua ridicularizando a futilidade ostentada pelo dinheiro. O despreparo para assumir a vida é assunto de alguns contos do primeiro livro e repete-se nesse.

A conversa entre D. Beatriz e Carlota fornece pistas interessantes. A mãe assume a função de ativar na filha a consciência das “responsabilidades gravíssimas” de uma mulher casada. Durante o diálogo, D. Beatriz cala-se repentinamente e é com uma analepse que tomamos conhecimento do discurso arranjado: “(...) se a noiva de Luís Duarte tivesse espiado três dias antes pela fechadura do gabinete de seu pai, adivinharia que D. Beatriz recitava um discurso composto por José Lemos, e que o silêncio era simplesmente um eclipse de memória” (p.193). O pai da noiva não escapa à ironia do narrador heterodiegético: ao revelar que foi ele o autor do discurso decorado por D. Beatriz, não só critica a mãe, que deveria ser mais afetiva e falar à filha espontaneamente, mas também José Lemos, que se achava superior pelos seus “conhecimentos” literários.

Em alguns textos machadianos há a presença de personagens que desempenham um papel social, como o cônego Roxo, em “D. Benedita”, que nas festas cuidava do peru, e aqui, nesse conto, o Tenente Porfírio, “tipo de orador de sobremesa” (p.194). Essas personagens são como parasitas que agem para se tornarem necessárias, intenção que não escapa à captação pelo olhar do narrador: “(...) o bom homem, – se bem falava, melhor comia. De maneira que, bem pesadas as cousas, o discurso valia o jantar” (p.194).

Do ponto de vista da temporalidade, além de uma elipse sem grandes implicações retóricas, ocorre um recuo temporal para mostrar a discussão em torno do horário do casamento na Igreja, se o mesmo seria antes ou depois do almoço: “Foi grande assunto de debate nos três dias anteriores ao dia das bodas” (p.194). Essa analepse mostra a futilidade dos actantes, ligados à superficialidade, à aparência, como se o casamento parecesse mais uma festa circense do que o começo de uma vida nova. Além disso, a focalização externa dos comportamentos das personagens revela como tudo parece se arranjar às pressas, até mesmo o casamento, idéia que irrompe sem o planejamento pela família. Isso se evidencia quando José Lemos pergunta se todos os convites foram entregues (o que permite pensar que foram distribuídos recentemente) às pessoas que “deviam assistir à festa”. Outros fatores que reforçam esse aspecto são: a compra das luvas da esposa e das filhas; a encomenda dos sorvetes e vinhos feita no dia do evento; a indecisão, três dias antes quanto ao matrimônio ser anterior ou posterior ao almoço. Tudo isso, enfim, são dados sugestivos, afinal haveria motivo para os noivos estarem se casando às pressas? Questionamento possibilitado pelo próprio procedimento enunciativo, além de tomarmos contato com aspectos que preparam o final do discurso. Ou seja, o mal estar da noiva, o fato de nem toda família estar bem na história, os preparativos aparentemente atrasados, sugerem o casamento urgente pela gravidez da noiva.

A imparcialidade esperada quando a voz narrativa é heterodiegética acontece parcialmente nesse conto. Por um lado, o leitor atento percebe que há informações encobertas pelo enunciador, por outro, o narrador parece não ter simpatia pelas personagens que são constantemente ridicularizadas: “A cabeça de Justiniano Vilela, – se se pode chamar cabeça a uma jaca metida numa gravata de cinco voltas, – era um exemplo da prodigalidade da natureza quando quer fazer cabeças grandes” (p.194).

O sujeito da enunciação vai formando uma galeria de tipos em que a aparência vale mais do que qualquer outra coisa. Manter-se bem ao olhar alheio parece ser o objetivo dessas personagens. É o que pode ser notado no Dr. Valença, com sua insistência em manter o porte altivo para conseguir respeito e distinção: “Compreendeu este advogado (...) que a primeira condição para merecer a consideração dos outros era ser grave (...)” (p.195). Estamos, assim, diante de alguns

aspectos que compõem o projeto estético de Machado, sendo constantes em suas diversas obras. A preocupação com a aparência, a máscara, por exemplo, já existe nesses textos iniciais e será retomada posteriormente com maior refinamento. Nesse sentido, o conto “O espelho” é exemplar. No conto em análise, para enriquecer essa necessidade de manter a aparência, o sujeito da enunciação utiliza a ironia, o que pode ser notado no trecho em que ele fala da “importância” de se manter a máscara para encobrir a fragilidade do que há por baixo dela: “salva do exame a carga que cobre” (p.195).

Bosi, em *O enigma do olhar* (1999), confirma a transformação referente a esse assunto: “Embora a consciência da máscara e do jogo instituído não se mostre tão aguda nos primeiros contos, ela seguramente cresceu dos *Contos fluminenses* para as *Histórias da meia-noite*” (p.81). Portanto, partindo do que diz o crítico, percebemos que nesse conto um recurso retórico determinante na arquitetura do enunciado é a ironia. Ou seja, há uma intensificação em relação a esse procedimento que mostra com maior força a utilização da máscara social.

Na continuidade do conto, os convidados vão chegando, mas o noivo não. Como a narrativa segue linearmente, o leitor pode acreditar que Luís Duarte poderia ter desistido de casar-se. Porém, com o prosseguimento discursivo, a aflição do enunciatário acaba, pois: “Eram cinco e meia quando apareceu finalmente Luís Duarte” (p.197).

Através da focalização interna e zero executada pelo narrador onisciente, temos desmascaradas as personagens:

A esta observação, toda filha do estômago implacável do ex- chefe de seção, o Dr. Valença respondeu dizendo:
— Compreendo a demora e a comoção de aparecer diante da noiva.
(p.196)

Como se pode depreender pela narrativa, essa compreensão do Dr. Valença é falsa, já que suas falas anteriores revelam o contrário (sua fome que o diga...). Mas, para manter a aparência a demora do rapaz é relevada.

O mesmo acontece quando o enunciador, a partir de uma focalização interna de Calisto, compartilha com o leitor a dificuldade de se representar um papel social: “Calisto Valadares suspeitava que houvesse uma omissão nas Escrituras, e vinha a ser que entre as pragas do Egito devia ter figurado o piano. Imagine o leitor com que cara viu ele sair uma das moças do seu lugar e dirigir-se ao fatal instrumento” (p.197). Temos a impressão de que o narrador, ao revelar a intimidade das personagens (vaidade, inveja, gula, raiva, etc.), expõe para o leitor, seu convidado especial, as relações superficiais e dissimuladas, correntes na sociedade, uma postura irônica que desponta como presença marcante nesse conto, realçando-lhe o caráter crítico.

O discurso é permeado por uma ironia cômica manifestada pelas focalizações internas: “—Que magnífico é isto! exclamou ele diante do Sardanapalo, quadro que ele achava detestável” (p.197).

As personagens, nesse conto, representam os sete pecados capitais. A gula é exercitada, por exemplo, pelo Vilela: “(...) o estômago de Vilela formulou um verdadeiro ultimatum ao qual o homem cedeu (...)” (p.198). A soberba e a inveja, por Dr. Valença: “Luís Duarte apareceu à porta da sala, e daí mesmo fez uma cortesia geral, cheia de graça e tão cerimoniosa que o padrinho lha invejou” (p.197). A ira é garantida por Calisto, que demonstra raiva em ouvir as músicas executadas no piano odiado por ele. A preguiça está inerente aos irmãos da noiva: “(...) distinguiam-se ambos por uma notável preguiça, e nisso eram perfeitamente irmãos” (p.193). A cobiça é revelada por José Lemos, que deseja D. Margarida, esposa de Vilela. A luxúria vem implícita no final do conto, em que percebemos a gravidez de Carlota, desmistificadora do “sagrado” casamento. E por último, a avareza vem sugerida em uma focalização onisciente: “Eduardo cultivava a poesia quando as cifras lho permitiam (...)” (p.196).

O casamento não foi focalizado, mas serviu para mostrar o quanto os convidados estavam entediados em esperar que o mesmo se realizasse logo para a festa começar.

Essa estratégia de omitir o fato anunciado no título é extremamente irônica, pois permite destacar as máscaras e os vícios que povoam o acontecimento social. Eis um bom exemplo: ao chegar o Tenente Porfírio, “o dono da casa soltou um suspiro de

alívio e satisfação” (p.199). Como já dissemos, o Tenente é o tipo de pessoa que se faz necessária para lucrar com isso. As focalizações internas revelam as fragilidades diversas (moral, cultural, etc) das personagens: “José Lemos ignorava até aquela data se era anfitrião; mas considerou que da parte de Porfírio não podia vir cousa má” (p.200). Como vemos, o desejo de aparentar um homem culto encobre a percepção do próprio ridículo, pois José Lemos sequer sabia o que significava a palavra “anfitrião”.

Também é caricatural a colocação em cena do Tenente, cujo orgulho por sua habilidade retórica é dissimulado pela humildade que fingia diante das demais personagens: “—Eu, minha senhora? Respondeu Porfírio com aquela modéstia de um homem que se supõe um S. João Boca de Ouro” (p.202). Como vemos, a vaidade vem revestida por uma falsa modéstia.

Os comentários feitos pelo sujeito da enunciação demonstram parcialidade e uma postura irônica e depreciativa: “Estrepitosos os aplausos celebraram este discurso em que o Calvário andou unido ao cravo e à rosa” (p.203). O final do conto é sumarizado. São narrados vários fatos da diegese em um tempo menor, também com a função de sublinhar o comportamento das personagens e a representação das máscaras. Por isso ocorre uma prolepse: “Seguiu-se o baile, que foi animadíssimo e durou até as três horas (...)” (p.203). Esse procedimento é seguido por uma analepse completa, uma referência “às duas horas” para narrar a retirada de algumas personagens. Porém, o mais interessante na finalização da narrativa é a notícia do “verdadeiro brinde dessa festa memorável” (p.203): uma criança. Portanto, se o “pecurrucho” veio ao mundo em janeiro, Carlota casou-se grávida. E fica a sugestão de que essa é a razão maior da realização matrimonial.

O que se destaca nesse texto é a capacidade de dissimulação entre as personagens, só perceptível graças às focalizações internas e zero efetuadas pelo enunciador. Da noiva aos convidados, todos trabalham o fingimento, a aparência em detrimento da essência.

No que diz respeito aos recursos temporais, podemos afirmar que aparecem pouco devido à estratégia de colocar o acontecimento como suporte para o estudo do comportamento. Por isso também o discurso é linear, os fatos mencionados começam com os preparativos do casamento e findam com a comemoração do mesmo.

Torna-se relevante nesse conto a ironia de Machado de Assis que, como já foi dito, compõe um quadro humano mesquinho. É como se houvesse um palco em que, enquanto as personagens representam seus papéis, o sujeito da enunciação juntamente com o leitor assistissem ao ridículo da dissimulação. A aparente simplicidade diegética vem revestida por uma trama que insere uma mordaz crítica social.

A rigor, percebemos que ainda prevalece a intensidade e não a tensão. Isto porque as ironias se mostram explicitamente e possuem uma tonalidade social, quando o ideal seria gerar os sentidos através da diminuição de pistas acerca da presença delas. Ou seja, elas existem para destacar o conteúdo e não em nível formal, estrutural. Segundo Anatol Rosenfeld, a ironia romântica tem cunho idealista, pois é uma forma de criticar a realidade, “de abalar os padrões filisteus e toda esta realidade aparentemente factícia em que o burguês se acha em casa” (1978, p. 286). É justamente esse o tipo de ironia ocorrente em “As bodas de Luís Soares”.

Assim, podemos concluir que os recursos retóricos ainda estão sendo utilizados para reforçar a intensidade, ou seja, nesse texto Machado ainda segue o modelo clássico à maneira de Poe, contando uma história e anunciando que há outra. O que mudará nos livros posteriores, principalmente em *Histórias sem data*. Antes, cumpre continuarmos acompanhando os contos de *Histórias da meia-noite*.

2. ERNESTO DE TAL

O tempo do discurso é instaurado no presente: “Aquele moço que ali está parado na Rua Nova do Conde (...)” (p.203). O efeito dessa modalidade temporal é dar ao leitor a impressão de que o tempo da diegese coincide com o tempo da enunciação, e que, portanto, a leitura equipara-se à narração.

Através de hipóteses elaboradas e negadas pelo narrador, há um retardamento sobre a revelação de quem é aquele rapaz e por que está tão ansioso: “Tem um ar misterioso, é verdade; (...) Filósofo já se vê que não era. Ratoneiro também não (...)” (p.203). Esse procedimento lembra o conto “Miss Dollar”, em que o narrador sonega ao leitor a identidade de Miss Dollar. No conto em foco, o leitor não deixa de perceber a atitude insólita da personagem que, de “dez em dez minutos, sobe a rua (...) torna a descer dez minutos depois (...)” (p.204). Mas, a aparente loucura é apenas a paixão que sente por uma moça e a aflição é proveniente da espera por uma resposta que não vem.

Com uma analepse de dois dias, o enunciador fornece maior detalhe sobre a carta que foi enviada depois de um “arrufo” entre os namorados. À carta enviada “nessa manhã” (p.204) ainda não houve nenhuma resposta. Nesse início do enunciado, não há nenhuma focalização interna da moça, o que intensifica o suspense para o leitor, pois são elididos os motivos que a impedem de entregar a resposta. Só temos notícias da aflição de Ernesto, mas mesmo assim, nem tudo fica esclarecido: “(...) soltou apenas um longo e magoado suspiro (...)” (p.204). É o próprio narrador que chama a atenção do leitor para a inverossimilhança dessa reação. Afinal, como pode suspirar um “homem que está rebentando de cólera?” (p.204). É com esse mistério que ocorre no discurso uma elipse, essa sim com um importante valor retórico. Isso porque o enunciador levanta um problema, como dissemos há pouco, e volta ao tempo para explicar as origens dos fatos narrados.

As duas analepses ocorridas até agora foram curtas e pouco reveladoras. As informações são repetidas (arrufo entre namorados, envio da carta) e as que são acrescentadas não têm grande relevância (nome do tio da namorada e desta).

É o próprio enunciador quem levanta as perguntas que o leitor deveria fazer: “Ora por que razão não figura Ernesto entre os cavalheiros que estão dançando ou tomando chá?” (p.204), cuja resposta ele não nos dá, acentuando o suspense na percepção da intriga. Entretanto, o sujeito da enunciação, dirigindo-se diretamente ao enunciatário, explica que a ausência do rapaz naquela reunião é a falta de uma casaca, além de explicitar as más condições financeiras da personagem.

As tentativas frustradas de Ernesto em conseguir emprestada a roupa são contadas sumariamente. Com o uso da frequência repetitiva, o narrador retoma o fato da diegese, repetido muitas vezes no discurso: “Já sabemos que tal resposta não veio (...)” (p.205). O mistério agora, tanto para Ernesto quanto para o leitor, é saber a razão do silêncio de Rosina. Esse enigma é perceptível principalmente pela reincidência dos eventos da história no enunciado.

Como o movimento de uma câmera, o sujeito da enunciação deixa o pobre Ernesto dormindo e passa a focalizar a namorada silenciosa: “Veja o leitor aquela moça que ali está, sentada num sofá (...)” (p.205). Através da focalização externa, notamos que Rosina é esperta e gosta de paquerar: “Os olhos de Rosina não enganam ninguém ... exceto os namorados. Os olhos dela são espertinhos e caçadores, e com um certo movimento que ela lhes dá, ficam ainda mais caçadores e espertinhos” (p.206). Traíçoeira, enganadora dos namorados, a figura feminina não é de confiança, o que se reflete no olhar. Sabemos o quanto Machado privilegia a singularização dos olhos das personagens (D. Benedita, Capitu, etc), principalmente em suas obras maduras e aqui percebemos a correspondência entre os olhos e a personalidade da personagem. Mais uma vez, notamos a presença de aspectos, nesses textos iniciais, que serão trabalhados com maior requinte em textos posteriores do autor.

Através de focalizações externas, o narrador mostra o desinteresse de Rosina por Ernesto: “(...) se alguém lhe prende a atenção, é um moço de bigode louro e nariz comprido que está agora conversando com o subdelegado” (p.206), como também sua opinião pejorativa sobre o rapaz: “O Ernesto é um...” (p.206). Nem é preciso

concluir o pensamento, pois o contexto preenche para o leitor o que ficou suspenso: o desamor para com o moço.

A ironia também está presente nesse conto: “Mas como ambas eram amigas de Rosina, não foram estas censuras feitas em tom ofensivo, mas com brandura, como os amigos devem censurar os amigos ausentes” (p.207). Desde seu primeiro livro de contos, Machado demonstra descrença com relação às amizades. Em “Luís Soares”, por exemplo, e aqui no fragmento supracitado, a falsidade reinante entre amigos revela a visão irônica.

A respeito do comentário feito pelas amigas de Rosina, o narrador afirma que, ao contrário do que as moças diziam, Rosina dança muito bem. Já no que se refere ao namoro com o rapaz de bigode louro, o narrador concorda com as duas amigas: “a maneira por que ela olhava e falava ao rapaz de nariz comprido despertava suspeitas no espírito mais desprevenido (...)” (p.207).

O enunciador manifesta claramente o interesse de Rosina, que preferia aquele rapaz por sua condição financeira ser superior à de Ernesto: “A simples circunstância de não ter Ernesto a interessante vestidura que ornava o corpo e realçava as graças do seu afortunado rival, pode já dar algumas luzes ao leitor de boa fé (...)” (p.207). Portanto, acaba o mistério sobre a ausência de resposta à carta do namorado. O promissor partido de bigode louro e nariz comprido é uma justificativa mais do que evidente (e satisfatória) tanto para Rosina quanto para o leitor. A figura feminina não possui os ímpetus do amor romântico idealizado, é mais pragmática. Seu desejo era ter uma vida confortável: “Pesados os merecimentos de um e de outro, quem perdia era o mísero Ernesto” (p.208).

O relacionamento do rapaz de bigode com Rosina e demais “Estados vizinhos” é representado através de uma alegoria: “(...) tantos foram os telegramas trocados durante a noite entre eles, que os Estados vizinhos, receosos de perder uma aliança provável, chamaram às armas a milícia dos agrados, mandaram sair a armada dos requebros, assestaram a artilharia dos olhos ternos, dos lenços na boca, e das expressões suavíssimas (...)” (p.208). O flerte entre as personagens é caracterizado por elementos de guerra, mostrando as “armas” utilizadas, entre os vários soldados, para alcançar o território fragilmente ocupado por Ernesto.

O final da alegoria sugere que Rosina disparava seu charme para todos os lados, porém, naquela noite o alvo era apenas um. Provavelmente o funcionário da casa comercial, mas o narrador não diz isso explicitamente, o que garante certa ambigüidade.

No início do capítulo III, com uma focalização interna, o sujeito da enunciação revela o pensamento, antes interrompido, de Rosina: “— Um Palerma – é o que Rosina queria dizer quando defendeu a fidelidade de Ernesto (...)” (p.208). Esta frequência repetitiva tem a função de esclarecer os sentimentos da moça. No fato acontecido uma única vez na diegese, há a omissão da opinião real de Rosina, mesmo que esta tenha ficado sugerida. Com a reincidência do evento no discurso, a sugestão torna-se evidência.

É por meio da ironia que o narrador focaliza a capacidade notável de Rosina em manipular Ernesto: “Mas a boa menina, com sua varinha mágica, trazia o rapaz a bom caminho, escrevendo-lhe duas linhas ou dizendo-lhe quatro palavras de fogo (...)” (p.208). Uma “boa menina” astuta o suficiente para ludibriar Ernesto com palavras enganosas, eis onde reside a ironia do narrador. Quanto ao Ernesto, percebemos que faz juz ao título amoroso de “Palerma”, reafirmando-se também a indeterminação jocosa proposta pelo “de tal” contido no título o conto. Na arquitetura da trama, o sujeito da enunciação, desde o início, traça o final da história. Ou seja, não é mistério para o leitor a fragilidade de opinião do Ernesto, que é facilmente manipulado por Rosina, longe de ser o tipo paquerador desta. Com isso, fica fácil prever o epílogo, já que a peripécia se confirma e se afirma no decorrer da intriga sem causar nenhuma surpresa final.

Novamente é utilizada no discurso a frequência repetitiva: “Tal era a confiança de Ernesto na flor da Rua do Conde” (p.209), recurso que acentua o tom irônico a respeito da fidelidade de Rosina. Sabemos que a designação “flor da Rua do Conde”, dita à moça pelo rapaz de bigode louro, soa totalmente incabível na confiança de Ernesto, traída pela presença de um “outro” a ridicularizá-la implicitamente.

A postura narrativa em relação a Ernesto também é pejorativa, pois, deixa clara a fraqueza de personalidade do rapaz. O arrufo anunciado no início do enunciado é explicado agora: “Ernesto vira positivamente a moça receber uma cartinha, às

furtadelas, da mão de uma espécie de primo que freqüentava a casa de Vieira” (p.209). Mesmo vendo a atitude suspeita da namorada, Ernesto escreve a tal carta e espera uma resposta que abone a ação da moça: “Que resposta, se ele vira o gesto de Rosina? Leitor ingênuo, ele queria uma resposta que o fizesse olhar para si mesmo com desprezo e nojo” (p.209). Notamos que o enunciador dialoga com o leitor, sugerindo perguntas (que deveriam ser elaboradas pelo enunciatário) e respondendo posteriormente.

Mais um interessante posicionamento do narrador em seu jogo com o leitor:

Agora tem a palavra o leitor para interpelar-me a respeito das intenções desta moça, que preferindo a posição do rapaz de nariz comprido, ainda se carteava com Ernesto, e lhe dava todas as demonstrações de uma preferência que não existia. (p.210)

Essas ponderações são feitas pelo enunciatário antes de o narrador dizê-lo claramente. Porém, parece que, para o sujeito da enunciação, o leitor é previsível. Ou seja, ele arquiteta a trama sabendo perfeitamente o que o enunciatário pensa sobre a mesma.

Mas o conflito, anteriormente anunciado, é esclarecido em seguida: “(...) para ela uma coisa pior que casar mal, era não casar absolutamente” (p.210). Portanto, a dissimulação encobre a necessidade de se casar e a manipulação dos dois pretendentes é a garantia do resultado com pelo menos um. No caso, nosso pobre Ernesto. Essa revelação demonstra que o enunciador fala demais, isto é, ele poderia manter um suspense, se contasse menos. Porém, mesmo com essa entrega, nosso interesse pela leitura continua porque há uma habilidade que pressentimos existir na narrativa machadiana, jamais totalmente imatura ou ingênuo.

Além disso, podemos associar esta personagem feminina a Isabel de “A parasita azul”. Ambas fazem de tudo para realizarem o desejo de casamento, tendo a dissimulação como principal arma a ser usada. Porém, a postura enunciativa é diferente, na medida em que o narrador de “A parasita azul” é mais sutil ao mostrar a dissimulação da moça, que, também, não é tão indiscreta quanto Rosina.

Rosina era uma “mestra no ofício” (p.211) de conquistar e manipular. Enganava tanto Ernesto quanto o rapaz de nariz comprido: “Rosina soltou uma risada (...) a tal ponto que o rapaz de nariz comprido julgou de sua dignidade não insistir na absurda suspeita” (p.212). O enunciador continua tão irônico quanto no conto estudado anteriormente. A utilização de freqüências singulativas anafóricas intensifica a ironia: “— Oh! Rosina, tu és um anjo!”(p.212). Nesse momento, o anjo vem da boca do moço de bigode louro, mas a primeira vez que essa designação carinhosa ocorreu, na diegese e no enunciado, veio de Ernesto. Se há igualdade nas frases e intenções, há também nas situações: ambos são enganados por Rosina e acabam como peixes na mesma rede.

O primeiro a falar em casamento foi o rapaz de nariz comprido, por isso Ernesto começou a ser tratado com frieza pela moça. Frieza associada à promessa ou manutenção da afeição por parte de Rosina.

O narrador deixa evidente, no enunciado, a fragilidade da personalidade de Ernesto. Ao notar a derrota amorosa, o moço fica indignado, porém, “na fantasia, apenas, compassiva leitora, não só porque ele era incapaz de fazer mal a um seu semelhante, mas sobretudo porque repugnava à sua natureza achar uma resolução qualquer” (p.213). Essa fragilidade de caráter, como já dissemos, era o que favorecia a manipulação de Rosina. A “alma inconsistente e passiva” de Ernesto não é enigma nem para o leitor, nem para as personagens que participam da ação. Por isso, o efeito na personalidade da personagem é irônico e cômico. Tal fato se nota pela maneira como o sujeito da enunciação mostra essa característica, ou por sua própria voz ou pela das outras personagens: “—Nesse caso, disse Jorge, (...) o meu conselho é que tu, ele e ela vão todos para o diabo que os carregue” (p.213). Resposta ouvida por Ernesto que, ao ter conhecimento do romance entre Rosina e o rapaz de bigode louro, indaga ao amigo o que fazer se não houver nada entre eles. Porém, apesar de o enunciador mostrar que o rival de Ernesto também fora enganado algumas vezes pela namorada, não sabemos com tanta certeza qual seria a reação dele ao saber de todo o jogo da moça.

Descoberto o duplo engano, os dois pretendentes resolvem romper com a moça, a qual “chorou deveras; não de mágoa, mas de raiva” (p.216) por ver seu plano acabado. Mas, é com uma elipse que o leitor tem aumentada sua curiosidade: “Estava

pois abandonada de Deus e dos homens. Não; ainda lhe restava um recurso. Um mês depois...” (p.216). Que recurso seria esse silenciado no discurso? A dúvida do enunciatário, no entanto, não permanece por muito tempo, pois, logo o narrador menciona a carta enviada a Ernesto por Rosina.

Ernesto, como é previsível por sua bondade ingênua, acaba por perdoá-la e pedir perdão. A conversa entre os dois é permeada pelo viés irônico que a toca, porque o narrador mostra simultaneamente a sagacidade de Rosina e o auto-engano de Ernesto: “Rosina, a menos de ter um coração de bronze, não podia deixar de conceder o perdão que o namorado lhe pedia. Foi recíproca a generosidade” (p.220).

O narrador utiliza-se de uma elipse, “Três meses depois (...)” (p.220), e de um sumário condensador dos acontecimentos: o casamento, a festa, etc. Notamos que esse conto, apesar de fazer parte do período inicial da obra de Machado de Assis, contém alguns procedimentos narrativos que serão marca de grandes textos de outra fase. A ironia, os recursos temporais e o epílogo sugestivo revelam essa consciência estética.

O final não é romântico, pelo contrário, prevalece o espírito pragmático. A moça leviana não tem castigo, porque o que vence é a capacidade em dissimular e manipular. Mais ainda, há na conclusão a sugestão de que Rosina e o rapaz de nariz comprido são amantes: “(...) o rival de Ernesto revelou certa magnanimidade, apertando ainda mais os laços que o prendiam desde a singular circunstância que os aproximou” (p.220). Com uma prolepse, “dous anos depois” (p.220), sabemos que a amizade continua e que ao ser questionado por Ernesto, sobre o casamento, o rapaz responde: “—Nada, meu amigo, responde o outro, eu já agora morro solteiro” (p.220). A traição é sugerida ironicamente, mas não confirmada, o que acentua os efeitos de sentido, deixando o leitor na dúvida e fazendo prevalecer a ambigüidade.

Portanto, o que há de negativo é, principalmente, a extensão do texto, ainda muito longo. O sujeito da enunciação perde em resultados de efeitos de sentido quando cria uma intriga em que o final é uma consequência evidente de tudo o que revela ao decorrer do discurso. Ou seja, a elipse ocorrida quando Rosina pensa que ainda lhe resta um plano é preenchida posteriormente pelo comportamento esperado de Ernesto, o qual apenas confirma sua atitude habitual de se deixar manipular pela moça. O final só se torna interessante pela sugestão do caso entre Rosina e o rapaz de nariz

comprido. Porém, é preciso lembrar que isso também não é tão difícil de pensarmos, afinal, o narrador sempre mostrou a capacidade aventureira de Rosina, sagaz em manter relações com os “países vizinhos”.

3. AURORA SEM DIA

Com uma narrativa voltada para um tempo anterior (então), o narrador heterodiegético apresenta Luís Tinoco. A partir da focalização externa temos a impressão de que o protagonista é um rapaz jovem, cheio de idéias: “(...) olhos vivos, cabelos em desordem, língua inesgotável e paixões impetuosas (...)” (p.220).

O enunciador antecipa-nos que o principal problema da personagem foi a crença de estar “fadado para grandes destinos” (p.220).

Com uma analepse sutil vamos entrando na história de Tinoco: “No tempo em que o Dr. Lemos o conheceu começava a arder-lhe a chama poética” (p.222). Nesse primeiro “grande destino”, percebemos uma crítica à crença de que “Poesia não se aprende; traz-se do berço” (p.222). A personagem acredita ter nascido para ser artista e, portanto, sem a necessidade de nenhum preparo ou estudo: “(...) tinha produzido um soneto, cujo principal defeito era ter cinco versos com sílabas de mais e outros cinco com sílabas de menos (...)” (p.220). A ironia está presente todo o tempo, pois há o propósito ridicularizador de desmascarar Tinoco, que insiste em não ver o óbvio e persiste numa carreira imprópria para ele.

Outro aspecto interessante é que o sujeito enunciador mostra a visão preconceituosa do padrinho de Tinoco em relação aos poetas: “(...) ligava à idéia de poeta a idéia de mendicância” (p.222). Assim, Machado exterioriza, por meio da personagem, um posicionamento que reflete o senso comum a respeito do poeta e, conseqüentemente, da literatura.

Aos comentários alheios a personagem responde com indiferença e compõe mais versos: “(...) de uma tristeza que fazia sorrir, e de uma alegria que fazia bocejar (...)” (p.223). Além de criticar a idéia de talento nato, o narrador censura os falsos intelectuais que utilizam produções dos outros em benefício próprio, como um meio de

assegurar *status*: “A inscrição era citada com as próprias palavras do poeta, sem que aliás Luís Tinoco o tivesse lido nunca (...)” (p.223). Tal situação lembra-nos as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em que o narrador ironiza a si próprio, quando diz: “embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. (...) Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação (...)” (p.69). É com essas “cascas” que Tinoco vai demonstrando sua aparente intelectualidade.

A partir de um sumário temos a notícia das cento e oitenta páginas produzidas pela personagem: “Ao cabo de cinco meses tinha Luís Tinoco produzido uma quantia razoável de versos (...)” (p.223).

Percebemos que o sujeito da enunciação demonstra uma proximidade maior, por antipatia, com relação a Tinoco: “Andava com o ar inspirado de todos os poetas movéis que se supõem apóstolos e mártires. (...) algumas vezes abotoava o paletó e punha a mão ao peito por ter visto assim um retrato de Giuzot (...)” (p.223). Aqui, podemos notar o quanto é depreciativa a focalização de Tinoco. É como se o enunciador revelasse a máscara utilizada pela personagem que, em vez de ser ele próprio, vive um estereótipo, age como um ator realizando um “papel” alheio à sua essência. Somada a essa caricatura de Tinoco, está a crítica aos exageros românticos: “(...) confessava singelamente ao mundo que fora invadido do ceticismo byroniano, que tragara até às fezes a taça do infortúnio”(p.223). A ridicularização da conduta do protagonista mostra um Machado um pouco apegado à ideologia realista. Isto é, nesse conto, a ironia em relação à postura romântica, idealizada e pouco racional de Tinoco, endossa o contrário, ou seja, ao mostrar pejorativamente esse procedimento romântico, aumenta o valor do procedimento inverso. Justamente o que pregava a estética na qual o escritor se insere cronologicamente, mas que, posteriormente, terá grandes divergências. Isso pode ser notado na construção de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, em que o caráter ficcional vetado pelo Realismo é realizado em plenitude por um narrador defunto.

O Dr. Lemos que, em outro momento, havia criticado o trabalho de Tinoco, só conseguiu a atenção deste quando elogiou sua produção. Através do discurso direto, percebemos o quanto Tinoco se iludia com a realidade: “(...) não imagina quantos

invejosos andam a denegrir o meu nome. O meu talento tem sido alvo de mil ataques; mas eu já estava disposto a isso (...)” (p.224). Com focalizações internas, o narrador mostra o descontentamento do Dr. Lemos frente à situação: “O Dr. Lemos ia ouvindo calado com a resignação de quem suporta a chuva, que não pode impedir” (p.225). Portanto, esta personagem dissimula para agradar o rapaz.

Por meio de uma elipse ocorre a notícia de que saíram os “Goivos e Camélias (...)” (p.225). Esse recurso poupa tempo e espaço. Ironicamente, o narrador comenta: “Esta obra monumental passou despercebida no meio da indiferença geral” (p.225). Notamos que há em todo o texto a presença desse narrador irônico que analisa com muito sarcasmo a vivência inverossímil de Luís Tinoco.

Através de um diálogo entre Dr. Lemos e Tinoco sobre uma paixão deste último, é possível percebermos uma ridicularização velada ao Romantismo: “—Que quer? Disse Luís Tinoco enxugando com o lenço uma lágrima imaginária; é fado dos poetas arderem por cousas que não podem obter” (p.227).

Em termos de construção, ocorre, posteriormente, uma elipse seguida de um sumário que semeia no enunciatário a curiosidade pelo não dito: “Daí a dias estava o poeta a copiar razões de embargos (...) sem adivinhar que daquele emprego devia nascer uma mudança nas suas aspirações. O Dr. Lemos não lhe falou durante cinco meses” (p.227). O que garante o efeito de sentido em termos de refiguração da intriga é a elipse seguida do sumário, afinal, não sabemos que novas aspirações seriam essas.

Outro fator que contribui para a construção de significados é o uso do discurso direto, logo após esses recursos anisocrônicos. Isso porque o narrador se afasta dos acontecimentos, mostrando o diálogo pouco esclarecedor de Tinoco e Dr. Lemos. Ou seja, através dessa atitude enunciativa o leitor fica sem respostas para a aparente mudança (o sono literário) de tão empolgado poeta.

O sujeito da enunciação retarda a revelação da causa do “sono literário” de Tinoco. Como em contos anteriores, utiliza o recurso de desenvolver as hipóteses e não a razão real. Isto pode ser notado com uma analepse, em que o narrador fala sobre o namoro, aparentemente platônico, entre Tinoco e Inocência e sobre a decepção do namorado por ter sido substituído por outro. Mas, apesar de sustentar a sugestão dessa relação frustrada como o motivo do desânimo literário do rapaz, o narrador a nega no

final do recuo temporal, revelando só agora a verdadeira causa: “Esta porém não era a razão do sono literário de Luís Tinoco. A razão era puramente política (...)” (p.228).

Além de idealista, percebemos em Tinoco sua volubilidade. Amanhecera acreditando ser poeta de berço e, agora, “levantou-se com a convicção de que os seus destinos eram políticos” (p.229). Porém, essa veleidade do protagonista não se compara ao caráter volúvel de D. Benedita, personagem do conto homônimo do livro *Papéis Avulsos*. A rigor, o que queremos dizer com isso é que o sujeito da enunciação parece reproduzir, nas suas obras posteriores, a conduta de certas personagens, só que de uma forma muito mais profunda, complexa.

A reprodução da fala de Tinoco pelo discurso direto mostra o exagero da personagem em defender suas aspirações:

A política chama-me ao seu campo; não posso, não devo, não quero cerrar-lhe os ouvidos. Não! As opressões do poder, as baionetas dos governos imorais e corrompidos, não podem desviar uma grande convicção de caminho que ela mesma escolheu. Sinto que sou chamado pela voz da Verdade. (p.229)

Ao delegar a palavra a Tinoco, o enunciador se omite, deixando a própria personagem expor-se (ao ridículo), exibindo sua crença de ser eleito para cumprir altas missões – na poesia e na política – o que é um ideal romântico. Afinal, ele parece se sentir uma espécie de enviado, um Profeta que deve realizar o que lhe fora confiado. Porém, apesar dessa omissão narrativa, o enunciador não deixa de arrematar o fato com sua visão sarcástica: “Tal foi a estréia oratória com que ele brindou o Dr. Lemos numa esquina onde felizmente não passara ninguém” (p.229).

Ocorre outra elipse com a utilidade de dar concisão ao texto: “Dous dias depois, levou o ex-poeta ao seu protetor um artigo extenso e difuso (...)”. Novamente o narrador participa do processo de refiguração da intriga, utilizando na configuração da trama o recurso de trabalhar as hipóteses de leitura:

O advogado achou defeitos no trabalho; apontou-lhe demasias e nebulosidades, frouxidão de argumentos, mais ornamentação que solidez; todavia prometeu publicá-lo. Ou fosse porque lhe fizesse estas observações com muito jeito e benevolência, ou porque Luís Tinoco

houvesse perdido alguma coisa da antiga susceptibilidade, ou porque a promessa da publicação lhe adoçasse o amargo da censura, ou por todas estas razões juntas, o certo é que ele ouviu com exemplar modéstia e alegria as palavras do protetor. (p.229)

Apesar de o enunciador exercitar essas possibilidades como justificativa para a mudança comportamental de Tinoco, ele não diminui o interesse do leitor, afinal, mesmo tendo o poder da onisciência não afirma nada, apenas levanta sugestões. Nesse caso, há uma diferença, se compararmos esse conto, por exemplo, com “Miss Dollar”, em que o mesmo recurso tira o suspense, pois, o narrador, ao final das conjecturas, fornece a solução. No texto em foco, o sujeito da enunciação não mantém uma postura distanciada em relação aos fatos e principalmente a Tinoco:

Aquela doce e indefinível alegria que ele sentira quando estampou no Correio Mercantil os seus primeiros versos, voltou a experimentá-la agora, mas alegria complicada de uma virtuosa resolução: Luís Tinoco desde aquele dia sinceramente acreditou que tinha uma missão, que a natureza e o destino o haviam mandado à terra para endireitar os tortos políticos. (p.229)

Como vemos, se há otimismo é por parte do protagonista, pois, o enunciador não compartilha e não acredita nos projetos da personagem. Portanto, a crítica à conduta idealizada, beirando ao ridículo, de Tinoco e a descrença com referência ao endireitamento dos “políticos tortos” estão explícitos como ponto de vista do enunciador. Essa ausência de objetividade enunciativa ocorreu também no conto “Ernesto de Tal”, em que o narrador mostra as atitudes ridículas do rapaz, como vimos.

Se atentarmos ao discurso de estréia de Luís Tinoco, transcrito pelo narrador, percebemos através das relações intertextuais sugeridas (Moisés, Prometeu, Sócrates, Cristo, Savonarola, John Brown.) que essas associações desvelam uma pretensão por parte do escritor do discurso e outra por parte do sujeito da enunciação. Ou seja, Luís Tinoco deseja colocar-se na mesma posição de homens singulares, exemplos para a sociedade porque se considera uma espécie de profeta. Já pelo ponto de vista enunciativo, é possível notarmos o que sugere o título do conto: “Aurora sem dia”.

Apesar dessas figuras terem sido “apóstolos de luz”, todos sofreram conseqüências trágicas por tentarem transformar o poder. É inquestionável o legado deixado por eles, porém, mesmo tendo abalado a sociedade em que viveram, não conseguiram escapar da morte ou castigo. Portanto, enquanto a comparação é positiva para o protagonista, para o sujeito da enunciação ela atua com função crítica, negativa.

Em seguida, ocorre no discurso uma elipse declarada que suspende os acontecimentos da diegese no enunciado: “Aqui há uma lacuna na vida de Luís Tinoco. Razões que a história não conservou levaram o jovem publicista à província natal do amigo e protetor (...) Vamos já encontrá-lo alguns meses depois (...)” (p.231). Mas, o próprio narrador retira a possibilidade de um grande efeito retórico que adviria desse recurso: “Não percamos tempo em conjecturar as causas desta viagem, nem as que ali o demoraram mais do que queria” (p.231). Como vimos, o enunciador afirma que o objetivo do lapso temporal é economizar tempo e espaço. Apesar de o enunciador mostrar ironicamente o jeito de Luís Tinoco agir, deixa claro que seus projetos não se sustentavam por vaidade, tratava-se de uma “fé profunda e intolerante” (p.231). Ou seja, Tinoco era um homem com atitudes e crenças pueris e é esse caráter que culminará com sua transformação.

O discurso continua seguindo certa cronologia, sem divergências entre o tempo do enunciado e o tempo da história. Também continua a postura irônica do narrador: “Seus gestos eram até então desconhecidos na escala da gesticulação parlamentar; na província, pelo menos, ninguém tivera nunca a satisfação de contemplar aquele sacudir de cabeça, aquele arquear de braço, aquele apontar, alçar, cair e bater a mão direita” (p.232). Os aparentes elogios no retrato de seu estilo são extremamente irônicos: “O estilo também não era vulgar. Nunca se falou de receita e despesa com maior luxo de imagens e figuras. A receita foi comparada ao orvalho que as flores recolhem durante a noite; a despesa à brisa da manhã (...)” (p.233). A rigor, podemos notar que, por mais infantil e insano que o narrador nos mostre ser Tinoco, no final do texto a postura pragmática e devastadora da sociedade supera negativamente as ações idealizadas e utópicas do protagonista. No momento em que Tinoco enfrenta com intenções “proféticas” o poder, ele é humilhado, pisoteado pela lei do mais forte. O que alimenta a curiosidade no leitor é a notícia do escasseamento das cartas de Tinoco ao Dr. Lemos

e a elipse subsequente sobre o visível desconsolo do ex poeta: “Decorreram assim silenciosos uns três anos (...)” (p.233). O leitor não sabe o que aconteceu ao protagonista e esse vazio se preenche de potencialidades de sentido.

Ao voltar para a província, Dr. Lemos procura Luís Tinoco e o encontra em um estabelecimento rural. Tanto o Sr. Lemos quanto o leitor se vêem surpreendidos com a transformação ocorrida na personagem, que encontra na simplicidade do campo sua real essência. Através do discurso direto, o próprio Tinoco sintetiza o que ocorreu em sua vida durante o lapso temporal: casou-se, teve filhos e descobriu que “não era fadado para grandes destinos” (p.234). É interessante observar como foi repentina sua mudança: “Uma noite de reflexão e nada mais” (p.234). Bastou estar separado temporalmente dos fatos para poder refletir e enxergar criticamente a si mesmo. Portanto, o tempo participa da temática desse conto.

Com relação ao título, “Aurora sem dia”, percebemos que não é tão revelador quanto o são os dos contos anteriores, em que o conflito vinha acoplado ao título, facilitando a leitura do enunciatário. É evidente que “Aurora sem dia” traz em seu enunciado o conflito da personagem, porém, o que queremos dizer é que há um sentido metafórico, menos evidente que nos outros títulos. Os desejos utópicos de Luís Tinoco eram Luz, Aurora, que não encontraram espaço para iluminar. Ou seja, a personagem somente se sentiu completa quando deixou de lado as idéias pueris e passou a viver a realidade: “Tive ânimo de pisar terreno sólido, em vez de patinhar nas ilusões dos primeiros dias” (p.234). Todavia, o conto pode ser objeto de crítica quanto à sua inverossimilhança, afinal, como pode alguém tão visionário como Luís Tinoco tornar-se um homem com pensamentos tão lúcidos do dia para a noite?

No que diz respeito aos recursos geradores de sentido, notamos que a elipse foi usada mais para sintetizar do que construir significados. O que pareceu mais intenso foi o uso da ironia, do sarcasmo narrativo, a crítica à sociedade e à visão idealizada de Tinoco. Portanto, como no conto anterior, prevalece a visão depreciativa de posturas românticas, idealizadas e, conseqüentemente a apologia implícita do Realismo. Luís Tinoco só encontrou a felicidade quando deixou de agir impulsivamente e passou a viver de forma mais realista.

Em suma, os procedimentos retóricos foram poucos. O narrador apresenta-se mais subjetivamente do que neutro; há apenas duas elipses motivadoras de grandes sentidos; o leitor não tem em mãos um grande enigma a desvendar; prevalece a peripécia, a intenção; o escritor local e não o universal.

4. O RELÓGIO DE OURO

O discurso começa instaurando o conflito: o aparecimento de um relógio de ouro desconhecido para Luís Negreiros: “(...) um relógio que não era dele, nem podia ser de sua mulher” (p.234).

A focalização externa de Clarinha é reveladora de seu caráter, desocultação propiciada pelo seu olhar, que se analisado bem, segundo o narrador, fazia despontar a mulher sob a aparência infantil. Novamente encontramos, como nos contos anteriores, a obsessão de Machado pelos olhos, em especial da figura feminina, traço marcante de sua ficção.

Apesar da onisciência narrativa, o enunciador utiliza o discurso modalizante da ordem do crer, o que intensifica o suspense: “(...) o pensamento, não tenho certeza se estava no livro, se em outra parte. Em todo o caso parecia alheia ao marido e ao relógio” (p.235). Ora, surge um relógio valioso, desconhecido pelo marido e Clara parece estar com o pensamento longe. O que parece? Ao usar o discurso democrático e a focalização externa, o sujeito da enunciação induz o leitor a exercitar sua interpretação, levando-o a acreditar que Clarinha possa ter um amante. Portanto, o alheamento focado de maneira dúplice é que interessa, pelo paralelismo irônico e sugestivo criado.

Como uma câmera, o narrador deixa Clarinha na sala e volta a Luís Negreiros, enfurecido perante o objeto enigmático, reação que também induz o enunciatário a seguir pela possibilidade de uma traição por parte de Clarinha: “Por esse motivo, e outros que são óbvios, compreenderá o leitor que o esposo de Clarinha se atirasse sobre uma cadeira, puxasse raivosamente os cabelos (...)” (p.235). O enunciador conversa com o leitor falando sobre o óbvio, mas o que parece evidente pode ser enganoso. Afinal, apesar da intrusão narrativa, da conversa direta com o enunciatário,

o narrador mantém-se neutro, garantindo o efeito desejado – a possibilidade de adultério pela esposa – e é justamente essa manipulação enunciativa que garante o sucesso da peripécia.

O encontro entre Luís Negreiros e Clarinha para se desvendar o enigma do relógio é narrado por meio de discurso direto e com focalizações externas, o que contribui para a não revelação imediata dos fatos. Não sabemos o que se passa no pensamento de Clarinha e seu desconforto perante a situação, visto por um olhar externo, aliado à continuidade do uso do discurso modalizante da ordem do crer, apenas aumenta sua culpa perante o leitor.

Por meio do uso de uma elipse, o narrador prolonga a suspeita: “(...) tinha os olhos encravados na parede. Correu assim cerca de um quarto de hora (...)” (p.236). Com a chegada do pai da moça, surge outra possibilidade de leitura. A lembrança do aniversário de Luís traz-lhe alegria, pois, provavelmente o relógio seria uma surpresa da esposa para ele. Outra revelação nascida com a presença de Meireles é a do caráter duvidoso de seu genro: “Luís Negreiros gostava muito dele, e via correspondida essa afeição de parente e de amigo, tanto mais sincera quanto que Meireles só tarde e de má vontade lhe dera a filha” (p.237). É com esse falar irônico que o narrador vai desnudando Luís. Mas, ao mesmo tempo que sugere o leão existente por trás do cordeiro, mostra um homem sério que evita as tentações: “O diabo metia-se às vezes na pele de um amigo e ia convidá-lo a uma recordação dos antigos tempos. Mas Luís Negreiros dizia que se recolhera a bom porto e não queria arriscar-se outra vez às tormentas do alto mar” (p.238).

Tendo Meireles ido embora, Negreiros pede desculpas à esposa, mas o pedido gera ainda maior desconcerto: “Mas que enigma é este?” perguntava a si mesmo Luís Negreiros” (p.239), dúvida que continua também no leitor, municiado de indícios para questionar a hipótese de traição de Clarinha. Se o relógio pertencesse a um amante e Negreiros aceitava a idéia de o objeto ser um presente, a moça deveria sentir-se livre da suspeita e, no mínimo, achar bem vinda a solução. Porém, ocorre o contrário.

Através de uma revisitação à memória, Luís Negreiros tenta entender a esposa, cujas atitudes parecem reforçar a sua culpa. Em novo diálogo com Clarinha, ocorre a revelação: o relógio era presente da amante de Negreiros.

Trata-se de um fecho surpreendente para o conto, pois todas as hipóteses mais prováveis são anuladas. A atenção mantida pelo sujeito da enunciação foi conseguida por seu distanciamento narrativo e, principalmente, pela ausência de focalizações internas ou zero de Clarinha, que procurou sustentar sua posição submissa e falsamente ignorante até o limite ultrapassado pelo marido.

Como vimos, só houve uma elipse no meio do texto, já que prevalece um discurso hipoteticamente cronológico sem alterações temporais. Exceto as impressões de Meireles sobre o gênero, evidencia-se a história do encontro do relógio até o desfecho do conflito, com a revelação do bilhete de “Iaiá”. Porém, é importante observarmos o final elíptico, pois, não sabemos o que ocorre depois da revelação. O mais interessante da história talvez nem seja saber o que ocorreu depois, mas a forma como o narrador conseguiu sustentar o enigma até o final. O conhecimento do leitor fica no mesmo nível do conhecimento de Luís Negreiros.

De todos os contos do segundo livro de Machado, este é o melhor em termos de arquitetura de significados, todavia é necessário reforçar que a alegoria, a elipse e o humor ainda não são os procedimentos usados para o enriquecimento da trama. “O relógio de ouro” continua seguindo a estrutura do modelo clássico, em que a peripécia prevalece sobre o ambíguo. Os elementos fundamentais aqui foram as focalizações externas de Clarinha, o discurso modalizante da ordem do crer, que fortaleceu a objetividade enunciativa e o fornecimento dosado de informações. Todos esses dados reforçam a importância do ponto de vista narrativo. Já a temática é o que menos importa, destacando-se a postura enunciativa na condução da história e na manutenção do suspense.

5. PONTO DE VISTA

Esse conto é o único do livro em que o discurso é apresentado por meio de cartas, o que implica a total neutralidade do narrador. O leitor toma conhecimento dos eventos através das correspondências, inicialmente entre amigas e depois entre os namorados.

O tempo cronológico em que os fatos acontecem vai de 5 de outubro a 1 de maio. A maioria das cartas foi escrita por Raquel a Luísa, cujo conteúdo é moda e casamento, dois assuntos que pareciam ser o fulcro do pensamento feminino do século XIX.

A partir da segunda carta, Raquel começa a falar do filho do noivo de Mariquinhas: “Antes, mil vezes antes, casasse ela com o filho do noivo; esse sim, é um rapaz digno de merecer uma moça como ela” (p.241). O que seria melhor para a “pobre Mariquinhas”, com o decorrer das correspondências vai se tornando um homem impróprio para Raquel, porque Luísa sugere o interesse da amiga pelo rapaz.

As cartas que demonstram desprezo pelo Dr. Alberto são a maioria. Nelas, Raquel defende-se “das calúnias” de Luísa, que insiste no romance: “Ah! Luísa, o homem que o céu me destina ainda não veio (...)” (p.243). Essa visão idealizada, de príncipe encantado, permeia o discurso enganoso de Raquel que, no fundo, desdenha o rapaz, mas aprecia a idéia de tê-lo como namorado. Porém, o leitor só fica sabendo disso mais tarde, afinal, o ponto de vista sobre o assunto é dado por ela, que não é digna de confiança.

O temperamento oscilatório de Raquel pode ser percebido em seu discurso. Inicialmente ela só compara o pai com o filho em desfavorecimento do primeiro, depois começa a desdenhar Alberto, e em seguida, quando ocorre o casamento de Mariquinhas, percebemos um ar de descrença:

O que passou, entretanto, porque existia antes e existirá sempre, por que nasceu comigo e comigo morrerá, é este sonho de uns amores que eu nunca vi na terra, uns amores que eu não posso exprimir, mas que devem existir visto que eu tenho a imagem deles no espírito e no coração. (p.245).

Esse tom lastimoso é substituído, na carta do dia 28 de janeiro, por uma atitude otimista: “Faz um calor insuportável; mas como eu abri a janela que dá para o jardim, estou a ver o céu ‘todo recamado de estrelas’ como dizem os poetas, e o espetáculo compensa o calor. Que noite (...)” (p.246). Devido à neutralização do narrador, o enunciatário percebe as transformações, mas a razão das mesmas não é explicitada, já que há, por parte de Raquel, uma intenção em maquiagem seu interesse por Alberto. A idéia de que o amor é o responsável pela mudança do humor em Raquel não é algo invisível para o leitor graças a um enredo previsível e a única coisa que talvez prenda o enunciatário seja a curiosidade em verificar o que vem sugerido todo o tempo. Isso também é possível perceber pela própria opinião da moça sobre o rapaz: “Engana-se quando supõe que o Dr. Alberto é uma figura grotesca; já lhe disse que é rapaz elegante; e até aquele ar compassado e escultural que eu lhe achava, até isso parece ter desaparecido desde que tem intimidade conosco” (p.247). Se a princípio podemos notar que Alberto parecia não demonstrar interesse por Raquel: “Uma estátua ... estátua é o termo próprio, porque o tal Alberto tem certa rigidez escultural” (p.243), tal frieza de estátua parece mudar com o passar do tempo, assim como a assiduidade da convivência entre eles; e é então que as cartas da moça passam a demonstrar um ponto de vista renovado, mais positivo em relação ao rapaz.

O conto termina com a perplexidade de Luísa (manifestada pelo silêncio), que apesar de ter antecipado o final, parece não entender a mudança do ponto de vista de Raquel.

O que surpreende Luísa não nos causa o mesmo efeito, na medida em que o amor é um tema constante nos contos machadianos, como também é comum essa conduta aparentemente escorregadiça das heroínas. A impressão que temos é que elas dissimulam para serem recompensadas, como em “A parasita azul”. É tanta resignação, orgulho, tanto desinteresse, que ficam suspensos até que se dê um final

feliz. Os homens detestáveis, mas viáveis socialmente, acabam sendo o marido dessas moças “exigentes”.

O que garante a trama desse conto é, primeiramente, a neutralização do narrador. As elipses também contribuem para a manutenção de suspense, afinal, há vários acontecimentos ocorridos na diegese que, quando omitidos no tempo do discurso, geram sentidos. O leitor tem conhecimento dos fatos a partir do ponto de vista das personagens, em especial, de Raquel. Portanto, mais uma vez a construção do discurso é mais relevante que a temática em si.

6. DISSIMULAÇÃO: O OUTRO LADO DO ESPELHO

Em *Histórias da meia-noite* o fio comum nas narrativas, embora com intensidades diferentes, é a dissimulação mostrada como membro e elemento essencial nas relações sociais. Podemos até entender o título desse segundo livro como uma grande metáfora dessa meia verdade em que todos vivemos e que se desenvolve como uma alegoria, à medida que cada conto ficcionaliza facetas dessa “meia-noite”. Ou seja, se entendermos conotativamente a “noite” como algo obscuro, enegrecido, escondido, implícito, podemos associá-la à própria dissimulação, que funciona como uma espécie de alter ego social, oculta sob uma máscara que se mostra pela metade.

Em “Bodas de Luís Soares”, esse comportamento social aparece escancarado ao leitor, através da ironia narrativa e das focalizações internas e zero das personagens. Na diegese, a máscara se sustenta porque, entre os atores que convivem na trama, prevalece a falta de conhecimento de um sobre o outro em relação ao que realmente desejam e sentem. “Ernesto de Tal” tem como principal dissimuladora Rosina, que, apesar de não enganar todas as personagens que com ela convivem manipula eficazmente Ernesto. Esse fio condutor é visível também em “Aurora sem dia”, através do comportamento de Luís Tinoco, que se veste com máscaras, comportamentos impróprios à sua realidade e essência, vivendo um “eu” que na maior parte da narrativa não é ele mesmo. Outra personagem, desse conto, que usa a seu favor a dissimulação é Dr. Lemos, fingindo ter uma opinião positiva sobre o comportamento de Tinoco para obter deste alguma atenção ou retorno. Em “Relógio de ouro”, no início do discurso, Clarinha tenta usar o fingimento para salvar seu matrimônio. Conhecedora da traição do marido, procura ficar alheia à questão do relógio. O comportamento inicial dessa personagem chega a confundir Luís Negreiros e até o leitor. A máscara só não obtém sucesso por causa da insistência do esposo, que

acreditava estar sendo traído. E por último, “Ponto de vista” é todo ele gerado de uma dissimulação: Raquel demonstra aversão por um rapaz que interiormente deseja todo o tempo.

Se a dissimulação está presente em todos os contos, há também algumas coincidências estruturais importantes. Em “Bodas de Luís Soares”, “Ernesto de tal”, e “Aurora sem dia”, a postura enunciativa prescinde de objetividade. Isso porque os enunciadores nos três textos mostram-se parciais, deixando claro os seus pontos de vista com relação às personagens e fatos. No primeiro conto, através da ironia cômica, são desnudados os participantes da ação com uma visão depreciativa e negativa das relações sociais. Em “Ernesto de tal”, a personagem-título é constantemente ridicularizada por ser idealista, manipulável e auto-enganadora. O recurso que enriquece essa parcialidade narrativa também é a ironia. No conto “Aurora sem dia”, a postura enunciativa é a mesma. Tinoco é ironicamente criticado e exposto pelo sujeito da enunciação, que emite sua opinião através de uma atitude facciosa no enunciado. As únicas narrativas em que o narrador demonstra neutralidade são “Relógio de ouro” e “Ponto de vista”. No primeiro, é justamente o posicionamento enunciativo que garante o sucesso da intriga, pois a ausência de focalizações internas e zero aliadas ao discurso modalizante da ordem do crer é que geram os sentidos e contribuem para a resolução final. Em “Ponto de vista”, é até difícil localizar o narrador, afinal, as cartas são expostas pelo ponto de vista das personagens sem nenhuma intrusão do sujeito da enunciação. É justamente essa imparcialidade narrativa e as elipses que configuram as principais diretrizes de produção de sentido.

Como dissemos, a ironia se faz presente com maior intensidade nos três primeiros contos, mas ainda é uma ironia explícita, longe do humor amargo e reflexivo que veremos nos textos posteriores.

Podemos concluir que, em termos estruturais, não houve grandes modificações desse livro em relação ao primeiro. Aumentou a intensidade irônica nos primeiros textos; repetiram-se, em alguns, as sugestões de leituras por hipóteses apresentadas pelo sujeito da enunciação ao leitor; a peripécia sobressai à elipse; o intenso ao tenso; o local ao universal. Porém, é preciso lembrarmos que, apesar de não configurarem uma relevante transformação, os dois últimos contos mostram uma elaboração maior

referente à suspensão da peripécia, que não resulta ainda em um desafio para o leitor, mas não deixa de surpreendê-lo. Isso se dá, especialmente, em “Relógio de ouro” que, para fazermos uso de um trocadilho, configura-se como o “texto ouro” desse segundo livro de contos.

Segundo Sônia Brayner (1979) a diferença principal existente entre os dois primeiros livros de contos e os outros é que os primeiros são dominados por um sentimentalismo romântico e são mais longos enquanto os últimos são mais concisos.

III- PAPÉIS AVULSOS: O DESDOBRAR DO MOLDE CLÁSSICO NUMA DUPLA FACE

1. O ALIENISTA

A classificação desse texto é sempre polêmica, pois como já dissemos em momento anterior, ele é considerado por parte da crítica como novela e por outra, como conto. Optamos por mantê-lo em nosso *corpus* pelo fato de estar inserido na antologia preparada pelo próprio Machado de Assis.

O narrador heterodiegético se coloca, implícita e dissimuladamente, em uma posição subalterna, ao dizer que nas “crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico”, pois podemos acreditar que a “verdade” surgirá desses documentos. Ao agir desse modo, o enunciador fornece a ilusão da verdade documental em desfavor do ficcional. Mas, isso não parece ser uma intenção de escritor realista, está muito mais para a paródia dessa postura “científica”.

Simão Bacamarte é o representante da ciência, o herói esperado nos romances do século XIX. O leitor toma conhecimento desses aspectos a partir de uma analepse que explica quem é a ilustre personagem.

Nesse conto percebemos uma nítida evolução em relação ao uso da ironia, que tem como seu alvo maior a ciência: “D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriu com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista” (p.254). Eis uma descrição que emana de uma ótica ou

olhar clínico apto para captar (selecionar) o que lhe interessa. Até então, os textos em que aparece a situação matrimonial, vimos mulheres e homens que se relacionavam por interesse financeiro e não “científico”. Porém, por um propósito desmitificador a ciência começa a ser desmentida, pois a mulher eleita por Bacamarte não lhe deu filhos nenhum. A espera da gravidez é tratada sumariamente, com o efeito de atingir concisão: “o nosso médico esperou três anos, depois quatro, depois cinco (...)” (p.254), mas a própria repetição do recurso temporal acaba por ironizar a eficácia ou previsibilidade da ciência.

A relação entre aparência e essência é tratada com sutileza: “exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores” (p.254). A frase leva-nos a crer que internamente o médico não era modesto, apenas parecia ser assim porque convinha tal “papel” e seu agir com humildade atende à sabedoria prática dessa utilidade. Portanto, as relações por interesse também estão presentes nesse conto, ainda que tratadas de forma indireta:

— A saúde da alma, bradou ele, é a ocupação mais digna do médico.
 — Do verdadeiro médico, emendou Crispim Soares, boticário da vila, e um dos seus amigos e comensais. (p.254)

A complementação enunciativa do discurso direto, enfatizando a intimidade entre Crispim e o médico, relativiza a grandiosidade do cientista, pois coloca os dois no mesmo nível ou a uma mesa comum.

O ponto de partida para a trama é a idéia do médico de tratar os loucos de Itaguaí e demais vilas e cidades. Como o comum era ter os dementes em casa, a sociedade não aceitou bem a idéia, acreditando que quem estava ficando maluco era o próprio médico: “Isso de estudar sempre, sempre, não é bom, vira o juízo” (p.255). Aqui, a fala revela o ponto de vista do senso comum, o qual associa o estudo excessivo à loucura.

Bacamarte demonstrou grande astúcia ao realizar seu plano. Percebeu a dissimulação da esposa, que fingiu estar com desejos de ir ao Rio de Janeiro para ver se o demovia da idéia, e inteligência integrada à malandragem, ao construir a casa e

colocar em seu frontispício uma frase retirada do Corão, mas para não entrar em choque com o poder religioso, atribui o pensamento a Benedito VIII.

Uma das mais fortes armas modalizadoras do discurso, nesse conto, é a ironia. A começar pela frase que justifica a loucura como uma maneira de isenção do pecado, pois os normais seriam os grandes pecadores. Outro fato tratado com ironia é o pagamento do custo da internação: “Depois de longos estudos, assentou-se em permitir o uso de dous penachos nos cavalos dos enterros. Quem quisesse emplumar os cavalos de um coche mortuário pagaria dois tostões à Câmara, repetindo-se tantas vezes esta quantia quantas fossem as horas decorridas entre a do falecimento e a da última bênção na sepultura” (p.255). Como vemos, o próprio comportamento dos vereadores e a aceitação do médico de um estipêndio proveniente de um ato astuto desses mostram a desmoralização do poder político e científico. Portanto, a organização política também é alvo de ataques críticos, assunto tratado por alguns estudiosos que enveredam pela leitura de cunho político-histórico, como John Gledson (2006, p. 86):

“O alienista” é um caso fascinante ainda que difícil: embora a ação se situe em algum momento entre 1789 (...) e 1808 (...) o seu tempo histórico é na realidade muito mais elástico. A “revolta das canjicas” sem dúvida evoca as revoltas da Regência como a Balaiada (...). Tal como os críticos começaram a perceber, o tema desse conto é, no mínimo, tão político quanto filosófico (...).

O discurso segue linearmente, a Casa Verde é construída e o resultado são sete dias de comemorações. D. Evarista e Dr.Simão foram louvados pela ação, a primeira por ser “esposa de um alto espírito” (p.256), o que confirma a valorização do *status* aos olhos da sociedade em foco.

Ocorre uma elipse com efeito de fornecer concisão: “Três dias depois, numa expansão íntima com o boticário Crispim (...)”(p.256). Nesse capítulo iniciado com um lapso temporal, há uma descrição sumária dos loucos e a confissão do médico que revela ter como objetivo maior a ciência, mas que a caridade seria um complemento. Afinal, descobrindo o remédio universal, estaria ajudando a humanidade. É interessante notarmos como ciência e religião estão sempre presentes no discurso de Bacamarte e do narrador: “— a Casa Verde, disse ele ao vigário, é agora uma espécie

de mundo, em que há o governo temporal e o governo espiritual (...)” (p.257). Além disso, podemos comparar o desejo do médico ao de Brás Cubas, que queria inventar um emplasto para curar a dor da humanidade.

Bacamarte, entregue aos estudos, esquecia o restante, inclusive D. Evarista. É com outra elipse que chegamos à esposa já em estado depressivo: “A ilustre Dama, no fim de dous meses, achou-se a mais desgraçada das mulheres; caiu em profunda melancolia, ficou amarela, magra (...)” (p.258), portanto, o recurso anisocrônico tem novamente a função de concisão.

Dentro desse contexto, é possível associarmos metonimicamente a figura de D. Evarista à sociedade, na medida em que a atitude da esposa do médico espelha a sociedade dominada pela ciência. Isto pode ser notado, por exemplo, pelas cobranças de D. Evarista em relação às ausências do marido que, como representante da razão, oferece-lhe uma viagem ao Rio de Janeiro. O interesse financeiro de D. Evarista é mostrado através de uma focalização externa do casal em que transparece o sarcasmo: “Enquanto ela comia o ouro com os seus olhos negros, o alienista fitava-a, e dizia-lhe ao ouvido com a mais pérfida das alusões: “— Quem diria que meia dúzia de lunáticos... D. Evarista compreendeu, sorriu e respondeu com muita resignação: — Deus sabe o que faz!” (p.259). Como notamos, bastou a sugestão do passeio e os rendimentos provenientes dos “lunáticos” para que a doce senhora, resignadamente, fosse corrompida. Como o é a sociedade. A rigor, notamos que a ciência é usada politicamente como uma forma de poder capaz de subjugar as pessoas comuns.

É preciso lembrar ainda que a dissimulação é a arma mais eficaz de Bacamarte. Suas táticas são habilidosas: fingia humildade; escolheu uma frase mulçumana e usou-a como cristã; iludia a esposa, enfim, a manipulação e persuasão dos outros permite-lhe levar adiante seus interesses. As focalizações externas da personagem colaboram para acentuar a sua estranheza: “O metal de seus olhos não deixou de ser o mesmo metal, duro, liso, eterno, nem a menor prega veio quebrar a superfície da fronte quieta como a água de Botafogo” (p.258). Esse olhar duro nos lembra o olhar do capitalista Fortunato de “A causa secreta” (*Várias histórias*), que tem como essência o sadismo: “(...) os olhos eram as mesmas chapas de estanho, duras e frias (...)” (p.514). Seria o segundo médico uma continuidade de Bacamarte?

Com uma elipse que visa à economia de tempo e espaço, o discurso narra a viagem de D. Evarista: “Três meses depois efetuava-se a jornada (...)”(p.259). Ocorrem outros vácuos temporais, mas todos eles com valor de imprimir velocidade à narrativa: “Quatro dias depois, a população (...)” (p.262).

Após outra elipse com o objetivo de fornecer concisão e através de uma analepse sumarizada, o narrador conta a história de Costa: “No fim de cinco anos, estava sem nada (...)” (p.262). Esse recuo temporal é finalizado com um sumário que instaura o discurso no momento em que o enunciado havia sido interrompido para dar espaço à analepse explicativa: “(...) Cinco meses depois era recolhido à Casa Verde” (p.263).

Parece-nos que o mais importante nesse conto é desnudar as relações sociais, sejam elas políticas, amorosas ou fraternais. O médico é aceito porque representa o poder, o que podemos notar pelo comportamento fingido de seu principal bajulador, o boticário. Costa, por exemplo, é bem tratado enquanto tem dinheiro; depois de pobre, o tratamento em relação a ele altera-se totalmente: “Ao cabo daqueles cinco anos, pessoas que levavam o chapéu ao chão, logo que ele assomava no fim da rua, agora batiam-lhe no ombro, com intimidade, davam-lhe piparotes no nariz, diziam-lhe pulhas” (p.262). Portanto, os recursos anisocrônicos são usados em grande quantidade no texto, mas seu objetivo principal é contribuir para a concisão e marcação da pouca durabilidade de algumas atitudes. Tal frivolidade atende ao intento primordial para a arquitetura do texto, o de transpor o espelho em que se maquia a humanidade. Mais que os sumários e elipses, a ironia é um poderoso artifício para a construção desse processo.

Curiosa é a maneira como é focalizado o recolhimento das personagens na Casa Verde, evidenciando-se a gratuidade e fragilidade dos limites entre o dentro e o fora, normalidade e loucura. É o caso, por exemplo da prima do Costa.

Na tentativa de ajudar o primo, ela foi ter com o alienista e, por meio de um recuo temporal manifestado através do discurso direto, tenta dissuadir o médico da resolução. Tal fato culminou com o ingresso da mesma no manicômio: “—Não; senhor. Eu lhe digo como o negócio se passou (...)” (p.263). Depois ocorre uma elipse quando o boticário é interrogado pelas pessoas que desejavam saber o motivo da

internação da prima do Costa. Portanto, o tempo da diegese é silenciado enquanto o discurso prossegue dizendo sobre um dos interrogadores: Mateus. Essa anisocronia é interessante, afinal, o sujeito da enunciação interrompe o comentário sobre os questionamentos ao boticário e se volta para outra personagem. Porém, a elipse sugere que Crispim estaria lucrando com o negócio do médico. Isso porque o vácuo temporal é quase imperceptível pelo leitor que só percebe que a casa suntuosa, proveniente de um trabalho tão simples, é de Mateus e não do boticário, quando o narrador introduz a profissão da personagem: albardeiro. Com isso notamos que a intriga é endossada pelo procedimento temporal.

A preocupação com a aparência, como já dissemos, também é tema desse texto, o que desponta, por exemplo, das focalizações internas de Crispim. O boticário mostra sua admiração pelo médico e a alegria de tê-lo como “amigo”, principalmente pela projeção de sua imagem para os outros: “(...) Esse interrogar da gente inquieta e curiosa, dos amigos atônitos, era para ele uma consagração pública.” (p.264).

Outro aspecto singularizador do narrador de “O alienista” é o modo humorado com que focaliza as personagens. Como é comum na maioria dos textos machadianos, o enunciator assume uma atitude ridicularizadora das personagens e situações, revelando o patético vivido com gravidade natural: “O pobre Mateus, apenas notou que era objeto da curiosidade ou admiração do primeiro vulto de Itaguaí, redobrou de expressão, deu outro relevo às atitudes... Triste! Triste! (...) no dia seguinte, foi recolhido à Casa Verde” (p.265). Como podemos notar, a pena demonstrada pelo narrador (Triste! Triste!) é envolvida pelo cômico. Ou seja, qualquer gesto suspeito e atraente para o olhar clínico, não escapa à captura: altivez, orgulho, bondade, etc.

Com um sumário, visando à brevidade discursiva, o narrador apresenta-nos a opinião da população de Itaguaí sobre as capturas da semana: “Sucediam-se as versões populares. Vingança, cobiça de dinheiro, castigo de Deus (...)” (p.265). Parece-nos que as observações populares são tão exageradas quanto as do médico, ou seja, mais uma vez cria-se uma relação metonímica entre a ótica científica e a da sociedade comum, tornando-as reversíveis.

Há um alongamento do tempo do discurso em relação ao tempo da diegese, quando o narrador descreve a cena em que D. Evarista e comitiva chegam do Rio de Janeiro:

O momento em que D. Evarista pôs os olhos na pessoa do marido é considerado pelos cronistas do tempo como um dos mais sublimes da história moral dos homens (...) D. Evarista soltou um grito, balbuciou uma palavra (...) atirou-se ao consorte (...) e desmaiou. Curto incidente; ao cabo de dous minutos, D. Evarista recebia os cumprimentos dos amigos (...). (p.266)

Se por um lado o narrador diz que o episódio foi rápido, por outro ao detalhar a cena, ele trabalha também a extensão do sentido. Isso porque o leitor percebe com nitidez o caráter das personagens: a expansão da esposa frente ao comedimento do racional marido, o que faz com que ela pareça uma “mistura de onça e rola” (p.266). Nada mais cômico. O desmaio registrado temporalmente, “dous minutos”, também serve para mostrar a não permanência da rola na onça, pois a fragilidade da ave é substituída rapidamente pela astúcia da fera que logo se rende às pompas da chegada.

Convém também dizer que este conto lembra “As bodas de Luís Soares”, mas intensifica a ironia e apresenta um conteúdo muito mais complexo. A associação se justifica também pelas focalizações internas reveladoras da essência das personagens, uma vez que nos dois textos a máscara é construída por esse procedimento de perspectiva, que mostra a antinomia entre o que se vê e o que se é na verdade. Só que no conto de *Papéis avulsos*, a dissimulação atinge um grau maior, pois é colocada ironicamente no nível da loucura, ou melhor, como uma manifestação desta.

A “seriedade” científica do século XIX é parodiada nesse conto. O enunciador mostra-nos uma galeria diversificada de características humanas manifestadas pelo egoísmo, vaidade, orgulho, inveja, preocupação com a aparência, enfim, atributos que perdem seus valores absolutos para serem colocados nesse jogo móvel entre razão e loucura. Os casos proliferam pela narrativa. Como o rapaz que não deixava de cumprimentar as pessoas: “(...) acontecia-lhe correr uma distância de dez a vinte braças para ir apertar a mão a um homem grave, a uma senhora, às vezes a um menino, como acontecera ao filho do juiz-de-fora” (p.268). A insanidade poderia

aparentemente provir do fato de ele saudar qualquer pessoa, mas se observarmos bem, o moço parece escolher de maneira interesseira a quem abordar. E é essa bajulação a quem tem ou está ligado a alguma forma de poder que se torna o alvo do sujeito da enunciação.

O mais importante, entretanto, é observar como se operacionaliza a utilização da ironia. Se compararmos com os contos dos dois livros anteriores, perceberemos que Machado transcende a ironia instrumental, que é a representação de alguém sendo irônico, para o que Muecke (1995) define como ironia observável, que são “as coisas vistas ou apresentadas como irônicas” (p.38). E mais ainda, o escritor se encaixa perfeitamente na moderna classificação de ironia, que deixa de ser vista apenas como uma coisa dando a entender o contrário, passando a ter um caráter plurissignificativo. Isto é, nessa nova visão desse procedimento retórico, percebe-se que “ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas” (MUECKE:1995, p. 48). A rigor, o que queremos dizer é que, em “O alienista”, Machado usa a ironia para atingir a ambigüidade, estabelecendo, a partir desse procedimento, o dialogismo e ultrapassando os limites tradicionais de configuração e entendimento da figura em seu sentido tópico.

Outro episódio que confirma essa contradição polissignificativa é o arroubo cívico do barbeiro. O sujeito da enunciação, através da ironia, coloca em um mesmo plano o que parece uma conduta exemplar e o que sugere um interesse particular: “(...) note-se que o Porfírio, desde que a Casa Verde começava a povoar-se tão extraordinariamente, viu crescerem-lhe os lucros pela aplicação assídua de sanguessugas que dali lhe pediam; mas o interesse particular, dizia ele, deve ceder ao interesse público”(p.268). Nesse trecho, o narrador chama a atenção do leitor para o caráter impoluto do barbeiro, porém, em seguida complementa: “Note-se mais que ele soltou esse grito justamente no dia em que Simão Bacamarte fizera recolher à Casa Verde um homem que trazia com ele uma demanda, o Coelho” (p.268). Como podemos notar, o civismo parece mais uma desculpa para lutar por um objetivo pessoal. O mais curioso, porém, é o procedimento enunciativo, pois, apesar de o narrador revelar a contradição imanente ao barbeiro, prossegue o discurso com a falsa pretensão de acentuar a boa intenção de Porfírio e o bom caráter de Coelho. Portanto,

o fio da mentira transcende o nível das personagens, passando para o do enunciador, que usa ironicamente a dissimulação narrativa para embair o leitor menos atento. Este se vê perdido entre o que prevalece na opinião das outras personagens como positivo e com o que o narrador revela sutilmente como negativo.

O discurso segue mantendo uma linha cronológica. Os cidadãos revoltam-se instigados pelo barbeiro, que possuía anseios políticos, com a adesão do boticário aos “rebeldes”. O discurso utilizado pelo barbeiro assombra o médico, pois nele fica claro que o líder dos “Canjicas” tinha interesse em ocupar a Câmara e a Casa Verde foi apenas um pretexto para benefício próprio: “(...)Unamo-nos, e o povo saberá obedecer (...)” (p.277). É preciso comentarmos a adesão do boticário nesse episódio, o qual se sentiu angustiado sem saber que lado sairia vencedor: “(...) a privança do alienista chamava-o ao lado deste, a vitória do barbeiro atraía-o ao barbeiro”(p.275). Com a utilização de uma prolepse seguida de uma elipse, o sujeito da enunciação deixa o leitor intrigado: “(...) ele sabia a unanimidade do ódio ao alienista; mas a vitória final foi também o golpe final” (p.275). Desejar saber quem venceria de fato e que golpe seria esse fortalece a trama através da elevação do suspense. Só quase dois capítulos depois é que o enunciatário saberá que o vencedor seria o médico e que o golpe era a internação de Crispim Soares na Casa Verde. Outra questão interessante é a postura da esposa do boticário, que demonstra ser determinada e fiel à amizade que tinham pelo alienista. Se por um lado a figura masculina se mostra frágil, insegura e dissimulada, por outro, a feminina revela-se “ máscula” e exemplar.

O capítulo X é iniciado com uma elipse que gera efeitos de sentidos, pois o alienista conclui que o barbeiro, além de manifestar um caráter duplo, é descarado, o que é denominado pelo médico por meio da irônica expressão “dous lindos casos”. Essa constatação seguida do silêncio discursivo leva o leitor a acreditar que o próximo a entrar no manicômio será o barbeiro. Suposição que, unida à curiosidade de como este fato ocorreria gera significados.

Após a derrocada de Porfírio por João Pina, aquele, como era previsto, foi parar na Casa Verde. Com um sumário é-nos contado sobre as outras pessoas que tiveram o mesmo destino, dentre eles o boticário: “Daí em diante foi uma coleta desenfreada (...) Tudo era loucura (...)” (p.279). Depois, D. Evarista, que voltou do Rio de Janeiro

muito preocupada com a aparência (vestidos, jóias...). Enfim, uma “coleta” não só em nível diegético, mas também pelo próprio discurso narrativo com sua missão de “recolher” os fatos.

Utilizando o endosso dos manuscritos, o narrador sugere que o alienista tinha fins pessoais aliados ao estudo mental das pessoas: “Dizem esses cronistas que o fim secreto da insinuação à Câmara foi enriquecer um ourives amigo e compadre dele (...) não se pode definir, sem temeridade, o verdadeiro fim do ilustre médico” (p.279). Se observarmos o texto como um todo, perceberemos que é arquitetado um caráter duplo para o médico. Ou seja, apesar de prevalecer a idéia de que os objetivos da personagem são meramente científicos, há indícios da sua intenção em obter lucros com o que poderia ser um negócio. É só lembrarmos, por exemplo, a conversa entre Bacamarte e a mulher sobre o dinheiro adquirido com a Casa Verde que, unida a outras sugestões, terminam por formar uma imagem contraditória, ambígua do alienista.

No conto também está presente o efeito-surpresa, próprio dos desfechos do conto tradicional, à maneira de Poe.

Pela primeira vez o sujeito da enunciação dirige-se diretamente ao leitor para contar o grande “assombro em que ficou a vila”, ao saber que todos os loucos da Casa Verde seriam soltos: “E agora prepare-se o leitor (...)” (p.280). O alienista expõe sua resolução em seis parágrafos. A euforia da população foi tanta que não percebeu a gravidade do parágrafo quarto, em que seriam “agasalhadas” as pessoas que até então eram consideradas “normais”. Sumariamente se dá o relato das festas e da reinserção dos “insanos” na sociedade de Itaguaí. Esse sumário, ligado à advertência do enunciatário sobre o quarto parágrafo, aumenta a expectativa do leitor, instigado para ver o efeito da resolução contida no parágrafo mencionado.

A ciência realmente não consegue êxito, pois todos os que saíram da Casa Verde não tiveram nenhuma mudança comportamental: “(...) basta dizer que puderam exercer livremente os seus hábitos anteriores” (p.282), o que reforça o grotesco da situação, calcada em inversões irônicas.

O novo procedimento científico do médico aciona o cômico que leva o enunciatário ao riso, afinal, foram detidos aqueles que possuíam “perfeito equilíbrio

das faculdades mentais” (p.282). Foi assim que o vereador Galvão acabou sendo entregue à Casa Verde: “A Câmara, sentindo-se ainda agravada pelo proceder do vereador Galvão, estimou o pedido do alienista, e votou unanimemente a entrega” (p.282).

É também por meio de outro sumário que tomamos conhecimento dos novos recolhimentos: Padre Lopes, mulher do boticário, um adversário do alienista. Se antes eram presos aqueles que possuíam defeitos de caráter, agora prendia-se os dotados de qualidades: os modestos, os tolerantes, os leais, etc.

Podemos notar que a maioria das elipses e dos sumários tem a função de concisão: “Ao cabo de cinco meses estavam alojadas umas dezoito pessoas (...)” (p.283). Porém, neste conto os recursos anisocrônicos já são aproveitados em sua articulação ao conteúdo, contribuindo para uma ampliação de sentidos. Ou seja, associados a outros procedimentos como a ironia, permitem a formação de significados no processo arquitetônico do texto.

A utilização de uma paralipse, no final do capítulo XII, instiga o leitor, pois o enunciador anuncia, sem detalhar, que o desfecho dessas experiências será inesperado.

A cura dos loucos é mostrada sumariamente e se dá através da manipulação dos sentimentos opostos. Isto é, se a pessoa era modesta, ativava-se sua vaidade, com isso se conseguia trazer à tona a alma exterior. Tal mecanismo possibilita desvelar a fragilidade humana, como acontece em “A igreja do diabo” (*Histórias sem data*), ou em “O espelho” (*Papéis avulsos*) e em tantos outros contos machadianos.

Este último, pertencente ao mesmo livro que “O alienista”, permite estabelecermos uma associação entre os dois contos, em termos temáticos. Isto é, a teoria da alma dupla que leva o alferes à perda da identidade poderia se encaixar em “O alienista”. Neste texto, o que leva as pessoas ao manicômio é justamente a prevalência da alma exterior. O que é descentramento psicológico em um conto, torna-se loucura no outro. Nos dois enunciados, a mentira, a vaidade, a ambição, o interesse, enfim, todas essas vestimentas da segunda alma, prejudicam o ser em sua integridade física e moral. Nessa patogenia, reproduz-se a sociedade. A diferença mais relevante é que em “O alienista” são mostrados vários casos desse distúrbio social, ou melhor, dessa característica social, e com maior ironia. A rigor, o interessante é que o alferes

só se sentiu pleno quando assumiu suas duas almas; já no outro conto, a loucura prevaleceu porque o alienista tentou separar o inseparável: a alma interior da alma exterior. Insanidade ou não, o processo de identidade social traz em suas entranhas essa contradição e não aceitá-la torna Simão Bacamarte o louco maior.

Ao refletir sobre sua teoria e prática científicas, o médico conclui que deveria ir para a Casa Verde, agora totalmente desocupada. Delegando, como faz em todo o texto, a responsabilidade sobre os eventos aos cronistas, o narrador conclui com um sumário que deixa o enunciatário sem saber o motivo da morte do alienista, dezessete meses depois de se internar em seu próprio manicômio. MEYER (1975) chama de “suicídio da razão” o fato de Simão ter se recolhido à Casa Verde. Acrescenta que a sátira mais feroz de toda obra machadiana se encontra em “O alienista”.

O alienista confirma a teoria defendida em “O espelho”. No fundo, todos têm uma segunda alma, até mesmo aqueles que aparentam não a possuir. Basta um incentivo externo que ela vem à tona; foi assim que os “normais” tiveram sua cura, encontrando-se com essa outra parte de suas personalidades e tornando-se inteiros pela soma daquilo que são com aquilo que o contato com o outro os faz ser.

O final é marcado por uma ironia dramática, o alienista acredita que é a única pessoa que detém superioridade racional e pede opinião para os Itaguaenses, com suas visões eivadas de bajulação. Se, em todo o conto, o médico, nas suas mais insanas condutas, foi aprovado, imagine o mesmo questionando seu valor àquelas pessoas.

Nas palavras de MUECKE (1995, p.39), Schlegel diz que “a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível”. É justamente isso que ocorre com Bacamarte. Ele tenta compreender aquilo que é incompreensível e, por isso, não consegue atingir nada de inovador: “(...) eu não posso ter a pretensão de haver-lhes incutido um sentimento ou uma faculdade nova; uma e outra coisa existiam no estado latente, mas existiam” (p.287). Portanto, podemos concluir que a ironia não é somente usada na trama como procedimento artístico, mas no próprio conteúdo do texto, que confirma a situação irônica do ser humano, mostrando que neste estão misturados o bom e o mau, o que é uma dupla ironia. Acrescente-se que a figura do alienista parece-nos uma alegoria desse recurso retórico. Ou seja, em várias focalizações externas a

personagem encarna a ironia: “(...) o sorriso desse grande homem não era cousa visível aos olhos da multidão; era uma contração leve de dous ou três músculos, nada mais” (p.272). Como acontece em outro conto, “D. Benedita”, desse mesmo livro, em que aparece, no final da história, a fada veleidade marcando a característica principal da personagem, a volubilidade. Surgindo como esse elemento trajado de névoas, a ironia paira soberanamente em todo o conto “O alienista”, como uma armadura da dissimulação mostrando o grotesco da condição humana.

Esse conto ou novela (pela extensão) é um dos mais comentados pelos críticos machadianos.

GOMES (1976) acredita que “O alienista” recebeu influência provável de um ensaio em que Swift sugeriu a criação de um hospital para incuráveis morais: os vadios, os mentirosos, etc. John Gledson (2006) faz uma leitura histórico-política dos contos machadianos. O crítico afirma que “O alienista” “contém o mais completo relato de Machado (...) sobre o progresso da revolução política” (p.50). Ou seja, para ele Itaguaí é um reflexo local do modelo de todas as revoluções do século XIX. Leitura política que já havia sido observada por Raymundo Faoro que em uma palestra realizada em 1989 associa Simão Bacamarte a Simon Bolívar e o barbeiro Porfírio a Porfírio Díaz (ditadura dos finais do séc XIX na América Latina).

Além dessa visão histórico-política há análises sobre o tema da loucura. José Maurício Gomes de Almeida, no livro *Machado de Assis – uma revisão* (1998), dedica um artigo sobre o assunto. Afirma que o conto é uma metáfora das “múltiplas formas da sandice humana” (p.171). Também comenta que no texto há uma sátira do jogo político e das maquinações do poder, igualmente refletindo sobre a revolta dos Canjicas. E associa “O alienista” a obra *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam: “Conta a narrativa que alguns maldizentes sugeriram ‘que nunca houve outro louco, além dele em Itaguaí’. A sagaz personagem de Erasmo acrescentaria que mais louco de que todos os loucos somados é aquele que pretenda curar a loucura do mundo (...)” (1998, p.176).

A rigor, acreditamos que o conto em foco incita tanto o interesse da crítica pelo fato de a narrativa desencadear uma complexidade de questões a serem discutidas: a fragilidade do povo em se deixar persuadir, a caricatura do poder político, etc.

Porfírio, movido essencialmente por interesses particulares, mas mostrando-se um defensor da cidade, quase consegue derrubar o alienista. A sucessão do barbeiro por um companheiro de profissão mostra a fragilidade da população em se deixar manipular por quem deseja conquistar o poder: “Duas horas depois caía Porfírio ignominiosamente, e João Pina assumira a difícil tarefa do governo” (p. 278). A Câmara usa a Casa Verde como forma de defender seus próprios interesses. Nega a cassação da licença da Instituição para não ver solto seu vereador mais comedido: Galvão. Assim se forma a rede de interesses particulares sob a máscara do coletivo.

Há muito nas entrelinhas desse conto, mas para o propósito de nossa leitura, nos ativemos mais às questões temporais. Como vimos, ocorrem muitos sumários e algumas elipses, porém, esses recursos, nesse texto, não são os principais instrumentos para instaurar a pluralidade de sentidos. Tal pluralidade, nesse caso, advém mais do caráter paródico e irônico do discurso, que ridiculariza a ciência, uma escola literária e a humanidade. Porém, como já dissemos, não podemos deixar de notar uma evolução no que concerne à utilização dos procedimentos temporais na organização da trama, isto é, apesar de prevalecer a ironia enquanto procedimento para a formação de significados, os elementos anisocrônicos também desempenham papel importante na ampliação de sentidos do conto “O alienista”.

2. TEORIA DO MEDALHÃO

Nesse conto, o tempo dos acontecimentos coincide hipoteticamente com o tempo da enunciação, uma vez que a história é apresentada no presente, através do discurso direto.

Trata-se de um diálogo entre Janjão e seu pai, por meio do qual este se dispõe a instruir o filho para que possa se tornar um medalhão.

Conforme a crítica já apontou acerca dos contos machadianos, há textos em que prevalecem “teorias” e, nesses casos, a temporalidade e a ambigüidade (no que diz respeito às questões temporais) ficam em segundo plano, sendo o mais importante transmitir ensinamentos sobre condutas humanas. Os recursos mais utilizados em contos-teoria são as ironias, as alegorias e metáforas, o que acontece principalmente em “Teoria do Medalhão” e “O Alienista”.

A defesa da figura do medalhão assenta no culto de uma linguagem que espelha esse *status* cristalizado, o de “pensar o pensado”. O ideal é possuir algumas sentenças latinas, versos célebres, enfim, pensamentos e opiniões “prontas” para serem usadas oportunamente:

Melhor que tudo isso, porém, que afinal não passa de mero adorno, são as frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública. Essas fórmulas têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil. (p.291)

Esse tema, como já observamos anteriormente, presentifica-se também utilizado no conto “Aurora sem dia” e no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, textos em que se problematiza a convenção que amarra as atitudes, esvaziando-as de autenticidade. Além da falta de originalidade, o Medalhão deve contribuir com a

futilidade cerebral das pessoas, pois fazer coisas diferentes leva o outro a sair da comodidade e isso, além de incomodar o próximo, atrapalha a publicidade de quem quer obter esse lugar social.

A ironia também é exercitada nas palavras do pai de Janjão, que considera o bilhar o melhor esporte para um medalhão. Isto é, ao invés de incentivar o filho a desenvolver idéias, instiga-o à arte de jogar. O jogo que não é apenas entre o taco e a bola, mas da dissimulação em relação àquele que participa do bilhar da vida.

Outro aspecto interessante é o da subestimação do povo pela ótica do narrador para quem o “faro” do senso comum não capta o que deveria: “Daí a certeza com que o vulgo, cujo faro é extremamente delicado; distingue o medalhão completo do medalhão incompleto” (p.290). Sabemos que esse procedimento é comum especialmente nos textos naturalistas, porém o “faro”, nesse conto de Machado de Assis, tem mais a utilidade de ironizar a falta de capacidade da população em perceber a manipulação, o fingimento dos medalhões. Portanto, o uso coincide, mas o sentido é totalmente diferente das narrativas que endossam a ciência através das zoomorfizações.

Para ser um medalhão, isto é não ter idéias próprias, é imprescindível estar sempre acompanhado por alguém, afinal “a solidão é oficina de idéias” (p.291). Além disso, é convivendo com os outros que a parvoíce se desenvolve à medida que se repete o já ouvido e o dizer se incrusta nos moldes conhecidos. O que podemos notar é uma ironia refinada manifestada nas entrelinhas do discurso. Ou seja, apesar de o narrador se mostrar essencialmente neutro, pois deixa o enunciado ser conduzido pelas falas diretas entre as personagens, há uma “outra voz” por trás das palavras da figura paterna. Com isso queremos dizer que, pela parte da personagem, prevalece uma apologia da “profissão” (medalhão), enquanto, por outro lado, existe um ponto de vista que ridiculariza todos os que são ou se acham “figurões” da sociedade. Essa ambigüidade, próxima daquilo que Bakhtin chamou de dialogismo, é alcançada especialmente pela ironia a se repetir por todo o conto como um eco destoante daquilo que o pai de Janjão explica. É o caso das idas escancaradas às livrarias ou bibliotecas só para o encontro com outras pessoas graves na aparência, mas fúteis em essência:

“Com este regímen, durante oito, dez, dezoito meses – suponhamos dous anos – reduces o intellecto (...) ao equilíbrio comum” (p.291).

De maneira análoga ao que ocorre em Memórias póstumas de Brás Cubas, quando o narrador rememora o tempo de sua graduação em Direito, em que possuía algumas frases célebres para o uso social, mas no geral era um profissional medíocre, no conto em questão também afirma-se que “as frases feitas, as locuções convencionais”(p.291) são armas suficientes para o estilo medalhão. No ensinamento que o pai busca transmitir ao rapaz o essencial é não tentar inovações, pois elas mexem com as pessoas, tirando-as da cômoda situação de parvos. Nesse caso, é melhor dizer: “Antes das leis, reformemos os costumes!” (p.292). Portanto, o que deve sobressair, para a formação do estéril medalhão, é a remodelação do que já existe. O que coincide com o que se dirá mais adiante sobre a relação entre o substantivo e o adjetivo. O ideal é adornar o velho, é deixar predominar o adjetivo. Desse modo, podemos dizer, as pessoas são paráfrases umas das outras, assim como o aprendiz deve negar a ironia (que também será dito posteriormente), porque parodiar o outro é um erro grave para quem almeja se tornar um medalhão. Tal leitura irônica, porém, está implícita e, na verdade, o patriarca tem a intenção declarada e explícita de ensinar “os elementos dessa arte difícil de pensar o pensado” (p.291).

Com relação à “recente terminologia científica”, o pai diz que é necessário trazê-la consigo, já que é uma arma de seu tempo, para fazer dessas idéias um bem particular: “E de duas uma: – ou elas estarão usadas e divulgadas daqui a trinta anos, ou conservar-se-ão novas: no primeiro caso, pertencem-te de foro próprio; no segundo, podes ter a coquette de as trazer, para mostrar que também és pintor” (p.292). No mais, o jovem deve esperar que os fenômenos e terminologias se expliquem com o tempo, pois “interrogar os próprios mestres (...) nos seus livros (...) além de tedioso e cansativo, traz o perigo de inocular idéias novas (...)” (p.292). E se o medalhão não deve ir além de defender o já existente, afinal ele é um “deus Término”, melhor deixar a reflexão, proveniente das leituras, de lado.

Acrescentando a essa necessidade de empregar com comedimento as idéias, o pai de Janjão usa uma alegoria comparando a atitude do medalhão à da costureira: “Quanto mais pano tem, mais poupa o corte, menos monte alardeia de retalhos”

(p.292). Se pensarmos nessa alegoria como uma referência às obras literárias, podemos associar os textos de gume cego com os de gume afiado, usando a terminologia de Flora Sussekind (1984). Ou seja, os escritores que seguem os procedimentos estéticos de seu tempo, endossando as formas de poder, seriam as costureiras que poupam o corte; já os que preferem formar montes de retalhos são os que fragmentam aquilo que é considerado ideologicamente uno, correto. Para ser medalhão é claro que a primeira opção é mais viável.

O efeito das falas do pai, ao ensinar o filho a ser medalhão, ecoa para o leitor como uma ridicularização à sociedade, especialmente àqueles que possuem status, mostrando que para inserir-se nela é necessário apenas atuar. Ser medalhão é encenar um tipo e nada mais. A publicidade é importante, “aparecer”, ser notícia, faz parte da vida, mesmo que o próprio sujeito tenha que fazer sua auto-propaganda: “Em todo o caso, se as obrigações desses cidadãos os retiverem noutra parte, podes ajudá-los de certa maneira, redigindo tu mesmo, a notícia da festa (...)” (p.293).

Mais uma vez a personagem usa uma alegoria para explicar a publicidade pessoal: “(...) é uma dona loureira e senhoril que tu deves requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, cousas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição” (p.292). Comparando a posse desse status social à conquista de uma mulher, o instrutor ensina meios de se atingir a visão pública.

Novamente a utilização da máscara como elemento essencial para a vida em sociedade está presente no conto, especialmente em passagens como a que acabamos de analisar. Além disso, notamos que o conteúdo do diálogo, apesar de cronologicamente situar-se no século XIX, ultrapassa esse limite temporal e se adequa ao comportamento das pessoas em qualquer lugar ou tempo. Portanto, o texto tem um caráter menos local, como eram os primeiros contos, atingindo o universal.

Note-se como, no fragmento abaixo, o alegórico e o irônico parecem duas faces de uma mesma moeda em favor do discurso apologético:

(...) e tu serás o adjetivo dessas orações opacas, o *odorífero* das flores, o *anilado* dos céus, o *prestimoso* dos cidadãos, o *noticioso* e *suculento* dos relatórios. E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do

idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocábulo. (p.293)

Trecho extremamente interessante, afinal, o substantivo, a coisa em si, a essência deve ser apagada em função do adjetivo, que funciona como um ornamento variável, aparente. Ou seja, o importante não é a substância ou essencialidade, mas sim um atributo visível, máscaras. E a própria fala paterna, principalmente nas frases iniciais, encarna o artifício a que alude, ironizando-o em sua forma. O correto é não ultrapassar “os limites de uma invejável vulgaridade” (p.294). São essas alegorias carregadas de ironia que fazem desse texto uma rica fonte de significados. É talvez uma das mais cortantes críticas, revestida pelo dito não dito explicitamente, contra o comportamento burguês do século XIX.

Antes de ser medalhão, é preciso correr atrás do título e para isso, desde os discursos em inauguração de grupos como cabeleireiros até a queda ao sair de um carro, tudo deve se transformar em notícia para que o candidato ao “mérito” esteja em evidência. Porém, depois do objetivo alcançado, o rapaz tornar-se-ia um ornamento indispensável e daí tudo que ele buscou viria até ele.

Agenciando mais uma vez de um discurso irônico, o pai pratica no enunciado o que ensinou na teoria: “(...) reconhecerão na compostura das feições o autor dessa obra grave, em que a “alavanca do progresso” e o “suor do trabalho” vencem as “faucibus hiantes” da miséria” (p.293). Portanto, as “célebres” frases usadas por medalhões de diversas áreas cabem em qualquer situação e conseguem ludibriar o povo que tem o faro apurado para o que tem boa aparência, mas não acrescenta nada.

Ao ensinar Janjão a ser um medalhão, fica claro que o autor não se enquadra no tipo: “— Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos céticos e desabusados” (p.294). Negando o emprego da ironia, esta insidiosamente se corporifica na linguagem, a qual se faz como “o movimento ao canto da boca”, diz o que não deve ser feito traindo-se a si mesma. Mas, tal procedimento não é viável para o superficial “homem importante”, que deve usar antes de tudo “a chalaça, a nossa boa chalaça, amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete na cara dos outros, estala como

uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebentar de riso os suspensórios (...)” (p.294). É interessante notarmos o efeito sonoro implícito na escolha do nome da personagem (Janjão, medalhão): o eco/rima desagradável não combina com a pompa da figura social, ou seja, mais uma ironia.

Digamos que, há um véu sobreposto ao discurso e, por detrás do elogio ou apologia ao estilo medalhão, estão a crítica e o deboche. No final, a impressão que fica para o leitor é o ensinamento pelo avesso, ou seja, a apologia bem tramada pela ironia faz despontar o efeito contrário: o enunciatório atento não cairá nas malhas traiçoeiras do discurso, prevalecendo o desejo da não identificação com o tipo apresentado. Como diz Beth Brait, está ligada à ironia a

(...) idéia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciadador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambigüidade propositalmente contraditória desse discurso (1996: p.29).

Em “Teoria do medalhão”, o discurso tem a duração de uma hora, começa às 11:00 horas e termina pontualmente às 12:00 horas, mas como diz a própria personagem: “(...) a conversa desta noite vale o *Príncipe* de Maquiavelli”(p.295). Portanto, o elemento anisocrônico é essencial para a construção da trama, porém acreditamos que, assim como em “O alienista”, o principal procedimento utilizado é a ironia. Afinal, as lições do pai de Janjão possuem uma dupla face. Por um lado está aquilo que ele diz pretender: ensinar o filho a se tornar medalhão; por outro, está a ambigüidade proveniente das alegorias e, sobretudo da ironia.

Eis o que confirma a transformação do escritor e a desmitificação da idéia de que seus primeiros textos não têm qualidade estética suficiente para merecerem análise. John Gledson (2001), em artigo publicado na antologia de contos machadianos organizada por ele, declara que, quanto à seleção dos textos iniciais, “caso se tratasse meramente de uma questão de qualidade literária relativa, nenhum ou quase nenhum deveria aparecer” (p.21). Acreditamos que a progressão artística, que inclusive Gledson reconhece existir, só foi possível com o que preferimos chamar de

“experimentos”. Não usamos essa palavra de maneira pejorativa, pelo contrário, grandes descobertas só ocorrem porque partem das pequenas.

3. A CHINELA TURCA

O enunciador começa no presente, com um convite ao leitor: “Vede o bacharel Duarte (...)” (p.295). É como se a personagem fosse colocada em cena diante da observação onisciente do narrador e curiosa do enunciatário. Cronologicamente, a diegese é instaurada em uma noite do ano de 1850, quando Duarte se prepara para ir a um baile.

Através de uma analepse, sabemos que o rapaz estava ansioso para ver Cecília, moça recém conquistada: “Datava de uma semana aquele namoro. Seu coração, deixando-se prender entre duas valsas (...)” (p.295). O sumário e a elipse ocorrentes nesse primeiro parágrafo têm o objetivo de fornecer concisão ao enunciado.

No discurso direto entre Duarte e o recém-chegado Major Lopo Alves, o sujeito da enunciação focaliza internamente Duarte, mostrando o interesse deste em ser agradável pelo parentesco que o Major tem com Cecília: “(...) dando à voz uma expressão de prazer, aconselhada não menos pelo interesse que belo bom-tom (...)” (p.295).

O major conta a Duarte que escreveu um drama e, com focalizações internas de ambas as personagens, sabemos que o primeiro voltou a produzir depois que assistiu à representação de uma peça ultra-romântica, mas Duarte não acreditava que “a moléstia” de Lopo voltasse sob o gênero de um drama. A informação sobre o retorno literário de Lopo Alves é dada por uma analepse: “(...) algumas semanas antes, assistira (...)” (p.296).

Vale a pena transcrever a cena em que o major anuncia a leitura de sua criação graças à comicidade com que é focado o jogo entre interesse e impaciência:

Duarte procurou desviar aquele cálix de amargura; mas era difícil pedi-lo, e impossível alcançá-lo. Consultou melancolicamente o relógio, que marcava nove horas e cinquenta e cinco minutos, enquanto o major folheava paternalmente as cento e oitenta folhas do manuscrito. (p.296)

O narrador continua a descrição da cena alargando um momento de suplício para o namorado. É interessante notarmos na obra de Machado a freqüente participação de personagens que se arriscam pela Literatura. No conto “Aurora sem dia”, Tinoco também teve seus ímpetos intelectuais. Porém, todos esses personagens não parecem ser verdadeiros artistas e são comicamente ridicularizados.

Machado sempre manifestou em seus textos literários uma visão crítica que problematiza questões ligadas à arte ou à cultura de seu tempo. No conto em análise, isso transparece quando o narrador critica a estrutura do drama com os excessos de um romantismo trágico: “Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dous embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal (...)” (p.297). Ao criticar o estilo da “obra”, censura também a inviabilidade do texto para aquela época: “Noutra ocasião, a obra seria um bom passatempo (...)” (p.296). Esse resumo do drama é feito através de um sumário.

O comentário sobre o texto de Lopo Alves é carregado de um fino humor: “(...) havia no segundo quadro o rapto da menina, já então moça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo (...)” (p.297). Nesse conto, a ironia é substituída pelo humor, não o conhecido humor amargo de Machado e sim uma espirituosidade tendendo ao cômico.

A leitura do drama começou às 9:30 e o segundo quadro, dos sete, acabou de ser lido às 11:00 horas, portanto, Duarte já havia desistido da festa e sua cólera se manifesta infiltrada no discurso indireto do narrador, por meio de hipérboles: “Não é fora de propósito conjecturar que, se o major expirasse naquele momento, Duarte agradecia a morte como um benefício da Providência (...)” (p.297).

Com um comentário do enunciador, há a introdução de uma elipse que é fundamental para a arquitetura desse conto: “Os sentimentos do bacharel não faziam crer tamanha ferocidade; mas a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos

espantosos (...)” (p.297). São esses “fenômenos espantosos” que conduzirão o resto da narrativa, portanto, é a omissão dos fatos da diegese que gerará os sentidos na trama. Pelo fato de a elipse ser implícita, o leitor acredita que o rapaz, cansado de ouvir o fastidioso drama do major, deixou de prestar atenção e aquele foi embora ressentido. O que parece pensamento, na verdade é um sonho e a ocorrência deste só é revelada ao final do texto: “(...) fugiam-lhe ao espírito os fios de ouro que ornavam a formosa cabeça de Cecília; via-a com os olhos azuis (...)” (p.297). Portanto, o que parecia realidade (diegese) era de fato um delírio (trama). A manutenção dessa elipse é importantíssima.

A ida repentina do major já fazia parte do sonho e era o resultado do desejo inconsciente de Duarte, mas, com o vácuo temporal dos acontecimentos da diegese, temos a impressão de que o fato ocorre realmente. Ou seja, acreditamos que Duarte se distraiu com outros pensamentos e sua desatenção irritou o leitor, que decidiu ir-se embora: “De repente, viu Duarte que o major enrolava outra vez o manuscrito, erguia-se, empertigava-se, cravava nele uns olhos odientos e maus, e saía arrebatadamente do gabinete (...)” (p.297). O que parece focalização interna da personagem, é na verdade, uma focalização zero: “Voava o tempo, e o ouvinte já não sabia a conta dos quadros. Meia-noite soara desde muito; o baile estava perdido” (p.297). Portanto, a informação de que o baile estava perdido parece ser da personagem, mas é do sujeito da enunciação e esse procedimento contribui para a sustentação da elipse.

Com a saída ilusória do major, entra em cena uma interessante história: a da “chinela turca”. Acusado de ter roubado uma chinela preciosa, Duarte é levado preso por um homem que se diz policial.

Depois de lido todo o texto, fica claro o papel do enunciador, que é o de mediar para o leitor a história ocorrida nos delírios do Duarte. Enquanto ele reproduz o sonho, “realidade” até então para o enunciatário, faz interferências oniscientes. Esse processo pode ser notado quando, através de uma analepse, a personagem explica ao rapaz a origem da chinela: “A dona, que é uma de nossas patrícias mais viageiras, esteve, há cerca de três anos, no Egito (...)” (p.298). Segue o comentário do sujeito da enunciação: “A história, que este aluno de Moisés referiu acerca daquele produto da indústria mulçumana, é verdadeiramente miraculosa, e, no meu sentir, perfeitamente

mentirosa. Mas não vem ao caso dizê-la” (p.298). Como vemos, o narrador conta para o leitor que tudo não passa de mentira, porém, ao limitar a inverdade apenas à história do policial, faz com que o leitor continue enganado, isto é, o enunciador decide deixar o enunciatário livre em sua ilusão, afinal, “não vem ao caso” anular o efeito de tal engano. Além disso, percebemos a autoridade enunciativa sobre o discurso, ou seja, desde os primeiros contos, os narradores machadianos “brincam” com os leitores, demonstrando a superioridade e capacidade que têm em manipular a trama. No final de cada história o leitor tem a sensação de submissão, o que não deixa de ser também irônico, pois há a aparente permissão de domínio pelo enunciatário, mas este é dominado todo o tempo. Além disso, é preciso lembrarmos que nos primeiros contos machadianos, a participação do sujeito da enunciação tem o sentido de auxiliar o leitor, guiando-o por caminhos seguros. Porém, nesse conto, o narrador finge conduzir o enunciatário, quando na realidade engana-o. Portanto, a presença enunciativa nos textos tem sua função modificada. A neutralidade vem revestida por uma aparente subjetividade.

Duarte, assim como o leitor, não entende de fato o motivo daquele quase seqüestro. Afinal, ele não sabia de nenhuma chinela turca e, agora, acreditava que seria atitude de algum rival apaixonado por Cecília. O mistério continua para Duarte e para o enunciatário envolvido nessa “aventura”.

É revelado que a chinela fora um pretexto e não o motivo de Duarte estar naquele lugar. O objeto nunca fora roubado. À medida que o discurso prossegue, a curiosidade do leitor aumenta. Afinal, qual seria o motivo daquele “rapto”? Após a descrição de algumas cenas e diálogos são dadas a Duarte três tarefas: “a primeira é casar; a segunda escrever o seu testamento; a terceira engolir certa droga do Levante (...)” (p.301). Casar-se, apesar da noiva ser belíssima, não era a intenção do rapaz; morrer pouco menos. Todos esses fatos sustentam a atenção do leitor, cada vez mais interessado no desvendar dos fatos.

No seguimento das cenas, há um padre que se diz tenente do exército e indica o caminho para a fuga de Duarte, que, desesperado, é perseguido até a chegada em uma casa. Todos esses eventos são sumarizados. Só no final desses fatos o leitor percebe seu engano; pois tudo não passou de um delírio de Duarte movido pelo desejo e

repulsa: “Duarte caiu numa cadeira. Fito os olhos no homem. Era o major Lopo Alves. O major (...) exclamou repentinamente: — Anjo do céu, estás vingado! Fim do último quadro” (p.302). É nesse momento que ocorre a revelação.

A concentração do major foi tão grande que ele não percebeu o total alheamento de seu ouvinte. É como se o major estivesse tão admirado de sua própria criação que a opinião do outro servisse apenas para ilustrar ainda mais sua vaidade, mesmo que essa opinião fosse eivada de falsidade.

Com uma focalização interna, notamos o alívio de Duarte que, apesar de ter tido um pesadelo horrível, este foi preferível à audição do drama: “—Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio” (p.303).

O enunciado é encerrado com uma observação do narrador heterodiegético: “(...) provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco” (p.303). Esse final é riquíssimo de sentidos; até mesmo metaliterário. Isto porque evidencia-se a importância que se dá ao processo de refiguração da intriga, centrado no leitor. Por mais sagaz que seja o narrador, o enunciatário também deve compactuar com os objetivos de quem escreve. Além de irônica, essa conclusão gera vários sentidos, pois somada à questão do leitor está também a da criação artística. Afinal, a aventura sonhada foi muito mais expressiva, criativa e atraente do que o drama mórbido do major. Isso nos lembra o conto “Cantiga de Esposais” (*Histórias sem data*), em que o protagonista perseguia, sem sucesso, a melodia que saiu espontaneamente da boca de uma recém-casada. Portanto, acreditamos que esse traço é extremamente moderno na medida em que aborda o problema da invenção, opondo a motivação vivenciada à livre imaginação.

Sem dúvida, a parte mais interessante de “A chinela turca” é o sonho de Duarte, ou seja, a expressão advinda do inconsciente foi muito mais criativa e genuína do que a que foi escrita partindo de uma “realidade vivida” pelo major: “Lopo Alves cuidava pôr por obra uma invenção, quando não fazia mais do que alinhar as suas reminiscências” (p.296), observação que destaca a necessidade de se desligar do real para inventar. Se voltarmos ao conto “Teoria do medalhão”, veremos que o major

parece seguir as instruções do pai de Janjão, só que do ponto de vista da criação literária, reaproveitando chavões, daí provavelmente a criação de um texto tão ruim.

Com relação à composição estrutural, é interessante observarmos a postura enunciativa, que conduz o fio da mentira e também a elipse, fundamental para a arquitetura desse conto. É este recurso que motiva o suspense até o momento da revelação. Como consequência, a ambigüidade pode ser notada em termos de configuração da intriga, ou seja, ela está mais ligada ao procedimento artístico do que ao conteúdo. Assim como o recurso temporal, o ambíguo só é revelado no final da narrativa, quando o leitor percebe que o conto possui duas faces.

4. NA ARCA

A construção desse conto é semelhante à de “Teoria do Medalhão”, pois prevalece o discurso direto, em que as personagens agem livremente, com uma pequena inserção do sujeito da enunciação.

O conto estabelece uma relação intertextual com a Bíblia, o que já vem sugerido pelo próprio título. Com o subtítulo “Três capítulos inéditos do Gênesis”, mostra que o dilúvio não resolveu o problema da humanidade, afinal, o egoísmo e a ambição estão entranhados no homem. Outro dado interessante da organização textual é a numeração dos parágrafos, que lembra a do texto bíblico, por meio de capítulos e versículos.

A diegese trata de um momento intermediário, em que a arca ainda “boiava sobre as águas do abismo” (p.304). A disputa entre irmãos e o conflito da propriedade manifestado pela ambição constituem o tema desse conto.

No que respeita aos recursos temporais, foi usada a frequência repetitiva referente ao fato de a arca continuar sobre as águas. A presença desse procedimento não é aleatória, pois tem a função de reiterar a idéia de que os irmãos disputam um bem que ainda está submerso e isso aumenta o papel ridículo das personagens. Todos os capítulos encerram com essa frequência: “A arca, porém, boiava sobre as águas do abismo” (p.304).

Outra frequência utilizada também com esse valor retórico é a singulativa anafórica, em que o discurso reproduz n vezes o que ocorreu n vezes: “(...) tornaremos a descer à terra, e a viver no seio da paz e da concórdia”(p.303). Nesta primeira aparição, a frase dita por Noé tem seu sentido literal, o viver em união; porém, à medida que ela é repetida na diegese e reproduzida no discurso, ganha novo significado: “E a minha terra se chamará terra de Jafé, e a tua se chamará a terra de Sem (...) e partiremos o pão da alegria e da concórdia”(p.304). Aqui a harmonia já

começa a ser revestida pela idéia de partilha concordável. Na outra reincidência, todo o caráter puro da palavra é transformado em um meio de persuasão pretensamente dócil: “—E se com isto perdes alguma coisa, nem é grande a diferença, nem deixa de ser acertado, para que nunca jamais se turbe a concórdia entre nós, segundo a vontade do Senhor”(p.304). Ou seja, paulatinamente a “concórdia” vai se transfigurando de um comportamento tranqüilo, divino, para uma concordância material. Com isso, a expressão perde seu poder humanitário, ganhando dimensões de frase feita, utilizada para manipular, envolver o outro. O que também nos lembra as lições de a “Teoria do medalhão”, no que diz respeito à necessidade de ter sob as mangas algumas frases célebres para uso social.

A frequência dita anteriormente propicia ao leitor a sensação de que os irmãos estão prestes a brigarem. E o rio passa a ser o estopim da discussão: “— E tendo Sem aprovado a divisão, perguntou a Jafé: “Mas o rio? a quem pertencerá a água do rio, a corrente? (...) propôs dividir o rio em duas partes, fincando um pau no meio (...)” (p.304). Como vemos, a disputa é cômica, afinal querem dividir o indivisível, a corrente do rio, e o humor presente nesse fragmento, diferentemente do que ocorre no conto “A chinela turca”, perde o tom engraçado para adquirir um tom mais reflexivo.

A ambigüidade flui pelo texto a partir de recursos alegóricos, por exemplo, quando Cam tenta solucionar o conflito dos irmãos convocando suas mulheres. É sabido, pela tradução bíblica, que a mulher ao ser tentada pela serpente foi quem levou o homem ao pecado. Porém, nesse conto desmistifica-se essa situação primordial, pois as personagens femininas não têm nenhuma responsabilidade pelo caos que advém do próprio homem. Ou seja, a inversão de papéis é fruto do trato irônico. Outro fragmento que dá continuidade a essa leitura é o assobio de Jafé: “(...) e Jafé, metendo dous dedos na boca, imitou o silvo da serpente, em ar de surriada (...)” (p.305). Podemos entender que a serpente é uma metáfora do homem e a quase inocência e submissão masculina retratada no livro Gênesis é subvertida nesse conto: “A mulher que puseste ao meu lado apresentou-me deste fruto, e eu comi”. (GENÊSIS:3,12)

O controle temporário é conseguido por Noé, que conclui o texto profeticamente: “Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?”(p.307). Este trecho, atual em

relação ao tempo da enunciação, mostra que o problema da humanidade é a disputa pelo poder, que pode ser político, territorial e até espiritual. Tal problemática está presente com frequência em textos históricos, cuja matéria se faz muitas vezes pela narração de lutas entre povos. Isto quer dizer que desde a origem do homem até a atualidade a ambição desregrada é o que movimenta as crises mundiais. Isso nos leva a perceber no conto o caráter universal no que diz respeito à mesquinhez humana, tema aperfeiçoado no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”(p.281).

Quanto aos procedimentos estruturais, a frequência é o recurso temporal mais importante porque é o elemento que alia o trabalho artístico ao conteúdo, favorecendo inclusive a ironia do texto. Ou seja, através das frequências percebemos o equívoco divino em acreditar que a família de Noé era especial, digna da salvação. Concluímos que onde há o lobo existe também o cordeiro e eles vivem em concórdia apenas enquanto dormem a ambição, a inveja, o egoísmo, enfim, os nobres e natos sentimentos humanos.

5. O SEGREDO DO BONZO

Nessa narrativa, o narrador é homodiegético, pois participa como personagem secundária dos eventos. A técnica que trata de transferir a responsabilidade da autoria para outrem, configurada em “O segredo do Bonzo”, é a mesma usada em “O alienista”, em “Frei Simão” e em “A igreja do diabo”. No caso do conto agora analisado, o subtítulo permite a ilusão de verossimilhança, lembrando as narrativas de viagens do século XVI, no tempo de el-rei: “Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto” (p.323). Porém, essa promessa de “veracidade”, desfaz-se, o suposto caráter documental da história torna-se mais fictício e irônico com o desenrolar do enunciado. A começar pelo nome da cidade e pelo conteúdo diegético: “(...) o que se passou nesta cidade Fuchéu, capital do reino de Bungo (...)” (p.323).

O discurso inicia com uma analepse sumarizada: “Atrás deixei narrado o que se passou (...) com o Padre-mestre Francisco, e de como el-rei se houve com o Fucarandono e outros bonzos, que tiveram por acertado disputar ao padre as primazias da nossa santa religião” (p.323). O sumário, sustentado por uma elipse, atua na formação de sentidos porque não sabemos, de fato, o que aconteceu entre o Padre, o rei e os bonzos.

O narrador anuncia que “agora”, no tempo da enunciação, vai divulgar uma nova doutrina. É por meio de uma analepse que começa a história: “Um dia, andando a passeio com Diogo Meireles, nesta mesma cidade Fuchéu, naquele ano de 1552 (...)” (p.323). O ocorrido nesse passeio é cômico porque eles encontram um homem explicando sua “relevante” descoberta, a origem dos grilos: “(...) os quais procediam do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova (...)” (p.323). Há nesse episódio uma ridicularização da ciência, através da figura do orador, que se diz representante da mesma: “(...) e se por ter aventado tão sublime verdade, fosse

necessário aceitar a morte, ele a aceitaria ali mesmo, tão certo era que a ciência valia mais do que a vida e seus deleites (...)” (p.323).

Eis uma tendência que já começa a se traçar nesses textos do Machado em sua fase inicial de escrita e que irá reaparecendo em obras posteriores: a crítica acirrada à ideologia do século XIX, por meio de uma parodização daquilo que é considerado sério e o questionamento das crenças. Nesse sentido, até mesmo o nome do livro *Papéis Avulsos* pode ser considerado irônico, pois de avulso não há nada. Essa aparente displicência na escolha do título da obra é ilusória porque, na verdade, as histórias estão interligadas por um fio comum tanto na estrutura quanto tematicamente. A ciência, o homem (em âmbito universal ou local), a arte literária, todas as máscaras ou instituições caem nessas narrativas.

Se associarmos o subtítulo do conto ao comportamento da multidão, ouvindo e aclamando o “orador dos grilos”, podemos acreditar que há uma alegoria referente ao descobrimento do Brasil, à fácil aceitação pelos “gentios” da “cultura” alheia. Tal percepção antecipa, de certa maneira, o *Macunaíma* de Mário de Andrade, em um trecho que a personagem, sem saber uma palavra que nomeasse um significante, inventa um significado e todos repetem a invenção, sem questionamento algum:

Macunaíma ficou muito contrariado porque não sabia como era o nome daquele buraco da máquina roupa onde a cunhatã enfiara a flor (...). A cunhatã não sabia que puíto era palavra-feia não e enquanto o herói voltava aluado com o caso pra pensão, ficou se rindo, achando graça na palavra. “Puíto...” que ela dizia. E repetia gozado: “Puíto... Puíto... Imaginou que era moda (...)”. (p.69).

Já em Machado essa preocupação com a linguagem associada à (in)consciência ou ingenuidade em suas relações com o real recebe um tratamento singular, metalinguagem a ser explorada pelo texto moderno.

No conto, os habitantes de Fuchéu ficam eufóricos com a descoberta estúpida de Patimau: “E todos se foram com ele ao alpendre de um mercador, onde lhe deram refrescos e lhe fizeram muitas saudações e reverências, à maneira deste gentio, que é em extremo obsequioso e cortesão” (p.323). De fato, parece estarmos diante de uma cena folclórica (macunaímica), carregada de ironia, pois o que aparentemente é

positivo (ser obsequioso e cortesão) transforma-se, pela leitura, no oposto mais submissão do que solicitude. Além disso, implicitamente, o discurso revela, como já dissemos, a facilidade em manipular quando se domina a retórica. Isso se repete quando as personagens se encontram com outro agrupamento de pessoas, que aplaudem um orador descobridor do princípio da vida futura que está, segundo ele, em uma certa gota de sangue de vaca.

Esse conto também lembra “O alienista”, tanto no conteúdo quanto na estrutura, já que a população de Itaguaí tem os mesmos sintomas da de Fuchéu; ambas são facilmente persuadidas pelos medalhões existentes. Ou seja, a retórica enganosa logra os sujeitos, assim como a ironia do narrador busca lograr os leitores.

A frequência repetitiva também é usada com o mesmo valor retórico, pois ao repetir a conduta das pessoas que aclamam Languru com a mesma euforia com que aplaudem Patimau, o sujeito da enunciação as ridiculariza, reforçando o gesto insano. Portanto, mais uma vez a teoria do pai de Janjão se mostra eficiente, patente no endosso da insanidade pela população alienada. Há, portanto, uma semelhança entre os dois personagens, ou seja, as idéias, nos dois casos, são absurdas e os cientistas se dizem dignos de estima pela sociedade. Com a origem dos grilos e a gota de sangue de vaca conseguem um intento semelhante.

O narrador e Diogo Meireles não entendem comportamento tão irracional, tanto por parte dos inventores das idéias quanto das pessoas que apóiam tamanha loucura: “Ficamos sem saber nada daquilo, porque nem nos parecia casual a semelhança exata dos dous encontros, nem racional ou crível a origem dos grilos, dada por Patimau, ou o princípio da vida futura (...)” (p.524). É interessante observarmos o distanciamento que há entre o narrador e Diogo Meireles (conhecedor de diferentes línguas) com relação às demais personagens. Até então eles parecem ser os únicos sadios, capazes de detectar por fora a insanidade dos outros.

Na continuidade da história, ocorre uma elipse com função de economizar tempo e espaço: “No dia seguinte, ao modo concertado (...)” (p.324). O importante é chegar logo ao momento em que há o encontro com o bonzo de cento e oito anos, Pomada. Este revela uma sábia teoria (como ocorre em “O Espelho”): “(...) a virtude e o saber têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito

dos que o ouvem ou contemplam (...)” (p.324). Esta doutrina permite várias leituras, podemos associá-la ao homem e à necessidade do outro (ao valor que se dá a opinião), em termos de essência e aparência; e também acreditar em uma visão metaliterária, ou seja, não há obra sem o leitor, como Pomada disse: “(...) não há espetáculo sem espectador (...)” (p.325). Desse modo, é possível pensar na consciência que Machado tem do processo de refiguração da intriga efetuado pelo leitor (lembrando que esse assunto foi tratado também no conto “A chinela turca”). Assim, o que se trama no texto tem que atingir o enunciatário e a análise dos procedimentos usados para alcançar esse alvo é o nosso principal objetivo.

Para reforçar a possibilidade dessa leitura metalingüística, lembremos o que disse Sartre (1993, p.26):

Na produção de uma obra, o ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato; se existisse só o autor, ele poderia escrever tanto quanto quisesse — a obra nunca viria à luz como objeto (...) O esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. A arte existe unicamente para o outro e através do outro.

Portanto, psicanalítica, lingüística e socialmente, de modo positivo ou negativo, o outro é peça fundamental. É o que constatamos no conto, agora em análise: “(...) se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente” (p.325).

A ambigüidade reina nesse conto, pois há um fio tênue entre a reflexão séria e a ridicularização das atitudes humanas. Existe até uma desconstrução da ideologia realista, afinal, fica claro que a opinião, mesmo que sustentada pelo inverossímil, ou pelo poder ficcional, tem mais valor do que a realidade concreta. Mais ainda: o importante é saber fazer uso da retórica, da arte de manipulação. Foi o que aconteceu com Patimau e Languru que disseram inverdades bem elaboradas e conseguiram respeito e credibilidade pela multidão: “(...) com tal arte souberam meter essas duas idéias no ânimo da multidão, que hoje desfrutavam a nomeada de grandes físicos e maiores filósofos, e têm consigo pessoas capazes de dar a vida por eles” (p.325).

Notamos o quanto esse “terreno” é perigoso, afinal, ao mostrar a importância de dominar a arquitetura da intriga e a relevância do receptor, o conto traz à tona também os falsos artistas, falsos políticos, enfim, a falsa sociedade formada mais pela capacidade manipulatória do que pela autenticidade expressiva. É o que ocorre também em “O enfermeiro”, conto em que a personagem, através da dissimulação, forja o assassinato que cometeu, tentando levar o leitor e os demais personagens a acreditarem na sua inocência. Ou seja, evidencia-se a necessidade de se dominar a arte da dissimulação para viver em sociedade.

Como já dissemos, os contos de *Papéis avulsos* são interligados ora temática, ora estruturalmente, ora pelos dois aspectos. As experiências ocorrentes em “O segredo do Bonzo” podem ser comparadas às do alienista em que o resultado também é similar, pois o médico conseguiu manipular desde a população até o poder Real e, neste conto, os pomadistas conseguem o mesmo. Por mais estranhas que sejam suas teorias, como são bem elaboradas, logo são aprovadas pelo outro, o que rendeu, em ambos os casos, tanto moedas quanto consideração e louvor “que é outra e melhor espécie de moeda” (p.326).

Há uma ironia em relação ao jornal: “(...) um papel feito de casca de canela moída e goma, obra mui prima (...) nos quais desenham com vivas e variadas cores, e pela língua do país, as notícias da semana, políticas, religiosas, mercantis e outras (...)” (p.326). É por intermédio desse veículo de comunicação que Titané põe em prática a doutrina de Pomadista, pois com uma falsa, mas vigorosa publicidade de suas alparcas, consegue persuadir as pessoas a comprá-las.

A alegoria e a ironia são os procedimentos mais usados nesse texto: “Vida e claridade das cousas mundanas e celestes, título expressivo”. Neste fragmento percebemos a ironia em relação à função do Jornal. A “claridade”, como podemos observar, só existe na opinião e não na realidade, pois, o poder de iluminar pela informação sincera é ofuscado pelo interesse particular de ingressar no coletivo, o que nesse conto é criticado. Além disso, é sugestiva a composição do tal papel que cheira bem, por causa da canela, e “gruda” na opinião pública, pela goma. Disso se pode concluir que nem sempre o que parece ser agradável aos sentidos, e nos convence, é autêntico. Além disso, também podemos associar esse texto à “Teoria do medalhão”,

em que a personagem fala do poder da publicidade para a concretização do medalhão, nem que seja às custas da auto-propaganda, justamente o que faz Titané. Portanto, há nos dois discursos a crítica em relação à formação social, tanto dos que se encontram no poder, quanto dos que os colocam nessa posição. Afinal, só há ator porque há espectador.

Outro fato que nos remete a “O alienista” é a declaração do objetivo do trabalho. Segundo Titané, a experiência se justifica “menos por amor ao lucro do que pela glória que dali provinha à nação” (p.326). Simão Bacamarte também afirma ter a mesma pretensão: “O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, (...) descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade” (p.256). A diferença entre os dois está no fato de Bacamarte ser uma personagem totalmente ambígua, tornando mais difícil para o leitor desconfiar de suas intenções; já em “O segredo do Bonzo”, o enunciador explicita a manipulação fingida de Titané, muito mais preocupado com o lucro do que com a nação, principalmente porque sua obra não trará benefício algum, e ele sabe disso. Nessa relação comparativa, podemos concluir que, em “O alienista”, o conhecimento sobre os fatos é limitado para as personagens que atuam na diegese e para o leitor que participa do processo de refiguração da intriga. Em “O segredo do bonzo”, exceto a população, todos os pseudo-cientistas ou filósofos e os leitores possuem conhecimento do processo manipulatório existente no enunciado.

O enunciador sumariza sua experiência para alcançar a maior de todas, a de Diogo Meireles. O sumário, apesar de ser anunciado pelo narrador como meio de alcançar algo mais interessante, acaba tendo uma função retórica, pois o leitor fica apreensivo para chegar à experiência de Meireles.

A experiência do enunciador foi na área da música: “E confesso que alcancei um tal resultado com o só recurso dos ademanes, da graça em arquear os braços para tomar a charamela”(p.327). Novamente, através de um discurso cômico, há a ridicularização das pessoas que são facilmente persuadidas. Por meio de uma frequência singulativa anafórica, mais uma vez é mostrada com muito humor a reação popular diante do estúpido “ensaio científico” do enunciador: “(...) da rigidez do busto,

da unção com que alcei os olhos ao ar, e do desdém e ufanía com que os baixei à mesma assembléia, a qual neste ponto rompeu em um tal concerto de vozes e exclamações de entusiasmo, que quase me persuadiu do meu merecimento”(p.327). No final da frase, notamos a ironia enunciativa, que zomba dos ouvintes, ao dizer que quase foi persuadido pelo seu falso apreço.

A última demonstração do “segredo do bonzo” afirma o que já dissemos ao longo da análise: a capacidade de usar as palavras é mais importante do que a validade ou veracidade das mesmas: “(...) pois se lhe repugnava a metafísica do nariz, cedia entretanto à energia das palavras de Diogo Meireles, ao tom alto e convencido com que ele expôs e definiu o seu remédio (...)”(p.328). Diogo Meireles conseguiu amputar parte do corpo das pessoas (nariz) e fazê-las acreditar que havia um membro no lugar vazio. Este é o cúmulo da estupidez representada pelas personagens, que na verdade deixam mutilar suas idéias e convicções em benefício da opinião alheia. O que não deixa de ser também alegórico. É preciso comentar igualmente o nome do bonzo “Pomada”, que pode ser interpretado no sentido farmacêutico de remédio, ou seja, parece que a cura da humanidade buscada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com o emplasto, ou em “O alienista”, por Bacamarte, é recorrente de formas variadas nas narrativas machadianas. O que é semelhante na recorrência do motivo é a ausência de resultados positivos para um homem, cada vez mais enfermo. Outra leitura a ser acrescentada é o fato de a pomada ser algo que se passa na superfície da pele, sendo assim, podemos entendê-la como algo exterior, funcionando como uma espécie de máscara que maquia as reais intenções. É isso que ocorre quando os pomadistas agem dissimuladamente para atingirem lucro monetário, como foi o caso de Titané, ou influência social, objetivo da maioria.

Além dessas alegorias e da ironia, é necessário observarmos que o caráter universal desses contos de *Papéis avulsos* permite a plurissignificação e a atualidade dos mesmos. Afinal, pelo fato de tratarem da condição existencial dos homens, através de procedimentos artísticos que geram a ambigüidade, são várias as possibilidades de leituras: filosóficas, políticas, sociais, ideológicas, enfim.

6. O ANEL DE POLÍCRATES

A estrutura de “O anel de Polícrates”, em forma de diálogo, apresenta um narrador homodiegético do tipo “fofoqueiro”, arquitetura que nos lembra o conto “Singular Ocorrência” (Histórias sem data), em que duas personagens falam sobre uma terceira.

A personagem “A” de modo sumário e fantástico conta fatos que evocam a riqueza e o esbanjamento de Xavier: “(...) Bebia pérolas diluídas em néctar. Comia línguas de rouxinol (...)” (p.328). Como podemos notar, o tempo verbal é o pretérito imperfeito e aliado às hipérboles instiga sentidos que aguçam a curiosidade do leitor para saber o que causou a decadência de um homem tão rico. Ou seja, a descrição fantástica instaurada em um tempo passado indica que a personagem passou por uma transformação. Além disso, o que mantém esse efeito é também a não revelação dos motivos que geraram tal mudança e o ponto de vista narrativo, afinal, “A” fala de um Xavier milionário e “Z” de um que nunca teve riqueza. Portanto, o leitor não sabe em quem confiar, pois prevalece no discurso a fala de duas personagens desprovidas de onisciência.

Com uma leitura mais atenta, observamos que o fantástico é um recurso que serve para intensificar a alegoria: “Capeava os cigarros com um papel de cristal, obra finíssima, e, para acendê-los, trazia consigo uma caixinha de raios de sol” (p.328). Isto é, o improvável e o inadmissível são elementos que ilustram o imaginário. Ao promover esse distanciamento pelo fabuloso, consegue-se uma aproximação ao ficcional. Com isso, queremos dizer que a descrição fantástica reforça a alegoria da criatividade artística. Xavier era rico, mas não materialmente como se pode pensar, era um nababo de idéias originais. A sua pobreza é percebida no contato com objetos reais: “Tudo perdeu, tudo deixou ir por água abaixo; o néctar virou zurrapa, os coxins

são a pedra dura da rua, não manda estrelas às senhoras, nem tem arcanjos às suas ordens...” (p.329). Portanto, é interessante observar que essa alegoria pode ser considerada também uma crítica à estética realista, que prima pelo documental. Isto é, ao dizer, alegoricamente, que a riqueza de Xavier estava concentrada em sua capacidade imaginativa, e que a perda dessa fortuna foi justamente a inserção na realidade conhecida “pedra dura da rua” (p.329), há uma depreciação do concreto em favor do ficcional.

Acreditamos que a maior alegoria, nesse conto, refere-se ao poder da palavra: “A – Creio; esse é o Xavier exterior. Mas nem só de pão vive o homem. Você fala de Marta, eu falo-lhe de Maria; falo do Xavier especulativo (...)” (p.329). No proverbial “(...) nem só de pão vive o homem”, há omissão do resto da frase bíblica: “(...) mas de toda palavra de Deus” (Lucas 4:4). Portanto, o Xavier exterior é o que vive de pão, mas o interior se alimenta da palavra. Assim como Maria fez quando se encontrou com Jesus e sentou-se aos pés dele para escutá-lo. Ou seja, “A” fala do Xavier especulativo, aquele que era rico em idéias, e “Z”, falaria, segundo “A”, do outro Xavier, que como Marta se preocupava só com o exterior.

Como vemos, a relação intertextual endossa a alegoria, mostrando que a maior riqueza da personagem é o fato dele ser “uma cachoeira de idéias” (p.329). Porém, essa miséria que transcende o material, atingindo seu interior, só vai ser percebida pelo enunciatório à medida que o discurso prossegue, pois em uma posição intermediária está o elíptico. Afinal, após a alusão bíblica, segue o espanto de “Z” e um recuo temporal, que antes de esclarecer a intertextualidade, intensifica-a. Além disso, como o ambíguo faz parte do alegórico, se compararmos o fragmento com os outros contos-teoria (terminologia de Alfredo Bosi), podemos dizer que há uma ruptura com a interpretação que acabamos de fazer. Isto é, o poder da palavra passa a ser relativizado, tendo também o lado negativo. Afinal, é uma arma a favor da persuasão. Em “O alienista”, “Teoria do medalhão”, “O segredo do Bonzo” e aqui, o uso da palavra é mostrado como o principal instrumento à disposição de quem exerce ou pretende exercer o poder sobre o outro.

Com uma analepse sumarizada “A” vai falando do Xavier “rico”: “Quem conversava com ele sentia vertigens. Imagine uma cachoeira de idéias e às vezes

sublime” (p.329). A partir do diálogo entre “A” e “Z”, o enunciatário percebe paulatinamente que a miséria de Xavier provém da absorção de suas idéias pelos outros. Talvez fosse isso que o pai de Janjão, em “Teoria do medalhão”, quisesse ensinar ao filho: “jamais ser original”. Neste conto, para ser Medalhão, o ideal era ser trivial. Aqui percebemos que a trivialidade é castradora e empobrecedora, mas acaba sendo um recurso para se tornar um sócio, uma “cuia” da sociedade. Afinal, a originalidade é uma riqueza, porém, é necessário saber protegê-la daqueles “cuias” incapazes de serem genuínos e que ficam à “espreita”, esperando o momento certo para usurpar as idéias alheias.

A primeira metáfora que apropriaram de Xavier foi a da “cuia d’água”. Pires gostou e usou a reflexão em uma peça de teatro: “O Pires achou o apólogo tão bonito que o meteu numa comédia, daí a tempos (...)” (p.330). O defeito de Xavier era confiar nos outros, revelar sem “gestar” e registrar suas idéias. Ele espalhava “as sementes” prodigamente e os outros colhiam os frutos: “Ele espalhava idéias à direita e à esquerda, como o céu chove (...)” (p.330).

Com a continuidade do discurso, “A” diz que Xavier “Viveu assim longos anos, despendendo à toa, sem cálculo, sem fruto, de noite e de dia, na rua e em casa (...)” (p.330). Ou seja, conta-nos que a personagem foi espalhando e perdendo suas “sementes” e essa é a razão de sua miséria atual, pois, “a imaginação e o espírito têm limites” e o Xavier “não só perdeu as idéias que tinha, mas até exauriu a faculdade de as criar (...)” (p.330). Como vemos, só agora é que há a revelação total que motivou a pobreza de um rapaz que era tão rico. O narrador poderia ter nos contado isso no início do enunciado, mas se ele procedesse assim, não teria o mesmo efeito. Ou seja, a leitura segue ambígua pelo uso de metáforas que em conjunto formam uma alegoria e também pela escolha temporal. Com isso queremos dizer que, ao ter colocado a personagem em uma situação de pobreza, na atualidade enunciativa, sem revelar os motivos dessa pobreza ambivalente, e conduzir o enunciado pretericamente mostrando um indivíduo rico, o sujeito da enunciação consegue sustentar a dúvida e a leitura ambígua do enunciatário.

A descrença em relação à sociedade aparece ironicamente no texto: “(...) a imaginação e o espírito têm limites; a não ser a famosa botelha dos saltimbancos e a

credulidade dos homens (...)” (p.330). Quando a história parece encerrada, “A” pede algum tempo para contar a “Z” “a passagem mais interessante da vida do Xavier” (p.331). Utilizando-se de uma analepse, segue narrando o fato que nomeia o conto. Desanimado e oco intimamente, Xavier tem uma última idéia “original”: “(...) comparou a vida a um cavalo xucro ou manhoso; e acrescentou sentenciosamente: Quem não for cavaleiro, que o pareça” (p.331). A reflexão em si já é irônica, pois remete àqueles que não são “cavaleiros”, isto é, não têm as idéias, mas, que fingem tê-las. Ou seja, o importante é parecer algo mesmo que não o seja o “clássico” jogo entre essência X aparência. O que resume a teoria do Medalhão e lembra também o conto “O segredo do Bonzo”.

Finalmente entra na história o caso do “anel de Polícrates”. Este fato associado à experiência da personagem é extremamente irônico, pois se o anel voltou para o dono, a idéia lançada por Xavier jamais é retomada. É como se as palavras ou as idéias fossem anônimas e, ao serem proclamadas, perdem a sua autoria primitiva e ressurgem pela apropriação alheia. Essa alegoria é uma reflexão moderna, afinal, antecipa a questão da intertextualidade, isto porque na cultura, representada também pela linguagem, há uma constante (re)apropriação de pensamentos alheios. A originalidade, como pensavam os românticos, passa a ser questionada, pois perde-se a paternidade tudo que toma contato com o externo. Foi assim que Xavier ouviu sua frase repetida, em algumas situações, por pessoas diferentes, como se fosse dita pela primeira vez.

O final do conto, principalmente, é sumarizado com ocorrências de algumas elipses, mas, com o objetivo voltado para a concisão. O que permite a ambigüidade nesse conto é a alegoria formada por metáforas e ironias.

Como em outros textos de *Papéis avulsos*, neste é possível uma leitura metaliterária porque a partir dele podemos refletir sobre o material artístico que pode estar presente em coisas e pessoas comuns, mas imaginativas, como Xavier. Porém, não basta ser criativo, é necessário dominar a arte para concretizá-la.

O título pode ser lido como uma ironia à crença de domínio artístico. Há uma crítica aos realistas que acreditavam na representação fiel do real pela arte, no original, partindo do factual; como também aos românticos que defendiam a tirania da originalidade do “eu”. O anel de Polícrates, que representa a inspiração, não possui um

único dono, tem várias identidades e muitas vezes é utilizado por aqueles que se mostram “artistas” (cavaleiros), mas na verdade apenas sabem “parecer” sê-lo. No final das contas, o “anel” sempre vai embora com “um risinho de escárnio, ingrato e parricida” (p.333).

É preciso lembrarmos que o título também faz parte da alegoria ao poder, já que “Polícrates” significa “o que tem muitos poderes”. Retomando o que já dissemos, a palavra é uma arma vigorosa para o processo de manipulação que forma os poderes políticos, religiosos, científicos, literários. É essa construção alegórica que permite várias interpretações, já que qualquer uma dessas instâncias possui a mesma essência dissimulável. Pensando assim, há o reforço da descrença em relação a qualquer forma de autoridade, constituída de péssimos cavaleiros fazendo-se de bons.

O uso das letras “A” e “Z” para “nomear”, ou melhor, distinguir as personagens, não nos parece aleatório. O sujeito da enunciação utiliza a primeira e a última letra do alfabeto como se formassem um círculo com começo e fim, limitado e ao mesmo tempo inexcludente, pois entremeadas a essas duas letras estão todas as outras. Assim percebemos que tudo é ambíguo nesse conto, desde o título até o “nome” das personagens, e o enunciatário carrega dúvidas mesmo depois de concluído seu papel de leitor. O que contribui efetivamente para esse efeito é a alegoria. Aqui, o elíptico, que causa a ambigüidade, é sustentado pela sugestão alegórica.

7. O EMPRÉSTIMO

O narrador heterodiegético comunica que vai contar uma anedota verdadeira, por isso procura valorizar o lado verossímil da história, através das prováveis testemunhas e da defesa de que anedota não é “pura invenção”: “Vou divulgar uma anedota, mas uma anedota no genuíno sentido do vocábulo. (...) Esta é verdadeira; podia citar algumas pessoas que a sabem tão bem como eu” (p.333).

Filosoficamente, ele diz que as coisas e as idéias existem em estado latente, basta alguém descobri-las e divulgá-las. É o que ocorre com o “caso do empréstimo”. Percebemos que o sujeito da enunciação anuncia uma comédia, por ser uma anedota, mas parece que ele pretende mostrar o sério implícito no cômico. Afinal, exceto pela forma irônica com que é construída, não tem nada divertido nessa história. Pelo contrário, relata um drama humano.

Percebemos nesse terceiro livro de contos que Machado aumenta o requinte com que constrói suas narrativas, exigindo um leitor muito mais atento e preparado. A intensificação do uso de alegorias e ironia parece ser o principal procedimento de *Papéis Avulsos*.

A história é anunciada várias vezes no discurso, e são essas sugestões que instigam o leitor: “Pela minha parte creio ter decifrado este caso de empréstimo; ides ver se me engano” (p.334). Neste trecho, o narrador parece que vai começar a fábula, mas não. Há uma elipse e ele começa a falar de Sêneca e acrescenta que às vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira. Porém, mais uma vez não conta o que aconteceu nesse período de tempo. Portanto, todos esses pseudo-começos vêm com informações parciais e muitas outras ocultas.

Através de uma intertextualidade, o narrador alegórica e metalingüísticamente fala de sua personagem e da formação do conto, que trará em sua diegese um fato

representativo da vida inteira de Vaz Nunes e também de Custódio. O diálogo com outros autores ou textos, como diz BRAIT (1996, p.57) favorece a ironia, pois, a intertextualidade assume “uma função crítica, quer para estabelecer um perfil da vítima, do alvo a ser atingido, quer para assinalar pólos de abertura”. É justamente o que ocorre nessa introdução alegórica: “Tudo isso se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; por que não há a vida, que foi mestra de Balzac, apertá-lo em trinta ou sessenta minutos?” (p.334). É no fim desse comentário que começa a história propriamente dita: “Tinham batido quatro horas (...)” (p.334).

Sumariamente é narrada a finalização de um dia de trabalho pelos tabeliões, para alcançar a focalização de Vaz Nunes. Esse sumário tem a função de condensar os eventos.

Com uma prolepse, o sujeito da enunciação conta-nos que Vaz Nunes está morto e que por isso “podemos elogiá-lo à vontade” (p.334). Essa antecipação pode demonstrar a intenção de certa sinceridade enunciativa em relação ao perfil da personagem, ou seja, a morte, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, providencia a franqueza, já que a responsabilidade social para com quem morreu é desnecessária. Além disso, há a possibilidade de entender a expressão como uma ironia, uma caricatura das convenções da época, uma denúncia à falta de sinceridade do homem em sociedade. Na focalização de Vaz Nunes, vemos um homem honesto, perspicaz e comedido, que “roía muito caladinho os seus duzentos contos de réis” (p.334). O fato escolhido pelo enunciador, para ser contado como uma anedota ocorreu quando o tabelião tinha cinqüenta anos e estava sozinho no cartório. Nunes recebe a visita de Custódio, um homem que o tabelião só conhecia de vista.

Como observamos nos primeiros contos machadianos, a descrição inicialmente seguia os paradigmas realistas, por serem mais extensos. Nos textos da fase madura (e alguns antes disso), o autor só utiliza o necessário para formar o sentido desejado: “Notícias mínimas, e aliás necessárias ao complemento de um certo ar duplo que distinguia este homem, um ar de pedinte e general”(p.335).

Apesar de Vaz Nunes ser perspicaz, inicialmente parecia não ter percebido o que de fato queria Custódio, justamente por este ser uma mistura de elegância e mendicância: “Não trazia o acanho natural a um pedinte; ao contrário parecia que não

vinha ali senão para dar ao tabelião alguma coisa preciosíssima e rara. E, não obstante, Vaz Nunes estremeceu e esperou” (p.334). Essa focalização externa do tabelião aumenta o efeito de sentidos, afinal não fica claro para o enunciatário se o “estremecimento” é a expectativa de algo bom (coisa preciosíssima) ou se é atitude própria de quem já reconheceu o pedinte no general. Essa ausência de focalização interna causa a paralipse, que também contribui para a arquitetura da trama. Isto é, inicia o diálogo entre as duas personagens e assim que Nunes lembra de Custódio, “— Ah!”, ocorre a paralipse seguida por uma pausa descritiva e uma analepse, que explica o motivo daquele homem ir até o cartório. A figura de focalização, nesse caso, gera significados porque não sabemos o que se passa na mente de Nunes. Por isso, a narrativa segue imprevisivelmente, ou seja, os passos do tabelião são dados sem a ajuda interpretativa do sujeito da enunciação. Porém, percebemos que a alegoria, que antecipa a diegese em si, revela implicitamente a conclusão dos fatos. Mas, isso só notamos ao final da leitura, que tem uma necessidade de retorno. Isto é, o leitor precisa voltar ao texto para perceber que a alegoria tratava da síntese humana. Ou seja, o futuro de um homem pode ser previsto em “uma só hora” (p.334). Se Vaz Nunes chegou aos cinquenta anos de maneira equilibrada é porque tinha o dom de “adivinhar o caráter das pessoas” (p.334), sabendo agir conforme a necessidade; e se Custódio vivia de esmolas, apesar de seu instinto de riqueza, era porque não tinha vocação para lutar.

A descrição de Custódio lembra o conto “O espelho”: “A causa não era outra mais do que o contraste entre a natureza e a situação, entre a alma e a vida” (p.335). Em “O empréstimo”, a duplicidade de caráter parece adquirir uma conotação diferente da de “O espelho”, porém trata-se da mesma coisa. Neste conto, há duas almas em uma só pessoa, já em “O empréstimo” existe a alma de general e a ação que é de pedinte. Como vemos, na essência a teoria dos dois textos é semelhante: o exterior e o interior são duas instâncias em conflito constante, um subjaz ao outro.

A utilização de prolepses em narrativas não é tão comum quanto a de analepses. Nesse conto é interessante observar o uso do avanço temporal: “Mas os cinco contos, menos dóceis ou menos vagabundos que os cinco mil-réis, sacudiam incredulamente a cabeça, e deixavam-se estar nas arcas, tolhidos de medo e de sono” (p.335). Esse

discurso quase profético, apesar de antecipar fatos, não revela muito ao leitor, serve mais para confundi-lo, pois, nesse caso, só no final do conto é que sabemos que os cinco mil-réis foi aquilo que Custódio conseguiu de Vaz Nunes. E que os cinco contos não foram alcançados, permaneceram nas arcas.

Na primeira focalização de Vaz Nunes, o sujeito da enunciação diz que o tabelião “olhava por cima deles, quando queria ver, e através deles, se pretendia não ser visto (...)” (p.334). Agora, nesse momento do enunciado, quando as personagens começam a dialogar e Custódio fala que o motivo da ida ao cartório é pedir ao tabelião uma escritura, o narrador repete implicitamente o comentário: “—Venho pedir-lhe uma escritura... Vaz Nunes, armado para outro começo, não respondeu; espiou por cima dos óculos e esperou” (p.336). Como vemos, a focalização externa indica o movimento interno de desconfiança da personagem e sua capacidade de perceber o mendigo no general. É necessário observar a modificação do escritor com relação às focalizações das personagens. Nos contos dos primeiros livros, as descrições eram longas e praticamente não havia indícios do caráter das personagens. Em *Papéis avulsos*, as focalizações confabulam com a configuração da intriga, revelando de forma velada o “eu” por detrás dos diversos véus que podem ser metaforizados em objetos de casa, vestuário ou comportamento.

As negativas de Vaz Nunes são carregadas de “doçura”; ele nega o pedido de Custódio acentuando sua modéstia: “—Quero, decerto; digo-lhe que se se tratasse de uma quantia pequena, acomodada aos meus recursos, não teria dúvida em adiantá-la. Mas cinco contos! Creia que é impossível” (p.336). Sabemos que dinheiro o tabelião possui, pois isso é revelado pelo enunciador antes de começar a narrar o diálogo. Portanto, fica clara a dissimulação de Nunes, que se mostra um humilde tabelião desejoso em ajudar, mas é impedido pela ausência de meios. Todo o tempo, Nunes mantém a situação sob domínio: “Calado, com os olhos no chão, esperou que o tabelião continuasse, que se compadecesse, que lhe desse alguma aberta; mas o tabelião, que lia isso mesmo na alma do Custódio, estava também calado (...)” (p.336). Com a focalização interna, notamos a sapiência do tabelião, que observa seu interlocutor para agir da melhor forma.

Há nesse texto um fragmento que lembra o conto “D. Benedita”: “A alma do Custódio empertigou-se; vivia do presente, nada queria saber do passado, nem saudades, nem temores, nem remorsos” (p.337). Além de confirmar a leitura que fizemos do conto, isto é, D. Benedita vivia só no presente, descomprometida com o passado, por isso não tinha nem “saudades nem remorsos” (p.311), é o que acontece com Custódio, que resolve esquecer a fábrica e tentar o que lhe parece possível: uma quantia menor. Ambos fogem da realidade e se inserem no descompromisso transitório do presente, o que revela o quanto os contos estão entrelaçados em seus temas e tramas.

Aos pedidos de Custódio segue a negação do tabelião, que passou a apelar para seus próprios problemas: “Mas, meu amigo, é muito bom ter casas: o senhor é que não conta os estragos, os consertos, as penas-d’água, as décimas, o seguro, os calotes, etc. São os buracos do pote, por onde vai a maior parte da água (...)”(p.338). Na focalização de Custódio mais uma vez o sujeito da enunciação exercita seu ponto de vista: “Custódio interrompeu-o, batendo uma palmada no joelho. Se foi um movimento natural, ou uma diversão astuciosa para não conversar do emprego, é o que totalmente ignoro” (p.338). Confessando ignorância e complementando que o fato não parece essencial ao caso, o narrador mostra-se despretensioso com a situação e, ao mesmo tempo, um mentiroso, pois no fundo está revelando o desinteresse de Custódio em trabalhar; portanto, novamente a focalização externa contribui com a trama reforçando também a questão da fixação do rapaz no presente.

A focalização de Custódio, revelando-o desesperado pelas negativas do tabelião, é cômica: “Quem não tem cem mil-réis consigo? Cogitou uma cena patética, mas o cartório abria para a rua; seria ridículo (...)” (p.338). A personagem consegue ver o ridículo de uma cena patética, mas não consegue perceber sua própria patetice ao criticar interiormente a possibilidade de Vaz Nunes não ter os cem mil réis. As focalizações continuam com o mesmo teor, mas o importante é notarmos que esse recurso desnuda Custódio para o leitor, que vai compreendendo aquilo que o narrador anunciou elipticamente no início do discurso: em uma hora pode-se entender a existência de um homem, no caso deste conto, dois homens.

O sujeito da enunciação tece o discurso utilizando metáforas que o enriquecem. A alternância entre desesperança e esperança, por exemplo, é mostrada por meio de metáforas: “Viera cerceando as asas à ambição, pluma a pluma; restava ainda uma penugem curta e fina, que lhe metia umas veleidades de voar” (p.339).

Além das metáforas, o conto constrói uma alegoria quando o narrador fala que uma hora pode representar toda a existência de um homem. É justamente uma hora a duração cronológica do diálogo entre Vaz Nunes e Custódio. Este chega ao cartório às quatro horas e, às cinco, Nunes despede-se dizendo que precisava ir embora. Desesperado, o pedinte, que inicialmente desejava um empréstimo para ser sócio de uma fábrica, aceita uma esmola para jantar. Porém, sua arrogância nata não o deixa perceber sua própria decadência. No lugar de se sentir humilhado, fica “risonho, palpitante, como se viesse de conquistar a Ásia Menor” (p.339). O que também lembra D. Benedita, personagem de caráter claro para todos, mas incapaz de se conhecer. A atitude dissimulada do tabelião não deixou transparecer sua franca recusa, afinal, tinha o dinheiro, mas, fingiu não tê-lo e acabou transmitindo a falsa imagem de um grande homem que sabe repartir o pouco que tem: “—Não tenho mais, disse ele; o que posso fazer é reparti-los com o senhor; dou-lhe uma de cinco, e fico com a outra; serve-lhe?” (p.339).

A última focalização de Custódio dialoga com a prolepse de que falamos há pouco: “Com a mão esquerda no bolso das calças, ele apertava amorosamente os cinco mil-réis, resíduo de uma grande ambição, que ainda há pouco saíra contra o sol, num ímpeto de águia, e ora batia modestamente as asas de frango rasteiro” (p.339). Ou seja, os cinco contos iniciais, a águia, viraram cinco mil-réis, o frango, e como foi dito na prolepse, a quantia maior está na arca, paralisada pelo sono. Portanto, percebemos a ruína de Custódio, que provavelmente será sempre esse fracassado sob a confortável aparência de um lord. Por outro lado, a metáfora destaca a distinção de Vaz Nunes que soube sair de uma situação delicada sem alterar sua imagem de “finório”.

O principal recurso temporal utilizado é o alongamento e, com relação ao ponto de vista, as focalizações e a postura enunciativa, que instigam o interesse do enunciatário pela forma elástica com que conduzem o discurso. Ou seja, ao mesmo tempo que encolhem, esticam, fornecendo as informações paulatinamente. Como nos

contos anteriores desse livro, destacam-se as metáforas que se interligam na construção da alegoria.

Com referência ao tempo da diegese, podemos comparar este conto a “Teoria do medalhão”, que tem a mesma duração cronológica. Em uma hora, o pai de Janjão dá-lhe todas as dicas necessárias para se tornar um “figurão” da sociedade. Em “O empréstimo”, foi necessário o mesmo tempo para mostrar por inteiro duas personagens totalmente diferentes, uma perspicaz e outra patética. Isso nos leva a crer que para existirem medalhões ou finórios, como Vaz Nunes, é preciso uma platéia do nível de Custódio. Para concluirmos com uma metáfora, o que seria da banheira se não fossem as cuias?

8. A SERENÍSSIMA REPÚBLICA

Esse conto é extremamente irônico e alegórico. Um cônego, ao tomar conhecimento, pelo jornal O globo, da descoberta de um inglês sobre insetos, resolve protestar a notícia, afirmando que ele havia descoberto algo mais interessante e muito antes que o inglês. Trata-se de uma pesquisa científica feita com aranhas.

Novamente o sujeito da enunciação utiliza o fantástico para auxiliar a ironia e a alegoria na construção de sentidos: “(...) descobri uma espécie aranéida que dispõe do uso da fala; coligi alguns, depois muitos dos novos articulados, e organizei-os socialmente” (p.341).

Ao defender as aranhas, o cônego utiliza o seguinte argumento: “A aranha senhores, não nos aflige nem defrauda; apanha as moscas, nossas inimigas, fia, tece, trabalha e morre. Que melhor exemplo de paciência, de ordem, de previsão, de respeito e de humanidade?” (p.340). Tentando decifrar essa alegoria, podemos associar as aranhas à própria humanidade, não aos medalhões, mas àqueles que contribuem para a formação deles. Isso porque, pelos argumentos, não há nada mais fácil de subjugar do que as “aranhas”. É justamente com essa organização de dominadores e dominados que se constitui a sociedade.

O subtítulo já é irônico, pois, anuncia que o texto é uma “conferência do cônego Vargas”. Sabemos que religião e ciência colidem e se repudiam pela História do mundo e aqui, mas um cônego afirma ter desenvolvido uma experiência científica, o que não é habitual.

Ao impor o regime político republicano às aranhas, estas se desorganizam. Há uma descentralização do poder, percebida pelas diferentes facções (partido retilíneo, partido curvilíneo, etc), e uma busca constante pela detenção do governo, o que as leva a cometer fraudes consecutivamente.

Não é difícil perceber a crítica ao materialismo, à ciência e à própria organização política (República): “Era-me preciso, ou achar uma forma nova, ou

restaurar alguma outra abandonada. Naturalmente adotei o segundo alvitre (...)” (p.341). Porém, a crítica vem revestida, como já dissemos, por procedimentos alegóricos, o que enriquece o texto, sofisticando o processo de refiguração de intriga.

Há um retardamento da história como estratégia narrativa, o que gera significados, pois, o leitor não tem detalhes da experiência. É como se o sujeito da enunciação, viajando pelo insólito, preparasse o espírito do enunciatário.

Depois de defender sua “originalidade” e o valor das aranhas, o enunciador, através de uma analepse, começa a contar suas observações de cientista: “O primeiro exemplar dessa aranha maravilhosa apareceu-me no dia 15 de dezembro de 1876 (...)” (p.341). O recuo temporal é seguido de um sumário, que permite maior concisão ao texto.

O domínio do cônego sobre as aranhas começou quando estas acreditaram que ele era um deus e, a partir de então, começaram a dissimular, praticando virtudes: “(...) as vestes talares, o uso do mesmo idioma, fizeram-lhes crer que era o deus das aranhas, e desde então adoraram-me”(p. 341). Portanto, a língua e a aparência foram os primeiros elementos que contribuíram para a afirmação do poder do cônego sobre as aracnídeas. É assim que ele instaura a “sereníssima república”, anunciando que a obra não atingiu a perfeição por falta de tempo, experiência do novo povo, mas que, apesar das “incertezas da idade”, as aranhas atingiram a virtude da paciência. Com o uso de uma elipse, o narrador passa a falar sobre a fundação da nova organização, deixando em suspense a questão da virtude: “Uma delas, como já disse, é a perseverança, uma longa paciência de Penélope, segundo vou mostrar-vos” (p.342). Esse recurso temporal é importante para a tessitura da trama, pois suspende aquilo que só será retomado no final do discurso, quando se completará o entendimento sobre a importância de as aranhas cultivarem a paciência. Além disso, contribui para a dissimulação do próprio narrador, afinal o que aparenta ser uma grande descoberta científica, na verdade não passa do obsoleto humano revisitado.

Quando as “pupilas” do conferencista descobriram a importância do ato eleitoral começaram as fraudes. Mas, o narrador não conta isso abertamente, só pelo andamento do discurso é que percebemos o fato: “Com efeito, desde que compreenderam que no ato eleitoral estava a base da vida pública, trataram de o

exercer com maior atenção”(p.342). Essa aparente atenção cívica é irônica, pois, como dissemos, a continuação do enunciado desmente essa impressão: “(...) um dos legisladores declarou que ela fora viciada, por terem entrado no saco duas bolas com o nome do mesmo candidato” (p.342). E assim, seguem as confusões tendo em vista a ambição que fora incutida nas aranhas.

A questão ideológica é-nos mostrada pelas diferenças partidárias, por meio da relativização entre o bom e o ruim, pois o que é negativo sob o ponto de vista de um grupo pode não o ser para outro: “Para uns, a linha reta exprime os bons sentimentos (...). Os adversários respondem que não, que a linha curva é a da virtude e do saber” (p.343). Desse modo, a sociedade das aranhas foi dividida em quatro grupos: dois grupos oponentes (partido retilíneo e partido curvilíneo); um que combina as diferenças dos dois partidos antagônicos (reto-curvilíneo); e um último grupo que é dos que negam tudo.

A narração da sucessão de fraudes é de um humor muito refinado e não se trata apenas da ironia local ou ocasional. Neste conto, Machado generaliza a contradição, mostrando, a partir do alegórico, o mundo como um palco irônico e a humanidade como os atores dessa encenação:

Isto posto, o movimento natural do espírito é ler o nome todo; volta-se ao princípio, à inicial *ne*, do nome Nebrask – Cane – Resta a sílaba do meio, *bras*, cuja redução a esta outra sílaba *ca*, última do nome Caneca, é a coisa mais demonstrável do mundo. E todavia, não a demonstrarei, visto faltar-vos o preparo necessário ao entendimento da significação espiritual ou filosófica da sílaba, suas origens e efeitos, fases, modificações, conseqüências lógicas e sintáticas, dedutivas ou indutivas, simbólicas e outras (...)” (p.344).

Como vemos, o tal filósofo consegue sustentar a afirmação de que o nome Caneca está implícito, e por que não, explícito no nome Nebraska. Isso ocorre a partir de uma explicação irracional, porém com alto poder persuasivo, afinal ele delega aos outros a culpa pela falta de explicação, já que não entenderão mesmo. Neste fato, como em todos os outros que demonstram a fragilidade do sistema através da invenção de diversas maneiras de fraudar as eleições, percebemos o humor. Não apenas a comicidade, mas uma reflexão séria a partir do ridículo.

Tudo era motivo para se criarem novas maneiras de burlar as eleições: “Daí a mudança para a forma cilíndrica; mais tarde deu-se-lhe o aspecto de ampulheta, cujo inconveniente se reconheceu ser igual ao triângulo, e então adotou-se a forma de um crescente, etc”. (p.345).

Mas, em todas as situações, as fraudes vão sendo justificadas e os infratores ficam impunes: “Não sendo possível perseguir ninguém por defeitos de ortografia ou figuras de retórica, pareceu acertado rever a lei” (p.343).

O sujeito da enunciação, antes de narrar o desenvolvimento da “sereníssima república”, fala sobre o que é essencial para a preservação do Estado: a perseverança. Porém, o que é anunciado não é contado de fato, porque, como já dissemos, ocorre a elipse. Somente no final do conto é que o narrador retoma o que foi silenciado no discurso:

—Vós sois a Penélope da nossa república, disse ele ao terminar; tendes a mesma castidade, paciência e talentos. Refazei o saco, amigas minhas, refazei o saco, até que Ulisses, cansado de dar às pernas, venha tomar entre nós o lugar que lhe cabe. Ulisses é a Sapiência (p.345).

Nesta conclusão alegórica, percebemos que o principal fator destruidor de uma perfeita organização social é a ausência de sabedoria. A confusão surgiu da ambição e dos interesses particulares. De sereno, calmo, só o título, a teoria, pois, a prática mostra o contrário. Como diz o próprio enunciador em outro momento do discurso: “teorias de papel, válidas no papel e mancas na prática” (p.342). A possível esperança, “a volta de Ulisses”, tem um caráter ambíguo, pois pode ser uma amostra de otimismo ou de um pessimismo maior ainda, a crença de que essa é uma virtude inalcançável para a humanidade.

É preciso comentarmos que a dissimulação não é apenas das personagens da diegese, mas também do narrador, que apresenta uma conferência repleta de deficiências para superar um pesquisador estrangeiro. O resultado da obra não podia ser pior, mas a forma como ele apresenta a história é como se tudo tivesse ocorrido

dentro das expectativas, com sucesso. Portanto, o próprio discurso é enganoso, o fio da mentira ultrapassa as dimensões da fábula, atingindo a enunciação.

Neste conto, a elipse foi utilizada com função importante para a trama, porém o principal recurso a favor da arquitetura textual é a alegoria. Afinal, é a união do humor com o alegórico que permite a ampliação da ambigüidade, tornando este texto uma rica fonte de diferentes interpretações. Porém, nossa proposta não é elucidar essas diversas formas de leituras, mas compreender a estrutura do discurso, observar o que permite essa flexibilidade para o enunciatário.

Reafirmamos que os contos desse livro são interligados em sua essência. O poder da palavra no processo manipulatório, a ambição, a dissimulação, são alguns dos elementos constantes nesses textos, que têm como principal matéria o homem em seu sentido mais universal possível.

John Gledson em seu livro *Por um Machado de Assis* (2006), associa a história do Brasil às análises dos contos de Machado. Segundo o crítico, os textos possuem diversas referências históricas, mas o único que possui um “sentido restrito” é “A sereníssima República”. Isso porque o conto trata essencialmente das alternativas eleitorais brasileiras: “(...) questão de óbvia relevância contemporânea no contexto da Lei Saraiva de 1881, que tentou alterar práticas eleitorais corruptas, e que no processo restringiu consideravelmente o eleitorado” (p.71). A rigor percebemos nessa visão crítica, aquilo que comentamos nos capítulos iniciais da tese, Gledson como a maioria dos estudiosos machadianos procuram entender o conteúdo, a história, a ideologia, a filosofia e outros aspectos conteudísticos presentes nos textos de Machado. Nosso objetivo é observar a construção formal dos contos e demonstrar como a forma vai se integrando ao conteúdo à medida que a escrita machadiana se transforma.

9. O ESPELHO

Nesse que é um dos mais conhecidos contos de Machado, o narrador heterodiegético conta a história de “quatro ou cinco” homens que conversam sobre assuntos “de alta transcendência”, num ambiente misterioso. A indeterminação da quantidade das personagens é explicada pelo silêncio de um deles: “Rigorosamente eram quatro os que falavam, mas, além deles, havia na sala um quinto personagem, calado, pensando, cochilando (...)” (p.345).

Apesar da onisciência narrativa, há no discurso um predomínio da modalização da ordem do crer. É como se o enunciador intencionalmente quisesse isentar-se de seu poder, deixando o leitor democraticamente concretizar sua função: “(...) era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico” (p.345). O que é acentuado quando o narrador delega a palavra a Jacobina: “— Nem conjectura, nem opinião, redargüiu ele (...)” (p.346). A partir de então, a personagem conduz o discurso falando sobre a teoria da alma humana. É necessário lembrar que há uma diferença entre o “eu” do tempo da enunciação e o “eu” do tempo da diegese. Ou seja, hoje esse homem calado é capaz de rememorar uma passagem de sua juventude com os olhos críticos que não os tinha então.

Mas, antes de delegar a palavra a Jacobina, o narrador utiliza uma elipse: “Vai senão quando, no meio da noite, sucedeu que este casmurro usou da palavra, e não dous ou três minutos, mas trinta ou quarenta” (p.346). Esse recurso temporal intensifica a expectativa do leitor, que fica curioso para saber sobre essa intervenção, porém só após um sumário em que os outros cavalheiros discutiam, sem acordo, sobre a natureza da alma, é que o casmurro toma a palavra e aos poucos formula seu ponto de vista sobre o assunto. Além disso, é necessário observarmos a duração anunciada, de “trinta ou quarenta” minutos, para a narração, lembrando-nos os contos “Teoria do medalhão” e “O empréstimo”, em que alguns minutos também foram suficientes para a teorização sobre a alma do homem.

Objeto já de muitos estudos, esse conto se caracteriza por temas como a relação entre essência e aparência, a preocupação com o olhar alheio e outros conhecidos. Falar sobre esses assuntos seria repetir o que já foi dito, por isso, buscaremos observar a construção do enunciado e seus efeitos de sentido.

Sumariamente a personagem vai comentando a instabilidade da alma exterior, que varia de acordo com o tempo, os interesses, enfim, à medida que o olhar do outro exige uma modificação: “Há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou um cavalinho de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade, suponhamos” (p.346). A única coisa estável é o objeto dessas transformações: o ser humano, ou seja, qualquer pessoa experimenta essas trocas de alma. Portanto, o sumário tem a relevância de aumentar a velocidade narrativa, permitindo a narração de vários exemplos em um tempo menor. Com relação à alma exterior, MEYER (1975) comenta que ela é uma personalidade fictícia sobreposta à verdadeira por influência do hábito, da imitação, das convenções sociais: “Botamos a farda e representamos uma paródia do nosso eu autêntico” (p.65).

Com uma analepse, Jacobina conta sua experiência: “—Tinha vinte e cinco anos (...)” (p.347). O recuo é sumarizado, pois resume vários fatos em um curto tempo discursivo: a nomeação de alferes, a adulação da tia, a inveja de alguns, o contentamento de outros, até chegar ao magnífico espelho, apresentado através de outra analepse: “Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI” (p.347).

O tipo “alferes” era a alma exterior da tia Marcolina que, ao valorizar o posto, acabou causando em Joãozinho uma transformação: “— O alferes eliminou o homem (...)” (p.348). Sua alma interior foi substituída pelas bajulações provenientes de sua nova posição social, reforçada pelo olhar do outro que direciona e alimenta a alma exterior.

Um sumário possibilita a agilidade discursiva e a chegada à problemática de Jacobina: a não identificação consigo mesmo: “No fim de três semanas, era outro, totalmente outro” (p.348). A alma exterior, que antes era o sol, o ar, o campo e as moças, “mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa”, tudo o que

se referisse ao posto de alferes. Portanto, restou a Joãozinho “uma parte mínima de humanidade” (p.348). Essa prática ilustra a teoria antes comentada. Isto é, a alma exterior é inerente ao homem, porém muda as suas características de acordo com a situação social e com o olhar alheio que a valoriza. A única face genuína é a alma interior, que, nesse caso, foi praticamente anulada pela aparência.

A alma interior de Marcolina fala mais alto com o aparecimento da doença da filha. E, ao partir para socorrer a convalescente, leva consigo tudo o que sustentava a alma externa de Joãozinho:

Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim (...). Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa (p.349).

Neste fragmento percebemos o tempo psicológico variável de pessoa para pessoa, dependendo da situação em que essa se encontra. Por meio da frequência singulativa anafórica, a expressão “Tic tac” aparece no discurso várias vezes representando esse tempo interior longo, extremamente sentido pela ausência do outro, motivador de sua alma externa.

O discurso segue sumariado e este recurso atua na motivação da intriga, pois transmite a angústia vivida pela personagem em sua tentativa de preencher o tempo com atitudes diversas, porém fadadas ao insucesso: “Às vezes fazia ginástica; outras dava beliscões nas pernas; mas o efeito era só uma sensação física de dor ou de cansaço, e mais nada”(p.350).

O espelho, signo que nomeia o conto, surge no enunciado como elemento reinstaurador da paz em Jacobina. Ao olhar sua imagem, o rapaz sentiu um terrível pavor, pois não conseguiu enxergar nada além de um ser “disperso, esgaçado, mutilado(...)” (p.351). Essa imagem difusa era sua alma interna, perdida, decomposta pela ausência da outra “metade da laranja”; afinal, “as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja” (p.346). A solução encontrada pela personagem é vestir-se com a farda de alferes, favorecendo o encontro das duas partes, portanto a visão de sua figura integral. Eis o modo com que manteve o equilíbrio por

“mais seis dias de solidão” (p.352). O espelho, portanto, pode ser interpretado como uma metáfora do olhar alheio. Na presença das pessoas, Jacobina tinha sua aparência estimulada todo o tempo; ao ficar sozinho, sentiu-se desprovido dessa motivação e o espelho passou a funcionar como um duplo do outro, capaz de fornecer a Joãozinho a visão do alferes, completando-o.

GLEDSON (2006) analisa “O espelho” sob o ponto de vista histórico, compara a visão fragmentada que Jacobina tem de si com a própria imagem do Brasil frente ao espelho, sem identidade: “(...) a identidade nacional é tão imperceptível como o rosto de Jacobina no espelho” (p.74).

Foco de nosso interesse, podemos observar que os recursos anisocrônicos são relevantes para a trama, pois com a elipse e a frequência, através dos sumários, Machado consegue transmitir ao enunciatário a mesma sensação de angústia da personagem. Ou seja, a velocidade imprimida no discurso faz com que o leitor fique também ansioso para obter as respostas que Jacobina possui hoje, no tempo da enunciação. Porém, o procedimento que favorece a ambigüidade com maior intensidade é a metáfora, viabilizadora de leituras diversas, psicanalítica, socio-política, filosófica e outras que existem na crítica consagrada.

No que toca à associação do conto com os demais de Papéis avulsos, está o tema da dissimulação, da necessidade do outro para a constituição do “eu”, enfim, da eterna contradição humana.

10. UMA VISITA DE ALCIBÍADES

O conto trata de uma carta enviada pelo desembargador ao chefe de polícia da corte. O narrador autodiegético, já de início, deixa o leitor em suspense, pois, demonstra ter passado por um grande susto. É justamente a elipse declarada que causa essa impressão ao enunciatário, afinal, o enunciador silencia no discurso o que o deixou assim: “Desculpe V. Exa. o tremido da letra e o desganhado do estilo; entendê-los-á daqui a pouco” (p.352). Depois, volta ao tempo para retomar os fatos: “Hoje, à tardinha, acabado o jantar (...)” (p.352).

O desembargador, através da analepse, fala sobre sua sensação de leitor: “(...) quando leio alguma coisa antiga: transporto-me ao tempo e ao meio da ação ou da obra” (p.352). A página do livro dizia a respeito de Alcibíades, porém, a viagem literária foi interrompida pelo moleque que apareceu para acender o gás. Tudo isso é narrado sumariamente, o que acentua a ambigüidade, pois, não sabemos se esse “transporte ao passado” foi feito acordado (pela leitura) ou através de um sonho: “(...) não foi preciso mais para fazer voar toda a arqueologia da minha imaginação. Atenas voltou à história, enquanto os olhos me caíam das nuvens, isto é, nas calças de brim branco, no paletó de alpaca (...)” (p.352). Esse movimento dos olhos em direção às calças remete-nos a uma pessoa que poderia estar com a cabeça voltada para cima, dormindo, e ao ser despertada, deixou cair a cabeça. Portanto, sonho ou imaginação, o fato é que essa ambigüidade atua com eficácia para o leitor.

O desembargador, ao voltar-se para sua vestimenta, levanta uma dúvida: qual seria a impressão que Alcibíades teria do seu traje moderno? Com muito humor e ironia critica todos os sistemas, escolhendo um deles – o espiritismo – para passar o tempo: “Convencido de que todos os sistemas são puras niilidades, resolvi adotar o mais recreativo deles” (p.352).

Talvez por trás da afirmação do narrador sobre o crédito a ser dado aos mortos esteja a erguer-se o espírito de um outro narrador, o defunto-autor de *Memórias*

póstumas de Brás Cubas: “(...) é mais sumário evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas, e gastá-las em pura perda, porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato” (p.353).

As raízes do espiritismo vêm de Alcibíades, por isso essa personagem não surge nesse conto por acaso. Todavia, ao se dizer seguidor dessa doutrina, o narrador faz aflorar a ironia que causa a ambigüidade, pois há uma linha tênue a separar o deboche do sério: “Era ele, não havia duvidar que era ele mesmo, um morto de vinte séculos (...) acabava eu de dar um grande passo na carreira do espiritismo, mas, ai de mim! Não o entendi logo, e deixei-me ficar assombrado”(p.353). Assombro resultante da mescla entre dúvida e certeza, pena e sarcasmo, tal indefinição provoca no relato um efeito dúplice, pois não sabemos se no fundo o interesse do narrador estará realmente nesses princípios. Afinal, tudo pode não passar de estratégias de despiste.

As notícias dadas a Alcibíades sobre Atenas e outras são sumarizadas no discurso com o objetivo de dar concisão ao texto. Nesse conto, a ambigüidade é garantida tanto pela voz narrativa quanto pelo insólito mais uma vez utilizado pelo autor. Ou seja, o fato de o narrador contar sua própria história aumenta a distância que separa o leitor dos fatos e a confiabilidade deste em relação ao relato autodiegético. Além disso, a aparição, na atualidade enunciativa, de um ente morto há séculos, induz o enunciatário a olhar com desconfiança os eventos, já que não se sabe onde começa e termina o verossímil. Novamente há um descomprometimento com a doutrina realista de intenção documental, prevalecendo nesse texto uma ficção revestida pelo fantástico. Daí vários questionamentos se tornarem legítimos. O que se passou com o desembargador poderia ser um sonho? Uma experiência espiritualista? Sua própria morte? A morte da arte? Indagações para as quais não há respostas certas, dada a própria instabilidade do pensamento:

Entrado no inextricável, no maravilhoso, achava tudo possível, não atinava por que razão, assim, como ele vinha ter comigo ao tempo, não iria eu ter com ele à eternidade. Esta idéia gelou-me. Para um homem que acabou de digerir o jantar e aguarda a hora do Cassino, a morte é o último dos sarcasmos. (354)

Como o fragmento nos mostra, podemos acreditar na possibilidade de o próprio desembargador estar morto, porém, certeza não temos, dado o estado confuso do narrador e a ausência de uma voz onisciente, o que acentua a obscuridade dos fatos.

Ao relatar a Alcibíades as transformações ocorridas, o enunciador ironiza o desprezo pelo rico passado cultural efetuado nos “novos” tempos: “(...) a ciência reduziu todo o Olimpo a uma simbólica. Morto, tudo morto” (p.355). Além disso, trata da dissimulação: “O homem de Plutarco levantou-se, andou um pouco, contendo a indignação (...). Lembrou-me então que ele fora uma vez acusado de desacato aos deuses e perguntei a mim mesmo donde vinha aquela indignação póstuma, e naturalmente postixa” (p.355). Portanto, o narrador tenta entender o porquê da utilização da máscara por Alcibíades; se em vida desacatara os deuses, por que agora sentia tanto o extermínio deles? A dissimulação fica ainda mais evidente quando repentinamente o grego decide ir ao baile, mudando totalmente o assunto. Novamente reaparece um motivo caro à ficção machadiana: o uso da máscara, característica presente no homem de todos os tempos.

Como em outros contos de *Papéis avulsos*, neste também podemos fazer uma leitura metaliterária se tomarmos a roupa como uma alegoria da arte: “(...) perguntou por que motivo trazia aqueles canudos de pano. Respondi que por maior comodidade; acrescentei que o nosso século, mais recatado e útil do que artista, determinara trajar de um modo compatível com o seu decoro e gravidade” (p.356). As palavras do narrador propiciam que enxerguemos uma crítica à “nova arte”, mais pragmática do que “artista”. As calças, a gravata, a casaca e o chapéu representam a limitação artística. Todo esse cerceamento associado à cor preta, que sugere a ausência de claridade, luz, se opõe ao rico e artístico passado literário, mais livre e solto, representado por Alcibíades. A morte deste mostra a má utilização do legado cultural pelos modernos, que desprezam o “antigo”, superestimando as novas crenças.

É possível, talvez, dizer que em Machado houvesse a consciência intertextual, a fé na riqueza do ambíguo. Assim, “Uma visita de Alcibíades” pode ser entendido como uma crítica à arrogância intelectual utilitarista do século XIX, em que a “razão”, o comedimento do realismo, “enforcam” com suas gravatas a livre expressão. Daí o

desencanto de Alcibíades: “Assim pois, toda a elegância que vos legamos está reduzida a um par de canudos fechados e outro par de canudos abertos (e dizia isto levantando-me as abas da casaca), e tudo dessa cor enfadonha e negativa?”(p.357).

A narrativa, construída com bases no insólito, com metáforas e na alegoria, dificulta o processo de refiguração da intriga, fazendo o enunciatário reler várias vezes o texto para conseguir abrir uma porta, pelo menos, do ambíguo. Porém, essa dificuldade aumenta o prazer causado pela recepção. Interessa-nos salientar a visão crítica, implícita nesse conto, sobre a arte: esta como o fez Alcibíades, deve transubstanciar-se sem negar o que foi, apenas renovando-se. O veto ao ficcional a favor do documental empobrece a expressão. A resposta machadiana a esse comportamento agrilhoador vem através do fantástico e da alegoria, mostrando que a “verdade” pode estar também na fantasia.

Podemos concluir que esses procedimentos literários intensificam a ambigüidade, fazendo com que o texto seja sempre atual, afinal há abertura para diversas leituras. Ou seja, o processo interpretativo não se conclui no epílogo. É a mistura de fantasia e realidade endossadas pelo alegórico e pela voz narrativa o que causa tal efeito.

11. VERBA TESTAMENTÁRIA

O conto tem como epígrafe a cláusula que determina o último desejo de Nicolau: que seu corpo seja colocado em um caixão feito por Joaquim Soares. Essa escrita introdutória causa certa ambigüidade, pois, o leitor pode acreditar que a história vai focalizar Joaquim Soares e fica curioso por saber o que levou Nicolau a ter atitude tão inesperada. Afinal, o fabricante de caixões era um desconhecido.

Até então, o narrador heterodiegético utiliza uma posição de neutralidade, o que dá suporte às dúvidas do enunciatário e faz com que o processo de refiguração da intriga seja mais complexo: “Os outros fabricantes de caixões, passado o assombro, clamaram que o testamento era um despropósito. Felizmente — e esta é uma das vantagens do estado social, — felizmente, todas as demais classes acharam que aquela mão (...) praticara uma ação rara e magnânima” (p.358). Como vemos, ao invés de esclarecer, o enunciator intensifica o mistério em torno da ação de Nicolau: estaria ele querendo ajudar realmente aquele trabalhador anônimo? A opinião dos outros fabricantes seria despeito? Ou teriam motivos reais para acharem a atitude um despropósito? Novamente, estamos diante de suposições, o que torna a trama mais interessante.

Outro recurso gerador de sentidos é a reincidência da palavra “felizmente”, pois parece que o sujeito da enunciação critica a falta de destreza social para perceber a essência oculta nos atos individuais. Ao delegar a estes atos sempre uma imagem de “boa obra”, o enunciator compromete a total objetividade, levantando-nos a suspeita de que essa leitura é enganosa, equivocada.

Por meio de uma analepse, sabemos que o fato ocorreu em 1855 e temos mais uma possibilidade de leitura: “(...) não se falou de outra cousa. O nome do Nicolau reboou por muitos dias na imprensa da corte, donde passou à das províncias (...)”

(p.358). Ou seja, será que Nicolau desejava “aparecer”, virar notícia através da atitude?

Convém lembrarmos como destaque que, nos contos iniciais, Machado oferecia sugestões explícitas ao leitor, o que pode ser percebido claramente em “Miss Dollar”. Já em “Verba testamentária”, o sujeito da enunciação também manipula o leitor, mas implicitamente. Ou seja, através da narração dos fatos participa da refiguração da intriga de forma velada.

O sujeito da enunciação justifica seu posicionamento em relação à história: “Não venho restaurá-la. Esquecer é uma necessidade. (...) Venho dizer que a verba testamentária não é um efeito sem causa; venho mostrar uma das maiores curiosidades mórbidas deste século” (p.358). Como vemos, o enunciador sonega o objeto central da história; a verba é apenas um efeito de algo maior, ainda não trazido para o discurso. Tudo isso aumenta o suspense para o enunciatário.

Dirigindo-se diretamente ao leitor, recurso pouco utilizado nos contos desse terceiro livro, o narrador volta ao tempo para falar de Nicolau: “Sim, leitor amado, vamos entrar em plena patologia. Esse menino que aí vês, nos fins do século passado (...)” (p.358). Com esse convite entramos de fato na história, o que nos dá a sensação de não termos entendido nada até então. Porém, tal impressão é de certa forma enganosa, afinal, ao terminarmos a leitura percebemos que a resposta para a patologia de Nicolau é dada no início do enunciado. Entretanto, pela forma como é arquitetada a trama, torna-se praticamente impossível desvendar o enigma já de começo, em uma primeira interpretação. Justamente pelo trabalho com o elemento temporal, ou seja, a narrativa nasce do final da diegese, da morte de Nicolau.

A partir da analepse, o enunciador vai traçando o perfil problemático de Nicolau. Quando criança, destruía os brinquedos dos outros meninos, não qualquer brinquedo, somente os que eram únicos ou superiores aos dele. A rigorosidade paterna não tinha efeito, pois o defeito era interior e alheio às correções externas: “Tudo isso é obscuro. Culpa do pai não pode ser (...) O impulso interior do Nicolau era mais eficaz do que todos os bastões paternos (...)” (p.358). Assim, vai despontando para o leitor o fulcro do discurso, a descoberta da anormalidade comportamental de Nicolau.

Inveja e complexo de inferioridade, componentes patológicos de Nicolau, são percebidos pelo enunciatário a partir da narração do episódio do estrago da farda do filho de um comerciante pelo protagonista, seguido pelo sumário que o descreve. Por este afloram as atitudes agressivas do menino em relação a tudo que lhe é superior: rasgava as roupas dos meninos mais ricos; arranhava os rostos tidos como mais bonitos, enfim, procurava aniquilar o que achava não ter e não ser. Isso lhe custou uma reclusão de quatro meses.

No meio familiar, Nicolau é doce, porém, ao voltar para a sociedade escolar, passa a agredir os meninos mais inteligentes: “(...) espancava-os, tirava-lhes os livros, e lançava-os fora, nas praias ou no manguê” (p.359).

Parece não bastar ao narrador explicitar o problema de Nicolau, há uma insistência em modalizar o mistério da personagem: “mórbido, oculto e desconhecido” (p.360), atitude enunciativa que mantém a tensão do enunciatário à espera de algo mais grave.

Sumariamente dá-se continuidade à lesão de Nicolau; a morte de seus pais e o casamento de sua irmã. Esta parte do sumário tem o valor de imprimir velocidade à narrativa, mas o sumário que ocorre em seguida, mostrando a mansidão e docilidade da personagem, gera mais significados: “(...) feria a cabeça aos escravos com os pratos, que iam partir-se também, e perseguia os cães, a pontapés; (...) Acordava lhano e meigo, alma de patriarca, beijando os cães entre as orelhas, (...) chamando aos escravos as cousas mais familiares e ternas” (p.360). O sumário, agora, distancia o leitor dos fatos, pois, devido ao aceleração discursivo, não é revelado o que de fato causa tal mudança no protagonista. No final desse sumário há uma crítica à submissão dos escravos. Estes são tão passivos e fáceis de dominar como os cães. Implicitamente lê-se a docilidade dos escravos como algo repugnante, que precisa ser mudado: “E tudo, cães e escravos, esqueciam as pancadas da véspera, e acudiam às vozes dele obedientes, namorados, como se este fosse o verdadeiro senhor, e não o outro” (p.360).

Além dessa ironia referente aos escravos, através do discurso modalizante da ordem do crer “como se”, percebemos que a essência de Nicolau está no comportamento patológico e que a meiguice não passa de aparência (ou é a contraface da violência). Tal duplicidade do “eu” pode nos reportar àquela tratada em “O

espelho”. Desse modo, a alma interior de Nicolau seria a patológica e a exterior, a aparente anormalidade. Porém, nem isso podemos afirmar com certeza, visto que na maior parte do relato a alma que se mostra é justamente a agressiva, portanto, poderia ser a alma exterior ou ser a exteriorização da alma interior. O mais interessante é traçarmos as semelhanças entre os contos de *Papéis avulsos* e mostrar o quanto “Verba testamentária” se constrói sobre o chão de giz da ambigüidade.

Na continuidade da narração, ocorre uma elipse com a finalidade de acelerar o enunciado e chegar ao dia em que o protagonista vai procurar o ministro com intuito de conseguir um cargo diplomático. A figura ilustre do ministro, seguida por todo um cenário formal, altera a disposição de Nicolau. Através da frequência iterativa, evidencia-se o desequilíbrio da personagem: “Teimou seis ou oito vezes, em levantar os olhos, e da única em que o conseguiu, fizeram-se-lhe tão vesgos, que não via ninguém, ou só uma sombra, um vulto, que lhe doía nas pupilas, ao mesmo tempo que a face ia ficando verde”(p.360).

Mais uma vez é possível retomarmos “O espelho” para associarmos a esse conto. A visão distorcida da figura do ministro diante do olhar de Nicolau lembra-nos o primeiro contato que Jacobina teve com o espelho, depois de ficar sozinho: “(...) não me estampou a figura nítida e interior, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (p.350). A questão da não identificação ocorre nos dois contos, porém com alguma diferença. Em “O espelho”, a personagem não consegue se ver integralmente pela ausência da alma exterior, resgatada posteriormente através da farda de alferes. Já em “Verba testamentária”, podemos acreditar que a não identificação com a imagem superior do outro fez com que Nicolau sentisse desespero semelhante ao de Jacobina e recuasse frente àquele “espelho”, que no momento era o ministro.

O complexo de inferioridade de Nicolau fica cada vez mais evidente e ele só se sente inteiro junto às pessoas de pouco valor social: “— Não quero ser nada! Disse ele à irmã, chegando à casa, fico com vocês e os meus amigos. Os amigos eram os rapazes mais antipáticos da cidade, vulgares e ínfimos”(p.360). Portanto, concluindo a comparação com o conto “O espelho”, vemos que a paz de Nicolau advém do convívio com aqueles com os quais se identifica ou considera inferiores. É como se a farda dele fosse justamente esses amigos ínfimos.

O narrador revela a “causa secreta” de Nicolau, que “amava em geral as naturezas subalternas, como os doentes amam a droga que lhe restitui a saúde (...)” (p.361). Portanto, como já dissemos, seu problema é o brilho do outro e, ao conviver com pessoas vulgares, pode encontrar um paliativo para sua enfermidade. É por meio de uma frequência repetitiva que o enunciador mostra a diferença comportamental de Nicolau perante os colegas vulgares: “Ele fitava-os sem lividez, sem olhos vesgos, sem cambalear, sem nada”(p.361). Na primeira ocorrência, o fato é mostrado de maneira inversa a essa reprodução. Assim notamos que o recurso reforça a tranquilidade do rapaz em relação às “naturezas subalternas”.

Com uma elipse seguida de um sumário, ficamos sabendo que Nicolau “meteu-se na política” (p.361). Esse recurso anisocrônico aumenta os efeitos de sentido para o enunciatário, pois a condensação dos fatos no tempo do discurso distancia o leitor dos mesmos. Não ficamos sabendo ao certo o que fez com que Nicolau se sustentasse na câmara: “Cada discurso, não só dos principais oradores, mas dos secundários, era para o Nicolau verdadeiro suplício. E, não obstante, firme, pontual. Nunca a votação o achou ausente” (p.361). Ora, já que a personagem sentia-se mal convivendo com os companheiros políticos, como poderia sustentar sua presença entre eles? Estaria Nicolau curado? Percebemos que o sumário promove a ambigüidade.

A família de Nicolau “teimava em não entender” (p.360) suas atitudes, com exceção do cunhado que demonstrava interesse em descobrir-lhe a moléstia, por meio de tentativas para mudar o comportamento da personagem. A política e o casamento foram idéias dele: “Era um plano do marido. Na opinião deste, a moléstia do Nicolau estava descoberta; era um verme no baço, que se nutria da dor do paciente (...)” (p.361). Se recuperarmos o conto “Teoria do medalhão” e tomarmos o trecho em que o narrador comenta “o adjetivo é a alma do idioma, a sua poção idealista e metafísica” (p.293), considerando a palavra baço na função de adjetivo, perceberemos o sentido metafórico deste significante. Ou seja, o verme que corroía as entranhas de nossa personagem é sua opacidade interna, sua ausência de brilho, pois Nicolau sentia-se “embaçado” com algumas situações ou pessoas. Para resolver essa doença, o cunhado sugeriu o casamento e a abstenção social. Nicolau levaria objetos caros, capazes de

fazê-lo sentir-se superior e “os mais reles amigos” (p.361), que não afetavam moralmente o rapaz.

Sumariamente são narradas as idéias que trarão Nicolau à saúde: jornal só com notícias boas; atribuições honrosas a ele; chapéu ou mantelete com o seu nome, enfim, o cunhado e sua esposa forjariam um mundo menos hostil para Nicolau. Todos esses planos foram colocados em prática, a começar pelo casamento e isso é relatado, no discurso, em um tempo menor. Porém, apesar das tentativas, a beleza da esposa agravou a enfermidade de Nicolau. Este sentia inveja da mulher que “felizmente” morreu.

Há um salto temporal e encontramos a personagem em 1831, entre os revolucionários. Tudo o que era ilustre o incomodava, por isso oscilava sua postura política, ficando sempre contra o que estava no auge da opinião pública. Foi assim na política, na arte, no vestuário, na escolha do cabeleireiro, na demissão do cozinheiro. Os melhores em cada área eram desprezados por Nicolau. Tudo isso vai justificando a escolha de Joaquim Soares para fabricar seu caixão.

É interessante observarmos a crítica implícita à visão cientificista do cunhado de Nicolau: “A secreção do baço tornou-se perene, e o verme reproduziu-se aos milhões, teoria que não sei se é verdadeira, mas enfim era a do cunhado” (p.363). Como havíamos dito, o cunhado nutria certo interesse pela atitude doentia de Nicolau. Porém, tanto observou e julgou cientificamente o caso que não chegou a lugar algum. No final do conto fica claro que o narrador heterodigético tem o saber sobre a enfermidade do protagonista e que passa esse conhecimento para o leitor. Entretanto, as personagens do discurso, inclusive o cunhado de Nicolau, não desvendaram o enigma. Portanto, isso se converte numa visão irônica da superficialidade científica, que na sua arrogante genialidade, muitas vezes não chega a nada, como em “O alienista”. Ou seja, o primeiro e o último conto de Papéis avulsos criticam a ciência, metaforicamente, como se fosse um ciclo.

Em termos de arquitetura textual, a elipse tem papel fundamental para a trama. Isso porque o conto se inicia com a nota testamentária e o assombro das pessoas em relação ao pedido do falecido. Logo após ocorre uma elipse e o fato só é retomado no final do discurso: “—Joaquim Soares? Bradou atônito o cunhado, ao saber da verba

testamentária do defunto (...)” (p.364). Na verdade, o fulcro da história já estava no começo do texto, porém a elipse associada aos sumários aumenta a distância que separa o leitor do enunciado, contribuindo para a ambigüidade e convidando-o a uma nova leitura. Afinal, o fim retoma o início. Portanto, nesse caso uma alta dose de ambigüidade foi instaurada por meio dos procedimentos temporais.

Outro fator que devemos lembrar é a evolução da ironia simples para o humor reflexivo, que também ocorre em “Verba testamentária”. Além disso, é necessário observarmos a transformação no que diz respeito à amplitude da crítica machadiana. Nos primeiros textos o julgamento da sociedade era feito através do coletivo, do tipo; agora ele aprofunda no individual, expandindo-o para o universal.

12. ENTRE AS CURVAS DO UNIVERSAL

Atente-se à própria advertência colocada por Machado de Assis nesse seu livro de contos, já anunciando o que encontraremos nestes: “Este título de *Papéis Avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade (...). A verdade é essa, sem ser bem essa”. Como vemos, a atitude do autor é semelhante à dos narradores dos textos, ou seja, ao mesmo tempo que afirma, nega, deixando o leitor com a sensação de estar abandonado à sua própria sorte. Porém, como observamos nas análises, todos os contos são metaforicamente “pessoas de uma só família”, palavras do autor, por isso interligados temática e esteticamente. Outro trecho interessante da advertência é o que se refere ao gênero: “E aqui há sentido, que tem sabedoria. Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra”. Apesar de os textos serem construídos de maneira complexa, o que resulta em maior dificuldade no processo de refiguração da intriga, há sentido e, sobretudo, sabedoria. Mas é necessário ler o implícito no explícito. Portanto, partindo dessa nota introdutória, ou melhor, após analisarmos os contos e voltando a ela, percebemos que o comentário é revelador, apesar de não o parecer. Pois, a união dos textos, a importância do sentido neles presente e o elogio ao gênero mostram a relevância desse terceiro livro de Machado de Assis.

Em *Papéis avulsos* percebemos uma ligação de seus textos com os primeiros contos machadianos. Como já dissemos em outro momento, é preciso observar essa transformação sem, contudo, desprezar as obras iniciais. Porém, se há ligação, ocorrem, com maior evidência, mudanças, principalmente em relação à forma como os textos são elaborados. Em “O alienista”, por exemplo, lembramo-nos de “As bodas de Luís Soares”, nos dois contos as focalizações internas e as ironias são procedimentos fundamentais, porém, em “O alienista” há uma visível evolução em relação à ironia. Isso porque a dissimulação não é mais tratada explicitamente, ela está contida nas

entrelinhas das alegorias, do humor reflexivo e de uma ironia cômica utilizados para alcançar a ambigüidade. O fio da mentira ultrapassa as personagens, atingindo o narrador, que exercita a ambivalência através de sua postura enunciativa. Ou seja, a personagem principal do conto, Simão Bacamarte, apesar de o narrador ser heterodiegético é ambígua, pois não sabemos o que melhor define seu caráter, se a intenção científica ou a lucrativa, o bem comum ou o interesse particular sob a máscara do coletivo. Com referência aos recursos anisocrônicos, notamos que algumas elipses e sumários foram utilizados para criarem expectativa e curiosidade nos leitores, porém a maioria deles tiveram a função de atingir a concisão. Em “O alienista”, o principal elemento utilizado para alcançar a ambigüidade é a ironia.

“Teoria do medalhão” nos remete à “Linha reta e linha curva” de *Contos fluminenses*. Em ambos os textos prevalecem os diálogos, porém, no conto do primeiro livro, o narrador conduz o discurso, já em “Teoria do medalhão” há total neutralidade narrativa. A rigor, o que queremos realçar com essas comparações é justamente a transformação artística machadiana, passando pelas diversas experiências do narrar. Neste conto, a ironia também é o principal procedimento gerador de sentidos e, juntamente com as alegorias, ela gera a ambigüidade, ao serem contadas duas histórias, uma aparente e outra implícita. O alongamento, recurso temporal utilizado no discurso, aparece igualmente em “O empréstimo”. O fingimento novamente tem caráter enunciativo, isso porque há duas histórias em uma. A arte da dissimulação é ensinada como algo positivo, sem perder, todavia, seu aspecto negativo.

“A chinela turca”, como “Teoria do medalhão”, é um conto que se constrói sob duas faces. Na maior parte do tempo o leitor acredita ler a verdade, quando está lendo uma mentira. Há também um fino humor perpassando o enunciado, porém, o principal recurso instaurador da ambigüidade nesse conto é a elipse, ela é quem favorece a movimentação de sentidos, permitindo o fingimento enunciativo.

“Na arca” possui estrutura parecida à do conto “Teoria do medalhão”, no que diz respeito ao uso do discurso direto. Mas, aqui há uma pequena inserção do narrador. A comicidade presente em todos os contos continua nesse também, entretanto, diferentemente de “A chinela turca”, o humor do texto “Na arca” tem um tom mais reflexivo. A alegoria é outro recurso desse conto, e tem a função de subverter a idéia

bíblica de que o mal está representado na mulher e na serpente, revelando que a ambição está primeiramente no Homem. Este deixa de ser vítima subserviente para tornar-se o elemento ativo da construção dos vícios humanos. Em termos temporais, as frequências são o procedimento de maior relevância para a instauração de significados. A utilização delas mostra o estrutural contribuindo para com o conteúdo, pois, elas reforçam a mediocridade humana.

Em relação às intertextualidades ocorrentes em textos machadianos, BRAYNER (1979) afirma que Machado, nos contos da década de 80, “faz largo uso de enunciados alheios, instigando a problematização do discurso dentro de seu próprio mundo ideológico” (p.68).

“O segredo do bonzo” se assemelha a “O alienista”, tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto à estrutura. A técnica de dizer que o conto é proveniente de papéis achados, utilizada primeiramente em “Frei Simão”, ocorre também em “O alienista”. Assim como em “O alienista”, aqui é mostrado que teorias estranhas, mas bem formuladas, são um meio eficaz de manipular as pessoas. Em tal universo, a virtude e o saber estão presentes tanto no sujeito que fala quanto no que ouve. Ou seja, sabendo dominar a retórica, (instrumento dissimulador), tudo o que for dito, se bem executado passa a ser sábio para aquele que escuta. Como “Na arca”, as frequências têm a função de ilustrar o ridículo da sociedade. Os sumários e as elipses são importantes porque contribuem para a instauração da dúvida no leitor e, conseqüentemente, instigam a curiosidade em ver desvendado o que foi oculto pelo lapso temporal. Porém, os recursos mais eficazes na formação da ambigüidade são a alegoria e a ironia.

Novamente o discurso direto é privilegiado no conto “O anel de Polícrates”. Nesse texto o foco narrativo é muito importante para a formação de sentidos, pois a personagem é mostrada pelo ponto de vista de duas outras, que não têm onisciência e isso garante o ambíguo. A alegoria, mais uma vez, é o elemento principal para a construção dessa ambigüidade, endossada pelo fantástico e pelo ponto de vista narrativo. As elipses e sumários possuem o valor de imprimirem concisão ao texto.

“D. Benedita” como “Luís Soares”, de *Contos fluminenses*, e “A parasita azul”, de *Histórias da meia noite*, são contos que não foram analisados na nossa tese pelo motivo já explicado anteriormente de terem sido objeto de estudo de livro publicado

(CARDOSO:2005). Porém não podemos deixar de dizer, mesmo que sucintamente, que em “D. Benedita” o principal procedimento na arquitetura textual são as frequências. Além delas, a elipse e a alegoria também geram sentidos.

Em “O empréstimo”, assim como em “D. Benedita”, a focalização externa indica o movimento interno das personagens, além de lembrar o conto “O espelho” no que diz respeito à duplicidade do caráter. A elipse favorece o narrador que utiliza o recurso de contar e esconder. Ou seja, ao mesmo tempo em que ele começa a revelar algo, logo utiliza uma elipse para ocultar os fatos. Nesse movimento discursivo o leitor fica cada vez mais curioso. A figura de focalização paralipse também é importante para a instauração de significados. Assim, o alongamento novamente torna-se um recurso temporal importante para a arquitetura do texto. As alegorias e metáforas são outros procedimentos reutilizados no discurso. Entretanto, os principais são as elipses e o ponto de vista narrativo.

Como em “O anel de Polícrates”, no conto “A sereníssima república” o fantástico auxilia a alegoria e a ironia na formação da ambigüidade. O narrador também é um dissimulador, afinal mostra uma idéia falha como positiva. Neste conto a elipse também é importante, pois possui um valor retórico percebido com a conclusão alegórica, que retoma o fato anulado no início do discurso por esse recurso temporal. É preciso mencionarmos ainda o humor refinado que é um procedimento constante nos textos de *Papéis avulsos*.

No conto “O espelho”, a duração da narração é explorada como em “Teoria do medalhão” e “O empréstimo”. A elipse é usada para movimentar os sentidos, instigando o leitor. O uso do sumário também é interessante, afinal motiva a intriga, pois ao acelerar os acontecimentos fornece ao leitor a sensação de desespero da personagem, que tenta resolver a situação através de atitudes diversas. Porém, apesar de os recursos anisocrônicos transmitirem a angústia da personagem, instigando o leitor, o principal elemento causador da ambigüidade é mais uma vez a alegoria.

Em “Uma visita de Alcibíades”, a dissimulação existe na personagem e no narrador. O sumário é utilizado para acentuar a ambigüidade, afinal não se sabe se o acontecido foi um sonho ou realidade. A elipse também contribui para a curiosidade

do leitor e a alegoria ocorre novamente. Mas, o ambíguo é instaurado principalmente pela voz narrativa e pelo insólito.

No texto “Verba testamentária”, a tessitura temporal é um dos fatores principais de geração de sentidos do discurso. O procedimento fundamental para atingir tal construção é a elipse. O narrador é um grande manipulador, desvia a leitura do enunciatário, negando explicitamente tudo o que constrói implicitamente. Além da elipse, o sumário e a frequência ampliam os significados. A alegoria ocorre apesar de não ser a maior motivadora estrutural do texto.

A rigor, percebemos que todos os textos estão interligados temática e estruturalmente. A eterna contradição humana, a duplicidade do eu, o poder da dissimulação e da retórica, a relação eu *versus* outro, a valorização da construção ficcional, com sua natureza imaginativa, como uma crítica à postura documental realista, são assuntos reincidentes nos contos. Porém, o que os torna ainda mais interessantes são os recursos utilizados para a construção do ambíguo. Percebemos que os principais elementos são a alegoria, o humor refinado por uma ironia não mais simples e direta como nos primeiros textos e o procedimento enunciativo, que passa a desamparar o enunciatário, deixando-o confuso e solto por um caminho labiríntico. Seguindo esses recursos está a elipse, que em pelo menos dois contos foi fundamental: “A chinela turca” e “Verba testamentária”. É preciso lembrarmos ainda que esses recursos temporais nos contos anteriores eram utilizados apenas para atingirem a concisão. Em *Papéis avulsos*, essa situação se modifica e os procedimentos anisocrônicos são melhor aproveitados em termos de arquitetura textual.

Além dessas constatações, a observação mais relevante a se fazer é a mudança estrutural no que diz respeito à arte machadiana de escrever contos. Ou seja, quando dissemos, no início da tese, que Machado, apesar de ter recebido influências de Poe, o supera, queríamos dizer o que ocorre justamente em *Papéis avulsos*: “O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA:2004, p. 91). É notável esse modernismo machadiano, principalmente nos contos “A chinela turca” e “Teoria do medalhão”, em que há duas histórias revestidas pela aparência de uma. É necessário dizermos que todos os contos desse livro possuem essa dupla face. Só citamos esses dois porque

neles o procedimento é mais evidente, mais fácil de ser observado. E o principal recurso motivador desse caráter duplo do texto de Machado de Assis, em *Papéis avulsos*, é a alegoria. Porém isso ocorre em termos gerais dentro do livro, porque, como já observamos, há contos em que ora a elipse, ora o ponto de vista narrativo exercem essa função.

Portanto, *Papéis avulsos* constitui um livro que continua a mostrar a dissimulação como arma social, contudo muito mais complexa, pois ultrapassa o nível da diegese, passa pelo enunciado, atingindo a enunciação. Os narradores desses textos não mais conduzem o leitor, pelo contrário, dissimulam fazendo-o sentir-se totalmente subserviente à manipulação enunciativa. A forma se comporta conforme o conteúdo.

IV- HISTÓRIAS SEM DATA: O HUMOR E O ALEGÓRICO COMO MÁSCARAS DA DISSIMULAÇÃO

1. A IGREJA DO DIABO

Nesse conto é utilizada uma técnica de narração baseada na verossimilhança: “Conta um velho manuscrito beneditino que o Diabo, em certo dia, teve a idéia de fundar uma igreja” (p.369). Ou seja, trata-se de um documento da própria igreja. Essa narrativa, que surge dentro da história contida no manuscrito, está no nível intradieético. O mesmo procedimento ocorre no conto “Frei Simão”, de *Contos fluminenses*.

O desejo do Diabo é organizar seu aparelho ideológico, fundando sua própria igreja, cuja função seria “negar tudo” (p.369). Apesar de o diabo se dizer “verdadeiro” e leal a Deus, ao contar pessoalmente a este seus planos, percebemos que o que é afirmado no enunciado pode ser desmentido implicitamente pelo leitor: “É tempo de obter a vitória final e completa. E então vim dizer-vos isto, com lealdade, para que não me acuseis de dissimulação (...)” (p.370). Na realidade, o objetivo principal do diabo é vangloriar-se de sua idéia perante Deus e não o de ser fiel, por isso dissimula sua intenção.

Ao ser questionado por Deus sobre o porquê de, só agora, querer fundar uma igreja, o diabo responde alegoricamente: “(...) as virtudes, filhas do céu, são em grande número de algodão. Ora, eu proponho-me a puxá-las por essa franja, e trazê-las todas

para minha igreja; atrás delas virão as de seda pura (...)” (p.370). A obscuridade da resposta dificulta o processo de refiguração da intriga. Tal fato é acentuado pela ausência de focalização interna ocorrida antes dessa alegoria: “o Diabo sorriu com certo ar de escárnio e triunfo. Tinha alguma idéia cruel no espírito, algum reparo picante no alforje da memória (...)” (p.370). Como vemos, não temos conhecimento dos pensamentos do diabo, portanto esta paralipse, associada à alegoria, acentua os sentidos. Na continuação do diálogo, a questão das franjas de algodão e de seda pura não é esclarecida. Mas é possível fazermos uma leitura a esse respeito. As franjas de algodão representariam a fragilidade humana, a anti-virtude. Ligada a esta está a virtude (seda pura). Logo, o sucesso ideológico do diabo seria alcançar os virtuosos pelo seu remate frágil (franjas de algodão). Isso porque a humanidade traz a “devoção entre o livro santo e o bigode do pecado” (p.370). Porém, acreditamos que tal interpretação só pode ser feita com segurança ao final da leitura do conto.

Tem razão Bosi (1999) ao apontar a máscara como traço marcante nos contos machadianos. No texto em foco, a dissimulação da humanidade é tratada de forma alegórica e irônica: “(...) os rostos tingem-se do mesmo pó, os lenços cheiram os mesmos cheiros (...)” (p.370). Além disso, é possível associarmos esse conto a “O espelho”, do livro anterior: “Vede o ardor, — a indiferença, que liberalmente espalha, — ou sejam roupas ou botas, ou moedas, ou quaisquer dessas matérias necessárias à vida (...)”(p.371). É justamente essa necessidade de exercitar a alma exterior que derrotará o diabo, o qual percebia as franjas de algodão sem suspeitar que, para sobreviver, o fingimento humano pode mudar o tecido (seda), mas nunca deixa de existir.

Aparentemente o diabo não revela como conseguirá de fato encher a sua igreja: “Vou a negócios mais altos...” (p.371). Ou seja, não se explicitam para o enunciário os procedimentos que serão tomados por esse “velho retórico”. Esse final elíptico instiga o leitor.

Irônica também é a escolha do hábito religioso usado para dissuadir as pessoas: “Deu-se pressa em enfiar a cogula beneditina, como hábito de boa fama, e entrou a espalhar uma doutrina nova e extraordinária (...)” (p.371). A congregação beneditina é de origem italiana, fundada por São Bento. Segundo os preceitos da igreja católica, foi

este santo quem criou a primeira oração de exorcismo. Portanto, o diabo escolhe a aparência justamente daquele que foi seu grande inimigo. Porém, apesar de usar o hábito beneditino, confessa ser o próprio diabo. Segundo ele, para “desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas” (p.371). Como vemos, é o “manto de veludo” rematado por “franjas de algodão”. É como se ele fosse a alegoria do próprio ser humano, que aparenta ser bom (utilizando o hábito de boa fama), mas, no fundo, é pecador (diabo).

A doutrina do diabo baseia-se na remodelação do comportamento humano, por meio da sucessão das virtudes, isto é, há uma virada de valores, e o que era considerado pecado, agora é mostrado como virtudes “naturais e legítimas” (p.372). A partir da negação de tudo o que existe, o diabo vai disseminando sua doutrina: “A soberba, a luxúria, a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que declarou não ser mais do que a mãe da economia” (p.372). O resultado é positivo para o diabo: “As turbas corriam atrás dele entusiasmadas (...)” (p.372). Sumariamente são narrados os sucessos do “mal”, através da manipulação ideológica. Essa capacidade de convencer as pessoas através de um discurso ilógico, porém persuasivo, ocorre em alguns contos de *Papéis avulsos*, como “O alienista” e “O segredo do Bonzo”.

Com muito bom humor, o enunciador vai narrando a nova teoria do diabo: “Se tu podes vender a tua casa, o teu boi, o teu chapéu (...) como é que não podes vender a tua opinião, o teu voto, a tua palavra, a tua fé, (...) tu mesmo?” (p.372). Sabemos que todos pecam, ou seja, desvios morais todos têm, o que se modifica é a aceitação do que antes era considerado errado. Atitudes realizadas em segredo podiam agora ser feitas explicitamente, pois, de acordo com a nova doutrina, são aceitas pela sociedade. Ocorre, portanto, uma justificação do pecado retirando, então, o peso do mesmo, tornando-o “virtude”. É uma ordem às avessas.

Se por um lado retifica-se o comportamento errado, por outro, combate-se o que era assumido como qualidades: perdão, respeito, solidariedade etc. O amor ao próximo, por exemplo, só passa a ser aceito no caso de o sentimento estar direcionado à mulher do outro, o que adquire comicidade. Na verdade, todo o texto possui esse tom engraçado.

O capítulo III é encerrado com uma alegoria, que, segundo o sujeito da enunciação, tem o objetivo de esclarecer o sentido do amor ao próximo. Porém, a nosso ver, tal procedimento no discurso causa o efeito contrário. Isto é, obscurece-se o sentido, tornando mais complexa a refiguração da intriga: “—Cem pessoas tomam ações de um banco, para as operações comuns; mas cada acionista não cuida realmente senão nos seus dividendos: é o que acontece aos adúlteros” (p.373). Essa alegoria nos remete à associação popular: matriz e filial. Ou seja, “para as operações comuns” estão as filiais, as outras, aquelas com as quais o adúltero não precisa se preocupar. Afinal, cada pessoa cuida apenas de uma: a matriz, a esposa. O que não deixa de ser irônico, cada acionista protege uma ação que, por sua vez, será dividida com os outros. Segundo o ponto de vista do diabo, o adultério é vantajoso, pois a pessoa pode ter várias relações, mas se preocupar de fato apenas com uma. Implicitamente o narrador ironiza a situação, mostrando que apesar de um homem usufruir da mulher do outro, este também usufruirá da mulher do primeiro. Trata-se de um adultério reiterado.

Há uma frequência repetitiva, isto é, o discurso retoma “n” vezes o que aconteceu uma vez no diegese. Sabemos que o diabo, ao conversar com Deus, explicou sua nova teoria utilizando a alegoria das franjas de seda e algodão. No início do IV capítulo, e no final do conto, tal evento é retomado: “Todas as virtudes cuja capa de veludo acabava em franja de algodão, uma vez puxadas pela franja, deitavam a capa às urtigas e vinham alistar-se na igreja nova” (p.373). Se, na primeira apresentação do acontecimento, o diabo apenas esperava a glória, nesta frequência percebemos que ele havia alcançado o sucesso. Portanto, há uma transformação de sentidos da primeira para a segunda reincidência do fato, o que ocorrerá também na terceira, como veremos depois. É preciso lembrarmos que o triunfo é narrado sumariamente.

Ocorre uma elipse geradora de significados para o leitor: “Um dia, porém, longos anos depois notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, às escondidas, praticam as antigas virtudes” (p.373). O vácuo temporal aumenta os sentidos porque o enunciatário não sabe o que aconteceu no tempo da diegese que causou tal transformação nas atitudes dos “fiéis”.

A prática, às escondidas, das antigas virtudes é narrada sumariamente: “Alguns casos eram até incompreensíveis, como o de um droguista do Levante, que envenenara

longamente uma geração inteira, e, com o produto das drogas socorria os filhos das vítimas” (p.374). O recurso anisocrônico, nesse caso, além de favorecer a concisão, gera sentidos, afinal, ao aumentar a velocidade narrativa, nos torna mais distantes dos fatos. Ou seja, a ausência de detalhes, própria de sumários, intensifica a ambigüidade, a contradição das atitudes tomadas pelas personagens, que agora exercitam o bem de forma secreta. Portanto, o enunciatório tem que, sozinho, deduzir o que gerou tal transformação.

Pasmado e com raiva, o diabo foi ter com Deus, que encerra o conto alegoricamente, retomando a questão das franjas: “—Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana” (p.374). Como já havíamos dito, essa é a terceira reincidência das “franjas”. Em cada frequência há uma modificação no sentido. Nesse caso, ironicamente Deus verifica o que é característico do ser humano: a contradição. Isso porque o que prevalece na condição humana é a necessidade da máscara. Isto é, quando o pecado passa a ser a ordem, este é realizado explicitamente (aparência) e a virtude, veladamente (essência). Além de uma crítica à sociedade, podemos fazer uma leitura psicológica, afinal, estamos constantemente buscando formas paliativas de satisfazermos nossos desejos, que são superados à medida que se realizam. Ou seja, ao concretizarmos uma vontade, logo surge outra. No caso do conto, realizavam-se ações pecaminosas quando estas eram proibidas, o que se transformou quando as mesmas foram liberadas. Ocorre, portanto, o intuito transgressor, afinal, o interdito é sempre mais prazeroso, segundo a psicanálise.

“A igreja do diabo” dá continuidade ao processo de crítica em relação à utilização da máscara pelo ser humano. Aqui, a contradição é mostrada como inerente ao homem, semelhante ao que acontece em “O espelho”, “O alienista”, “A arca” e “D. Benedita”.

Com relação ao que mais nos interessa, a elipse, percebemos que ela foi utilizada com uma importante função retórica, seguida de outros recursos que também contribuem para a configuração da trama, como o humor, a ironia, a alegoria, a frequência e os sumários.

2. O L APSO

Como no conto “Verba testamentária”, do livro anterior, “O lapso” começa com uma epígrafe; só que desta vez trata-se de um fragmento da Bíblia. Em uma primeira leitura, fica difícil associarmos a escrita introdutória ao conto. Porém, ao final do texto podemos entender os motivos dessa epígrafe. É o que comentaremos no momento oportuno.

O sujeito da enunciação apresenta-nos o Dr. Jeremias Halma, médico holandês, que viera para o Rio de Janeiro em 1768. O narrador afirma não saber algumas informações sobre a vida da personagem (família, motivos que o trouxeram para o Brasil, etc), porém revela sumariamente no enunciado aquilo que nega na enunciação. E o que mais gera significados é a informação sobre a personalidade da personagem: “Sim, o Dr. Jeremias era simples, lhano, modesto, tão modesto, tão modesto que (...)” (p.375). Como vemos, a focalização termina com uma elipse geradora de sentidos. O que a sua modéstia teria causado?

Anunciando uma analepse e afirmando explicitamente a elipse, o enunciador começa a história de fato: “(...) tão modesto que... Mas isto seria transtornar a ordem do conto. Vamos ao princípio” (p.375). Não podemos deixar de observar esse comentário enunciativo. Percebemos que há uma consciência quanto ao processo de configuração e refiguração da intriga. Ou seja, o narrador sabe que se ele contar agora, no momento da enunciação, as conseqüências da simplicidade do médico, ele estaria “transtornando” o conto, anulando a riqueza gerada pelos lapsos temporais.

É então que surge Tomé Gonçalves, homem rico, porém detentor de muitas dívidas. O narrador, apesar de sua onisciência, prefere sustentar certa neutralidade, como se as informações fossem frutos de outrem: “(...) e, segundo algumas induções, vereador da Câmara. Vereador ou não, este Tomé Gonçalves não tinha só dinheiro,

“... tinha também dívidas” (p.375). Como podemos notar, o enunciador oscila conforme o que os outros dizem. Na continuação do discurso, tal procedimento ocorre novamente: “O descuido podia explicar os seus atrasos, a velhacaria também; mas quem opinasse por uma ou outra dessas interpretações, mostraria que não sabe ler uma narração grave” (p.375). Apesar de o narrador oferecer duas opções para o leitor entender as razões de Tomé não pagar as dívidas, ele conclui a idéia afirmando que acreditar em uma das duas razões é estar sendo ingênuo. Portanto, esse comportamento enunciativo gera significados, afinal, o enunciatário fica sem saber o que pensar de Tomé. Assim, a curiosidade sobre o fenômeno aumenta. Observamos, neste discurso, o quanto é interessante a postura do narrador que procura isentar-se de sua responsabilidade e poder sobre os fatos, ao mesmo tempo que os afirma e ainda parece dialogar implicitamente com o leitor: “Realmente, não valia a pena dar-se ninguém à tarefa de escrever algumas laudas de papel para dizer que houve, nos fins do século passado, um homem que, por velhacaria ou desleixo, deixava de pagar aos credores” (p. 375). Como vemos, as sugestões que justificariam o comportamento de Tomé são relativizadas e quase anuladas. O enunciador prende a atenção do enunciatário dizendo que não é apenas velhacaria ou desleixo as razões do não pagamento das dívidas pela personagem, afinal se fosse isso a narrativa não precisaria existir. Portanto, permanece a incerteza sobre o fenômeno comportamental curioso ocorrido com Tomé. Ou seja, esse dizer negando garante o interesse do leitor, que se vê perdido nas pistas nebulosas de um narrador ambíguo por excelência: “Mas, então?... Lá vou (...)” (p.375).

O enunciador antecipa que foi Dr. Jeremias quem descobriu a causa da curiosa atitude de Tomé. Porém, a prolepse só serve para intensificar o enigma, pois, se o Dr. Jeremias desvendou o mistério e o narrador também o conhece, nós, os leitores, desconhecemos. Isso porque o avanço temporal termina com uma elipse.

É com uma analepse que voltamos ao tempo em que Tomé participava de uma procissão. Sua aparência tranqüila deixou seus credores irritados. Delegando a palavra às personagens, através do discurso direto, o narrador mostra o receio das vítimas de Tomé, que temiam cobrar do mesmo pelo fato dele ser uma pessoa importante: “(...) se não fiz nada, é por causa da minha dona, que é medrosa, e entende que não devo brigar com pessoa tão importante” (p.376). É quando surge Dr. Jeremias anunciando a

doença de Tomé Gonçalves. A revelação gerou um burburinho entre os credores, que resolveram fazer uma reunião para decidirem que atitude tomariam a respeito do assunto: “Convidaram então outros credores a um conciliábulo, no domingo próximo, em casa de uma D. Aninha, para as bandas do Rocio, a pretexto de um batizado” (p.376). O pretexto confirma o medo que eles tinham de cobrar o vereador: “A precaução era discreta, para não fazer supor ao intendente da polícia que se tratava de alguma tenebrosa maquinação contra o Estado” (p.376). Esse fato não deixa de ser uma crítica à submissão do povo frente aos representantes do poder. Havia dívidas de até cinco anos e eles não tinham coragem de cobrar. Além disso, permitiam a aquisição de novos débitos, por receio de negar serviços ou coisas ao vereador. Apesar de alguns se mostrarem indignados, o que prevalecia era a subserviência perante o problema. Tanto foi assim que decidiram recorrer ao Dr. Jeremias, no lugar de irem à justiça.

Como uma câmera que focaliza simultaneamente duas cenas, o sujeito da enunciação mostra a aflição dos “que emprestam” contrastando com a serenidade dos que “tomam emprestado”: “Assim que, naquela mesma hora, o Tomé Gonçalves, tendo voltado da procissão, regalava alguns amigos com os vinhos e galinhas que comprara fiado” (p.377). Até então, não foi revelado para o leitor os motivos que levam Tomé a não pagar suas dívidas. Com isso ficamos oscilando entre acreditar que aquilo era uma doença ou pensar que, na verdade, o vereador era um grande velhaco. Apesar de parecer velhacaria, a dúvida do enunciatário permanece pela forma como a narrativa é conduzida. Afinal, o sujeito da enunciação já disse que era um “curioso fenômeno” (p.375). Portanto, não há resposta segura, por isso, reina a ambigüidade.

O debate foi sumarizado, mas mesmo assim o enunciador deixa claro o que dissemos há pouco: a ajuda do médico era uma forma de agir sem enfrentar de frente a autoridade de Tomé: “Cinco ou seis partidários deste parecer não o defendiam senão com a intenção secreta e disfarçada de não fazer cousa nenhuma; eram os servos do medo e da esperança” (p.377). O final da reunião é tratado com humor pelo enunciador, que critica novamente a atitude submissa de algumas personagens: “(...) e tanto bastou para que alguns esquecessem a úlcera secreta que os roía. Eheu! Fugaces... Nem mesmo a dor é constante” (p.377). Esta rápida transformação nos

ânimos mostra o quanto é fácil a manipulação da segunda raça humana: a dos que devem. Além disso, reforça o tema trabalhado no conto anterior: a instabilidade dos homens. Ainda se referindo à raça, é preciso lembrarmos que o enunciador, alegoricamente, utiliza uma intertextualidade, comparando a teoria de Ch. Lamb àquele episódio; dividindo a humanidade em duas raças: “— a dos homens que emprestam, e a dos que pedem emprestado” (p.377). Enquanto os primeiros sofrem a aflição da dívida do outro; os segundos saboreiam a generosidade e confiança dos que emprestam. Nada mais humorado do que essa associação.

Utilizando um discurso lacrimoso, o Mata-sapateiro fala ao Dr. Jeremias da decisão de contarem com sua ajuda:

(...) começou dizendo que o engenho do “Sr. Doutor” ia salvar da miséria uma porção de famílias; (...) desejavam saber se era verdade que, além de outros achaques humanos, havia o de não pagar as dívidas, se era mal incurável, e, não o sendo, se as lágrimas de tantas famílias (...). (p.377)

Há nesse fragmento a utilização da frequência singulativa para mostrar os recursos utilizados pelo sapateiro para persuadir, por tentação, o ilustre médico.

Só então o Dr. Jeremias revela às personagens e ao leitor que o problema de Tomé era um lapso de memória: “(...) é porque esta idéia de pagar, de entregar o preço de uma cousa, varreu-se-lhe da cabeça” (p.378). A explicação do médico era um tanto irracional, afinal, a doença parecia ser muito cômoda para o doente.

Associado aos outros casos da moléstia, a explicação torna-se cômica: “—um barbeiro, que perdera a noção de espaço, e, à noite estendia a mão para arrancar as estrelas do céu, e uma senhora da Catalunha, que perdera a noção do marido” (p.378). Perder a noção de espaço parece ser uma anormalidade mais fácil de ser aceita, porém, perder a noção do marido e de pagar dívidas não deixa de ser engraçado e dificilmente não será visto como uma oportunidade de transgredir o certo. Ou seja, é muito cômodo usar a aparência de doente psíquico para realizar desejos reprimidos pela sociedade. Afinal, do louco tudo se espera e se entende. Porém, essa leitura não é confirmada explicitamente no discurso, pois, o que prevalece é a ambigüidade: “a princípio confundia o marido com um licenciado Matias, alto e fino (...) no tempo em que

comecei a tratá-la com um clérigo. Em três meses ficou boa. Chamava-se D. Agostinha” (p.378). Como vemos, o diálogo termina com um sumário, que nos afasta dos fatos, aumentando as possibilidades de leitura. Isso porque não temos detalhes do tratamento de D. Agostinha. Esta poderia estar doente mesmo, ou aproveitara a desculpa da medicação para reassumir sua postura de “mulher casada” perante a sociedade; afinal, com o “tratamento” há a necessidade de deixar cair a máscara de doente e assumir a máscara de D. Agostinha, uma senhora de respeito. Porém, como já dissemos, continua o caráter ambíguo do texto.

Cientes da possível cura de Tomé, seus credores pensaram em arrecadar “uma quantia grossa e apetitosa” (p.378), para estimular o médico a tratar o doente. Porém, o receio de não dar certo o tratamento e, com isso, aumentar o prejuízo, os dissuadiu da idéia. O sapateiro, que já havia percebido “o ponto fraco” do Dr. Jeremias, “tornou às lágrimas das famílias, aos filhos sem pão (...)” (p.379). Portanto, a frequência serviu, como já foi dito, para mostrar a manipulação do ilustre Mata. A luta foi breve e o êxito longo: “Magnâmico Jeremias! Não o deixou acabar; tinha os olhos úmidos de lágrimas. O acanhamento de suas maneiras era compensado pelas expansões de um coração pio e humano” (p.379).

Com a intenção de “pôr a ciência ao serviço de uma causa justa” (p.379) e acreditando que a vantagem era principalmente do próprio Tomé Gonçalves, o médico começa o tratamento: “Demais, a vantagem era também e principalmente do próprio Tomé Gonçalves, cuja fama estava abocanhada (...)” (p.379). Como podemos notar, há indícios de que Dr. Jeremias intimamente esperava gratificação por parte do doente, que estava com a fama de mal pagador.

A partir de um sumário, temos notícia do tratamento de Tomé, que culmina com sua cura: “Tudo foi pago. Não se descreve a alegria dos credores (...)” (p. 380). A fama do médico se estendeu entre todos, porém, não recebeu nada pelos seus serviços: “a modéstia atou-lhe a língua” (p.380).

A timidez impediu o médico de cobrar Tomé. Este parecia não perceber a aflição de Jeremias. Quanto aos credores, depois de resolvida as suas dívidas, nem lembraram do “salvador”. Tomé morre e deixa “um só credor no mundo: — o Dr. Jeremias” (p.380). A atitude do antigo doente é intrigante, pois, se estava curado,

como não despertou a idéia de pagar os honorários daquele que efetuou sua cura? Será que Tomé, como D. Agostinha, apenas cumpriram suas obrigações porque não tinham outra saída? E que de fato não passavam de grandes velhacos? Não existe uma resposta segura.

O final do conto é notadamente ambíguo, por isso é necessário transcrevermos todo o parágrafo para comentá-lo:

Este, nos fins do século, chegara à canonização. — “Adeus, grande homem!” dizia-lhe o Mata, ex-sapateiro, em 1798, de dentro da sege, que o levava à missa dos carmelitas. E o outro, curvo de velhice, melancolicamente, olhando para os bicos dos pés: — Grande homem, mas pobre-diabo. (p.380)

Ironicamente o narrador diz que Dr. Jeremias é declarado santo pelos ex-credores de Tomé. Ora, sabemos que a ação gratuita foi atribuída pelas vítimas do devedor, que queriam isentar-se da responsabilidade de pagar o médico, porque na verdade Dr. Jeremias queria receber pelo seu trabalho. Portanto, atribuir santidade aos outros é uma atitude pragmática a favor de pessoas aproveitadoras e egoístas. O “lapso” nesse caso, não é só de Tomé, mas de todas as outras personagens ligadas a ele pela dívida. Isto é, percebendo a humildade, a simplicidade do médico, fingiram não notar seu descontentamento e resolveram não pagá-lo. Todos dissimularam, defendendo seus interesses particulares: um com a máscara de doente; outros com a de ingênuos e crentes na ação desinteressada e científica do sábio Dr. Jeremias. Surge nesse último parágrafo um sujeito sem determinação precisa: “E o outro”; quem é esse outro? Essa personagem aparece logo após uma elipse, o que aumenta os sentidos. Seria um lapso temporal seguido por uma analepse, que retorna a um tempo anterior à morte do médico para mostrar a tristeza deste? Isto é, esse outro seria o Dr. Jeremias sentindo-se abatido pela ingratidão das pessoas? Como dissemos, prevalece a ambigüidade sustentada principalmente pelas elipses. Além disso, nesse final percebemos um contraste entre o sapateiro e o “outro” que pode ser o médico. O primeiro parece bem de situação financeira e o outro não. Isso não deixa de ser uma crítica à maneira imoral de se conseguir dinheiro e destaque social.

Mas, se não temos respostas indestrutíveis, pelo menos nos é possível estabelecer relação do nosso Jeremias com o profeta que tem o mesmo nome e é citado na epígrafe. Esta figura bíblica é símbolo do justo sofredor. No capítulo 42, 1-2 vemos uma cena semelhante a que ocorre nesse conto. Na Bíblia, o povo vai até Jeremias pedir que ele interceda por eles junto a Deus. A ajuda acontece, mas o povo não retribui a atitude benévola do profeta. O mesmo ocorre em “O lapso”, Dr. Jeremias auxilia os credores quando eles mais precisaram e o que ganha como recompensa? Uma irônica beatificação.

É preciso lembrar que talvez a morte física do médico não tenha acontecido ainda no tempo do discurso. Pelo fato do final ser elíptico, há essa outra possibilidade de leitura. Isto é, a gratificação do Dr. Jeremias teria sido sua canonização em vida. O que metaforicamente causou sua morte interior. Pois, não era isso que desejava. Tudo isso justifica a presença dele, velho, lamentando a injustiça que viveu: “—Grande homem, mas pobre-diabo” (p.380). Quem a não ser ele mesmo chegaria a essa conclusão? Portanto, a ambigüidade reina absoluta.

3. ÚLTIMO CAPÍTULO

Neste conto a voz narrativa, inicialmente, parece ser de um enunciador onisciente: "Há entre os suicidas um excelente costume (...)" (p.380), comentando a necessidade de os suicidas darem "notícias" da morte como uma forma de chamar atenção para si e manterem, mesmo depois de mortos, uma presença momentânea entre os vivos. Porém, esse comentário aparentemente objetivo e imparcial é desmotivado no segundo parágrafo, com a inserção do narrador autodiegético. O protagonista, que dizia ter o propósito de sair calado para a eternidade, anuncia deixar dois escritos: um testamento e uma autobiografia. O legado deixado são botas novas, a serem distribuídas do modo indicado, e a autobiografia é a explicação dessa herança singular.

Explicada a necessidade dessa partida pública, o narrador anuncia um incidente, mas não oferece nenhuma informação sobre o mesmo: "Ora, a razão do legado brotou do incidente de há pouco, e o incidente liga-se à minha vida inteira" (p.381). Em termos de focalização, ocorre uma paralipse, pois passa-se lateralmente sobre o fato. Com relação à questão temporal, ocorre uma elipse, pois o tempo do discurso é anulado por um silenciamento enunciativo. E o protagonista se apresenta, deixando em suspense, que incidente foi esse: "Chamo-me Matias Deodato de Castro e Melo (...)" (p.381). Além desses recursos, a frequência repetitiva também tem a utilidade de instigar a curiosidade do leitor: "Mas um incidente de há pouco trocou-me o plano(...)" (p.381). O enunciador é reincidente ao falar de um episódio sem contar o que de fato ocorreu. Ao anular no discurso o acontecimento ocorrido na diegese causa o efeito de sentido comentado.

Após instaurar o dia da enunciação, "hoje, 3 de março de 1871"(p.381), Matias, por meio de uma analepse de aproximadamente quarenta e quatro anos, conta o

primeiro fato que abriu as portas para o caiporismo em sua vida: ter caído de costas e quebrado o nariz com um pedaço de telha despencado do teto.

Seguido a esse recuo temporal, o enunciador volta ao momento da enunciação e anuncia, cronologicamente, a hora em que se passa o discurso e o tempo marcado para o suicídio: "Não me demoro em outros reveses da infância e da juventude. Quero morrer ao meio-dia, e passa de onze horas" (p.381). Esse narrador não é digno de confiança, pois, constantemente afirma algo na enunciação e desmente nos acontecimentos. O início da narrativa já mostrou isso, afinal, ele critica a urgência do suicida em sair da obscuridade deixando um escrito e logo anuncia a execução da mesma ação, que apesar de justificada, não deixa de fazer valer o costume. Nesse ponto do discurso, ele diz que não vai contar os episódios de sua juventude, mas narra-os sumariamente:

Tivesse eu tempo, e contaria pelo miúdo alguns episódios doloridos, entre eles o de umas cacetadas que apanhei por engano. Tratava-se do rival de um amigo meu, rival de amores e naturalmente rival derrubado. O meu amigo e a dama indignaram-se com as pancadas quando souberam da aleivosia do outro; mas aplaudiram secretamente a ilusão. (p.381).

Como podemos notar, apesar de ter dito que não falaria, falou e até deu sua opinião sobre os amigos que saborearam "secretamente" o engano. Portanto, para quem estava com tanta pressa de largar a "pena" e pôr fim à vida, a atitude é incoerente. Continua o parágrafo acelerando o tempo do discurso em relação ao tempo da história. Conta que padeceu "achagues", fala da morte do pai, da mãe e do Cônego Brito. Tudo isso para mostrar a "ação constante do caiporismo" (p.382).

A narrativa sumarizada não é interrompida, temos notícias de suas dificuldades de órfão, da aquisição do diploma de bacharel em Direito e mais uma vez há uma elipse:

Não me digam que isto foi uma exceção na minha vida caipora, porque o diploma acadêmico levou-me justamente a cousas mui graves; mas, como o destino tinha de flagelar-me, qualquer que fosse a minha profissão, não atribuo nenhum influxo especial ao grau jurídico. (p.382).

É justamente no ponto e vírgula que ocorre o lapso temporal, pois não sabemos que cousas graves são essas. Apesar de termos a impressão de que há uma continuidade do assunto (coisas graves), não há, porque passa-se a se tratar da profissão, o que acentua o interesse do leitor pela narrativa. Afinal, como diz MEYER (1975, p.57): "toda a arte de Machado está concentrada nas reticências, no magnetismo das sugestões que enfeitiçam o leitor".

Seguindo uma linha hipoteticamente cronológica, o narrador conta os azares que vieram aglutinados ao título de bacharel: "a carta de bacharel não me encheu sozinha as algibeiras" (p.382). Aqui há uma elipse quase irreconhecível. Isto porque tem-se a sensação de que o enunciador continua falando das algibeiras cheias, mas não, o assunto é silenciado e só no final da narração sobre o namoro "travado no Rio de Janeiro", em 1842, com uma viúva abastada, é que sabemos que as algibeiras também "enchidas" foram as de um amigo dele, que além de conseguir do próprio Matias a quantia de cinquenta mil réis, levou-lhe a viúva rica.

É preciso notarmos que o fechamento desse fato também foi elíptico: "Não tinha comigo os cinquenta mil-réis; (...) não descansei até arranjar-lhos; fui levá-los eu mesmo, entusiasmado; ele recebeu-os, cheio de gratidão. Seis meses depois foi ele quem casou com a viúva" (p.382). Ao anular esses seis meses do tempo da história, o narrador semeia no enunciatário uma série de suposições sem respostas concretas: Esse dinheiro teria contribuído, de alguma forma, para a união de seu amigo com a viúva? Como se deu a aproximação dos dois até chegarem ao amor? Enfim, intensifica-se a curiosidade com o uso desse recurso anisocrônico, pois não temos conhecimento da "travessia" da história, só do começo (parcialmente) e do fim, que foi a reação de Matias: "Não digo tudo o que então padeci; digo só que o meu primeiro impulso foi dar um tiro em ambos (...)" (p.382). Talvez as elipses tenham também a função de ludibriar o leitor, afinal enquanto este fica preso às dúvidas, a questão fulcral vai-se desenvolvendo veladamente na trama. Ou seja, aparentemente o importante ficou implícito, mas o que pode ocorrer é o contrário. Isto porque existe a possibilidade de o narrador ter querido mesmo ressaltar sua falta de sorte com mulheres e amigos, o problema fundamental de Matias.

Depois da desilusão amorosa e financeira, o protagonista sumariza sua estada na roça. Acelerando o tempo do discurso, fala da presença constante do caiporismo em sua vida: "Vi-lhe o dedo em tudo, nas demandas que não vinham, nas que vinham e valiam pouco ou nada (...). No fim de algum tempo, ano e meio, voltei à corte, e estabeleci-me com um antigo companheiro de ano: o Gonçalves" (p.383). Podemos dizer que esse sumário tem a utilidade de economizar tempo e espaço. O importante é mostrar a constância das coisas ruins em sua existência sem necessariamente entrar em detalhes, pois o mais importante é a presença. Porém, toda essa rapidez narrativa é atenuada no parágrafo seguinte. Ao tratar de Gonçalves, o narrador parece desacelerar, talvez para compreender melhor o que se passou no tempo do "eu" vivido (de então).

A focalização externa de Gonçalves nos revela um homem trapalhão, sem destreza para tratar de assuntos mais complexos. O ponto de vista narrativo é um pouco paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que o narrador relata os aspectos negativos do caráter de seu amigo, mostra também que o mesmo possui qualidades compensatórias: "certa lucidez, com a presteza de compreensão, nos assuntos menos árdus (...), com a facilidade de expor (...) com uma alegria quase sem intermitências; (...) ou falássemos de política ou de mulheres, assunto que lhe era muito particular" (p.383). Se observarmos bem, essas qualidades estão ligadas ao sexo feminino. Ou seja, Gonçalves é descrito como compreensivo, expansivo e alegre; atitudes louvadas pelas mulheres. Além disso, o enunciador conclui a focalização dizendo que esse assunto "lhe era muito particular". Podemos com isso pensar que talvez Matias estivesse procurando uma justificativa para a futura traição; a escolha desse homem seria por causa de seu jeito de ser? Porém, acreditamos que só em uma primeira leitura fica difícil de o leitor perceber tal associação. O comportamento narrativo implícito não permite ao leitor ter a certeza da proximidade ou não do narrador em relação à personagem. Portanto, não prevalece a neutralidade, nem a parcialidade, o que fica é a ambigüidade da própria opinião enunciativa sobre o colega de ofício. Isso demonstra, mais uma vez, a impossibilidade de se confiar nesse narrador, que deixa o leitor tão incerto quanto ele mesmo parece estar. Tal fato é importante para o processo de refiguração da intriga, e aqui caberiam as palavras de RICOEUR (1997, p. 281): "o narrador indigno de confiança desordena essas expectativas, deixando o leitor na

incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar". Partindo desse recurso retórico, a narrativa exerce melhor sua função artística de configuração da trama, pois quanto mais suspeito o narrador, mais complexa será a intriga. E é através desta que, como defende BATTELLA (1985, p.80) "Machado fisga o leitor".

Com a utilização de um sumário, o sujeito da enunciação fala da demanda que propiciou seu casamento com Rufina. Uma moça "bem bonita, embora um pouco acanhada e meia morta" (p.383). Através de uma paralipse, não temos notícias sobre o romance dos dois, o fato é apenas sumarizado: "Casamo-nos poucos meses depois" (p.383). Essa escassez de informações leva o enunciatário a duvidar da existência de um grande amor. A forma como Rufina é descrita demonstra certo desinteresse amoroso e uma relação baseada na necessidade de a mulher ter um marido: "Usavam-se maridos; ela queria usar também o seu" (p.384). Quanto a Matias, tem-se a impressão de que foi vítima de uma armação do pai da moça: "o pai armou-me o casamento para ter um genro doutor" (p.384). Além disso, o protagonista parece não estar muito satisfeito com as núpcias: "Usavam-se maridos (...). Nada mais antipático à minha própria natureza; mas estava casado" (p.384). Resta saber se essa insatisfação era do tempo da história ("eu" vivido) ou do tempo da enunciação ("eu" de agora), dúvida esta propiciada pelo sumário. Estamos ressaltando esses movimentos implícitos do discurso, justamente porque nossa intenção é observar o elíptico tanto em termos temporais quanto em relação às outras instâncias narrativas. Como podemos perceber, o conto está repleto de informações latentes geradoras de sentido.

A focalização de Rufina parece ser um complemento à de Gonçalves: "Um anjo a levaria ao céu, um diabo ao inferno, sem esforço em ambos os casos (...). Era a passividade do sonâmbulo" (p.384). Essa maneira apática de receber os acontecimentos mostra que Rufina é uma presa fácil. Ou seja, de um lado, o amigo conhecedor de mulheres, de outro uma esposa que parece não amar o marido, disposta a nada e ao mesmo tempo a qualquer coisa. Porém, o ponto de vista narrativo apenas sugere sem nada afirmar, prevalecendo o ambíguo.

O narrador inicia um parágrafo com o advérbio "felizmente". Mas, logo anuncia que esse indício de alegria na vida de um caipora, na verdade não se concretizaria. O advérbio é utilizado para ilustrar a domesticidade de Rufina: "era modesta, não amava

bailes, nem passeios, nem janelas (...)” (p.384). O sujeito da enunciação utiliza três parágrafos para focalizar sua esposa. Percebe-se uma disposição em descrever o caráter plácido, apático de uma mulher que viria traí-lo no futuro. Talvez essa insistência em "mostrar-nos" Rufina seja uma maneira de revelar o quanto pode ser ambígua a atitude da personagem e também seria uma maneira de ele hoje, no tempo da enunciação, separado temporalmente dos fatos, compreender melhor a situação. A rigor, o que percebemos é um narrador que busca, constantemente, uma justificativa para aquela união que teve um desfecho tão surpreendente para ele: "Pela minha parte, estava no papel das rãs que queriam um rei" (p.384). O parágrafo é finalizado alegoricamente: “(...) mandando-me Júpiter um cepo, não lhe pedi outro, porque viria a cobra e engolia-me. Viva o cepo! Disse comigo” (p. 384). Nesse momento do discurso a alegoria é praticamente incompreensível, porém em uma segunda leitura é possível analisá-la como uma antecipação velada da traição (cobra) da qual ele seria vítima.

Usando uma elipse, pois deixa em silêncio um ano e meio do casamento, Matias fala da gravidez de Rufina. O que poderia ser um motivo de felicidade, não se realizou; afinal, o filho nasceu morto. Quem o consolou foi Gonçalves, o "amigo, comensal e confidente nosso" (p.384). Como podemos notar, o enunciador focaliza primeiro Gonçalves, depois Rufina e, nesse momento do discurso, volta ao primeiro já associando-o à sua esposa: "E alegre sempre. Minha mulher achava-lhe muita graça, ria longamente dos ditos dele, e das anedotas, que às vezes eram picantes demais(...)" (p.385). Esta cena parece um pouco contraditória se comparada à descrição feita anteriormente de Rufina, já que a mulher apática, que bocejava o espírito, paradoxalmente mostra-se tão solícita e viva na companhia do "amigo jovial". O que permite uma continuidade a essa "estranheza" é a mudança no comportamento de Gonçalves:

Devo dizer que ele mesmo foi se refreando, e dali a algum tempo, comecei a achar-lhe muita seriedade. Estás namorado, disse-lhe um dia; e ele, empalidecendo, respondeu que sim, e acrescentou sorrindo, embora frouxamente, que era indispensável casar também. (p.385)

Com esses fatos, o leitor mais atento começa a desconfiar da situação, fazendo inferências sobre Rufina e Gonçalves. Provavelmente o enunciatório ainda não consegue alcançar o desfecho da história, mas há indícios como o empalidecimento e o sorriso sem graça que acenam para uma atitude comprometedora.

O narrador silencia o assunto (a possível paixão de Gonçalves) com uma elipse de cinco meses. Posteriormente, sumariza a morte de Rufina. O anulamento dos fatos ocorridos na diegese, seguido do aceleração discursivo, aumenta a distância que separa o leitor do texto, favorecendo a formação de sentidos.

Com o falecimento de Rufina, a união frouxa sustentada pela "necessidade" e "costume" ganha uma aparência nova. A partir de uma frequência repetitiva sumarizada, o narrador retoma os fatos da história já contados no discurso, para diferenciar a precariedade do mundo exterior frente à eternidade das coisas misteriosas como a morte:

(...) as telhas caíam com o abalo das redes, as sobrepelizes recusavam-se aos sacristães, os juramentos das viúvas fugiam com os dogmas dos amigos, as demandas vinham trôpegas ou iam-se de mergulho; enfim, as crianças nasciam mortas. Mas a imagem de uma defunta era imortal. (p.385)

Como podemos notar, de todos os eventos recuperados por Matias, ele silencia os que se reportam a Gonçalves e Rufina. Além disso, é possível acreditarmos que o fim do casamento, pela morte, deu ao protagonista uma sensação de dever cumprido perante às convenções sociais. Ele conseguiu uma vantagem sobre o caiporismo, tolerou a lassidão do matrimônio até o fim:

Mas a imagem de uma defunta era imortal. Com ela podia desfiar o olhar oblíquo do mau destino. A felicidade estava nas minhas mãos, presa, vibrando no ar as grandes asas de condor, ao passo que o caiporismo, semelhante a uma coruja, batia as suas na direção da noite e do silêncio (...). (p.385).

Cinco meses após a morte de Rufina, ocorre uma elipse. Mexendo nas coisas da falecida Matias teve a grande revelação: "Achei uma multidão de cousas minúsculas

(...) e um maço de cartas, atado por uma fita azul. Deslacei a fita e abri as cartas: eram do Gonçalves... Meio-dia!" (p.385). À descoberta segue o silêncio discursivo, representado pelas reticências, a traição vem sugerida e não narrada explicitamente. O leitor não tem acesso ao conteúdo das cartas nem à reação de Matias. Essa elipse, como todas ocorridas nesse conto, atua na produção de efeitos de sentido. Além disso, notamos que o tempo cronológico (meio-dia) marca o momento da enunciação, a hora em que os fatos estão sendo narrados. Subseqüente a esse tempo exterior, físico, vem o que é marcado interiormente: "Ninguém imagina como o tempo corre nas circunstâncias em que estou; os minutos voam como se fossem impérios (...)" (p.385).

Mais uma vez a negação do falar se converte em afirmação, mesmo que sumária: "Não conto os bilhetes brancos, os negócios abortados, as relações interrompidas; menos ainda outros acintes ínfimos da fortuna" (p.385). Nesse sumário há um fato interessante: "as relações interrompidas". Teria ele conversado com Gonçalves e, conseqüentemente, terminado a relação de amizade? Ou, apenas tomou conhecimento das cartas e resolveu guardar consigo a revelação, causando seu suicídio? O que queremos mostrar é que, quanto maior a velocidade da narrativa, menores são as informações e maiores as possibilidades de sentido. Essa é a preocupação central de nossa tese: provar que esses recursos temporais também são responsáveis pela ambigüidade do discurso machadiano, pois o sumário e, especialmente, a elipse substituem a peripécia, favorecendo a arte de arquitetar contos.

Desiludido com a vida, Matias resolve matar-se. Só agora ele chega ao tempo em que decidiu deixar o mundo dos vivos. Trata-se do dia anterior a 3 de março de 1871: "(...) preparei-me desde ontem para o grande mergulho na eternidade" (p.386).

O protagonista fala no início do enunciado que a verdadeira razão que justifica a escrita autobiográfica é explicar o testamento, para não parecer insano perante os outros, e que um incidente havia dado ensejo ao legado. Só no final da narrativa é que podemos perceber o discurso enganoso do narrador. Afinal, a história não é das botas, como ele deixa aparentar, mas sim da traição de Rufina, a mulher apática, com Gonçalves, seu amigo. Assim, prevalece no conto a vida íntima do protagonista, ao passo que o caso das botas não passou de um recurso retórico (explicado em três pequenos parágrafos) para despistar a atenção do enunciatário. Existe apenas como

"pano de fundo", uma "desculpa" para narrar o que de fato interessa: "Os superficiais dirão que estou doudo, que o delírio do suicida define a cláusula do testador; mas eu falo para os sábios e para os malditos" (p.386). Como vemos, o próprio narrador reproduz algumas leituras possíveis. Ou seja, a leitura superficial que seria acreditar ser a razão do discurso explicar uma herança insólita; ou a de que o legado das botas seria uma forma de retratar a relação entre aparência e essência. Em outras palavras, apesar dos problemas da alma, às vezes um paliativo externo alivia a dor: "(...) era vítima de grandes reveses, mas ia risonho, e contemplava os pés..." (p.386). Ou a leitura que permite notar a possível essência da enunciação, que é compartilhar com os "sábios" e "malditos" seu engano amoroso, recebendo o "apoio" crítico e moral. Afinal, ele não deseja guardar consigo a decepção e resolve legá-la aos outros: "Nem colhe a objeção de que era melhor gastar comigo as botas, que lego aos outros; não porque seria o único" (p.386).

Podemos dizer que o incidente silenciado inicialmente, o conhecimento das cartas, parece ter sido a causa do pretense suicídio. Dizemos "pretense" porque novamente o que fica é a ambigüidade, pois, como pode alguém que tem como meio-dia a hora marcada para morrer, terminar a narrativa com um "Boa noite"? Matias não teria se suicidado? Resolveu morrer mais tarde? Ou seria um indício de insanidade? Isto é, o incidente anulado no discurso, por meio da elipse, ainda sustenta a plurissignificação, pois pode ser o encontro com as cartas que levaria a personagem ao desejo de morrer, ou pode ter sido a visão do homem que passava pela rua, alegre com as botas, apesar da vida difícil que levava. Enfim, o incidente levou a personagem a trocar o plano de viver ou de morrer? A rigor, o suicídio, se é que ocorreu, ficou silenciado no discurso, e essa elipse é fundamental para comprovar o que observamos. Sob uma história há outra viva e, ao mesmo tempo, nebulosa, que deixa o leitor sem respostas seguras, com a certeza de que não existem certezas.

4. CANTIGA DE ESPONSAIS

O narrador heterodiegético convida a leitora para ir até 1813 observar o velho que rege a orquestra em uma missa. A referência à leitora e não ao leitor já nos provoca certa suspeita, na medida em que pode nos fazer acreditar que o discurso será simples, como era usual em textos direcionados às mulheres da época. Porém, a ficção de Machado, como temos observado, é hábil em burlar a simplicidade aparente. Mais uma vez, a astúcia do enunciador leva-o a negar na enunciação o que afirma no enunciado: “Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada” (p.386). Levantando o véu das negações, os elementos enumerados acabam se mostrando e, a partir dessa descrição, sentimos um olhar malicioso que, de certa forma, revela o espetáculo que eram as missas da época. O espírito crítico aí implícito aponta para estas como sendo mais um momento de diversão e aparição social do que de fé. Na verdade, revelar essa crítica é uma antecipação de um comportamento social que constituirá um peso para mestre Romão, personagem que nos é apresentado de fato no segundo parágrafo.

Na focalização externa de Romão Pires, destacam-se suas qualidades como músico e popularidade. Entretanto, a interrogação do narrador intriga o leitor quanto a um aspecto do comportamento da personagem em desacordo com o resto: “Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado?” (p. 387). Pelo menos já uma dualidade é suscitada: recolhimento e desenvoltura, aquele no cotidiano, esta “à frente da orquestra”. Como não há focalização interna, tal contradição é intensificada, pois fica suspensa, sem explicação de seus motivos: “Acabou a festa; é como se acabasse um clarão intenso, e deixasse o rosto apenas alumiado da luz ordinária” (p.387). Note-se como a caracterização da

missa, reduzida à “festa”, põe em evidência a futilidade desse rito religioso mais voltado à aparência que a autenticidade dos valores e sentimentos.

Apagadas as luzes da festividade coletiva, o foco singulariza a individualidade sombria do músico: “Ei-lo que desce do coro, apoiado na bengala; vai à sacristia beijar a mão dos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. (...) Jantou, saiu, caminhou para a Rua da Mãe dos Homens (...)” (p.387). O sumário de seus atos, marcados pela rapidez da síntese e pela desesperança de Romão, mantém o leitor em dúvida quanto a esse quadro melancólico.

A descrição da casa do regente condiz com a aparência mórbida da personagem, pois reduzida ao necessário, despojada do supérfluo, como é a maioria dos textos realistas. Essa descrição elíptica, mas densa em motivação psicológica demonstra a superioridade machadiana frente à sua época. Entretanto, o jogo entre exposição e contenção prossegue na enunciação, pois ao elíptico – “Sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele...” – segue a revelação do problema de Mestre Romão: “Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm” (p.387). E então explicita-se o sentido alegórico da expressão: “—a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia” (p.387). Revelação para o leitor, mas não para as personagens da diegese, que desconhecem o problema do regente: “Naturalmente o vulgo não atinava com ela; uns diziam isto, outros aquilo; doença, falta de dinheiro, algum desgosto antigo (...)” (p.387). A partir dessa informação, percebemos que a própria personagem participa do jogo da dissimulação social, pois deixava transparecer para os outros sua falta de expressão artística: “Nos últimos tempos tinha até vergonha da vizinhança, e não tentava mais nada” (p.387).

Ora, se nos é revelado o que motiva a tristeza do músico, pode-se ter a impressão de que o interesse pela trama ficaria comprometido. Porém, a dúvida é o que permanece a sustentar a intriga, “resolvida” apenas parcialmente, ou seja, sabemos a consequência dessa impossibilidade de exteriorizar sua vocação, porém, o suspense, agora, gira em torno do que causa essa luta estéril para compor. Expectativa que se alimenta do desejo de descobrirmos o “mundo de harmonias novas e originais (...)” (p.387) que o músico tem dentro de si.

Com uma analepse, o enunciador fala sobre o canto esponsalício começado por Romão, “três dias depois de casado em 1779” (p.387) e insistentemente trabalhado pelo regente: “Teimou no dia seguinte, dez dias depois, vinte vezes durante o tempo de casado (...)” (p.388). Um sumário que ainda mais distancia o leitor de uma solução para o insucesso musical da personagem. Acentua-se, assim, o processo de refiguração da intriga, afinal, continuamos intrigados com esse cárcere inspirativo do músico, que tinha, pelo menos aparentemente, todos os meios para ser um grande compositor.

Uma elipse de cinco dias contribui para adensar o mistério em torno da improdutividade do músico e afinal, encontramos Romão realmente mal a verbalizar uma fala instigante para o enunciatário: “—Isto não é nada; é preciso não pensar em músicas...” (p.388). Ora, se todos erravam nas conjecturas sobre a apatia de Romão, o que aconteceu na diegese e foi silenciado no discurso que fez com que o médico atingisse o cerne da questão? Esse profissional seria mais perspicaz que as demais personagens ou ocorreu algo que deixou seu problema em evidência?

O músico tem então a idéia de retomar o canto esponsalício de 1779 e rematá-lo, deixando, “um pouco de alma na terra” (p.388), portanto, um desejo de imortalização através da música e talvez a ansiedade em torná-lo real o tenha levado à impotência musical: “—Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...” (p.388).

A idéia de “viver” depois da morte persegue Mestre Romão, que sorri com tristeza quando vê pela janela um casal, casados de pouco, e diz: “—Aqueles chegam, disse ele, eu saio. Comporei ao menos este canto que eles poderão tocar...” (p.388). A luta com a composição se soma à ansiedade e desesperado, por meio de uma focalização que mescla aproximação e distância em relação ao drama vivido pela personagem: “Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo (...)” (p.389). Note-se o curioso contraponto na formulação sintática, própria do estilo machadiano (“ofegante da moléstia e de impaciência”) a jogar com as possibilidades de sentido. O comportamento do músico é sumarizado e essa velocidade narrativa reproduz a ansiedade castradora de Romão.

Foi quando “a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma cousa nunca antes cantada (...)” (p.389). A recém-casada

canta de maneira natural a música tão perseguida por Mestre Romão, que a ouve com frustração e à noite morre. Acaba despontando, no conto, a relação antitética entre dois comportamentos para explicar a arte em seu funcionamento. De um lado, a preocupação excessiva com a aparência e imortalidade (Mestre Romão), de outro, o despojamento de vaidades e a naturalidade da inspiração (moça). A busca de autoria, porém aprisionada aos padrões, às regras, às exigências sociais, não leva à libertação do dom.

Trata-se de uma leitura metaliterária pela qual percebemos que a narrativa faz emergir uma visão acerca da arte; para ser exteriorizada, esta precisa ser sentida descomprometidamente. Deixá-la nascer inconscientemente é não encarcerá-la em paradigmas ou desejos frívolos, inautênticos. Portanto, novamente Machado é contra-ideológico na representação sobre-determinista da manifestação artística.

5. SINGULAR OCORRÊNCIA

Esse é o único conto de *Histórias sem data*, em que o narrador é homodiegético, uma escolha de voz narrativa importante para a mobilização dos significados.

No tempo da enunciação, duas pessoas conversam sobre uma dama de preto que entra na igreja, mas, contrariamente ao que se poderia esperar do discurso direto quanto à concretização dos fatos, no conto as falas distanciam o leitor dos acontecimentos:

—(...) Está viúva, naturalmente?
 —Não.
 —Bem; o marido ainda vive. É velho?
 —Não é casada.
 —Solteira?
 —Assim, assim. (p.390)

Dúvidas e subentendidos lançados pelas personagens se estendem ao enunciatário, que vai acompanhando os fatos apresentados paulatinamente pelo narrador.

A contraposição entre o tempo da enunciação e o tempo da diegese gera sentidos: “Deve chamar-se hoje D. Maria de tal. Em 1860 florescia com o nome familiar de Marocas” (p.390). O formal e o corriqueiro se entrelaçam no plano da expressão, graças ao jogo com as formas de tratamento, anulando os limites entre o sério e o baixo. E esse embaçamento da nitidez está presente na postura do narrador, que mescla simpatia e malícia na focalização da personagem Marocas, o que atua na arquitetura do discurso, já que ele conta a história da moça com astúcia: “Não era costureira, nem proprietária, nem mestra de meninas; vá excluindo as profissões e lá

chegará” (p.390). É pelo cuidado enunciativo, alimentado maliciosamente pela falta, que a profissão de Marocas, prostituta, acaba revelando-se.

A utilização das focalizações externas é fundamental para compor o retrato da personagem por esse olhar (in)discreto do narrador: “modos sérios, linguagem limpa. Na rua, com o vestido afogado, escorrido, sem espanto” (p.390). Economia de traços, mas pulsação de contradições: o vestido afogado (casto), sem espanto, mostrando seriedade na postura. Quando o leitor tomar conhecimento da “singular ocorrência”, o espanto será maior, afinal, como pode uma mulher com tal aparência agir como agiu?

Por meio de uma analepse, é-nos contado o romance entre Andrade e Marocas. É interessante observarmos que a traição aconteceu, apesar de Andrade ter uma mulher “afetuosa, meiga e resignada” (p.390) e uma filhinha de dois anos. O mesmo poderia ter acontecido com Marocas? Apesar de amar Andrade, Leandro?

O primeiro encontro entre Marocas e Andrade rendeu uma anedota, já que o último, por ter “em alto grau a paixão das mulheres” (p.390), acreditou que a moça aproximara com segundas intenções. Só depois descobriu que ela era analfabeta.

A relação entre os amantes é sumarizada: “no fim de quinze dias amavam-se loucamente” (p.391), cujo exagero ironiza o amor repentino e leva o leitor a duvidar da afeição de ambos. A tática do narrador é a de acentuar a paixão de Marocas, afirmando que “ficou só, sozinha, vivendo para o Andrade, não querendo outra afeição, não cogitando de nenhum outro interesse” (p.391). Ora, se Marocas “chorou como uma criança” (p.391) ao assistir a *Dama das Camélias*, conforme nos diz o narrador, como entender o sentimento que a moça nutria por Andrade? Seria verdadeiro ou fruto de um interesse em sair da vida de prostituição e desrespeito? A velocidade narrativa e o não conhecimento interno da personagem causam a dúvida.

Na continuidade do conto, ocorre uma elipse com expressivo valor retórico, após o enunciador mencionar sobre as perguntas de Marocas: “(...) ela interrogava-me acerca da vida do Andrade, (...) se gostava de veras dela, ou se era um capricho, se tivera outros, se era capaz de esquecer, (...) e um receio de o perder, que mostravam a força e a sinceridade da afeição...” (p.391). O narrador acredita no amor de Marocas, mas como seu posicionamento é homodiegético, suas opiniões não são confiáveis. É

por isso que passamos a suspeitar do silêncio discursivo, no fragmento supracitado, justamente nas reticências que acompanham a palavra “afeição”. Ou seja, “deixamos” Marocas demonstrando um grande interesse por Andrade e a encontramos tempos depois, justamente no dia em que o amante iria com a família a um jantar e a um baile.

O narrador emprega outra elipse, que atua em conformidade ao ocorrido anteriormente: “(...) pingou-lhe um beijo na testa. Seguimos para a Gávea (...)” (p.391). O recurso anisocrônico, nesses dois casos, tem a função de provocar sentidos porque não sabemos o que aconteceu com Marocas no tempo da diegese. Isto é, depois dessa demonstração de carinho, há o lapso temporal discursivo e mais à frente ocorre a “singular ocorrência”. Mas, antes disso, uma revelação do enunciador ao Andrade instiga o leitor: “(...) cerca de três semanas antes, a Marocas empenhara algumas jóias para pagar uma conta da costureira” (p.391). Se Marocas fosse uma mulher pragmática por que empenharia seus próprios bens, sem pedir a ajuda do amante? Por outro lado, imaginaria ela que ao contar para o narrador tal episódio, o mesmo revelaria o fato ao Andrade, que se tornaria ainda mais generoso? Afinal, o dito rendeu o seguinte comentário: “(...) disse-me que definitivamente ia arranjar-lhe uma casa e pô-la ao abrigo da miséria” (p.391). Como vemos, prevalece a ambigüidade.

Andrade volta da festa e recebe em seu escritório “um sujeito reles e vadio” (p.392), conhecido por Leandro. A postura depreciativa do enunciador em relação a Leandro também favorece a circulação dos significados. Afinal, se Marocas tivesse tido relação com um homem de nível social igual ou superior ao de Andrade, seria uma “justificativa” (que se acomodaria a uma mulher interesseira), mas escolher um homem do tipo de Leandro torna ainda mais enigmática a ocorrência.

Andrade percebe a alegria de Leandro e pergunta a este se “eram amores” o motivo do contentamento. Ao que o sujeito respondeu que sim. Nesse momento, há no discurso uma pausa descritiva que mais uma vez amplia os significados: “—Não olhou para cá; não olha nunca para os lados” (p.392). Ao voltar ao tempo da enunciação, o narrador chama a atenção para a seriedade na conduta de Marocas: “não olha nunca para os lados”. Portanto, o aspecto sério não condiz com o que ele vai revelar no discurso: “Vamos ao caso” (p.392). Leandro confessa a Andrade que “tivera na véspera uma fortuna rara” (p.392). Sem revelar a identidade da “dama vestida com

simplicidade”, o narrador acentua a surpresa daquele pobre-diabo em conseguir ficar com uma mulher que definitivamente não era para os “beijos” dele: “Ah! um anjo! E que casa, que sala rica! Causa papa-fina. E depois o desinteresse...”(p.392). Esse final elíptico é provocativo, afinal por que o alheamento instantâneo de Marocas se ela parecia querer tanto ficar com Leandro? A ausência de detalhes, fruto de uma narrativa não onisciente e elíptica, causa todas essas dúvidas.

O enunciador continua demonstrando a postura depreciativa de Leandro, o que causa espanto na personagem e no leitor: “—Na verdade, um sujeito reles, apanhado na rua; provavelmente eram hábitos dela? — Não.” (p.393). Além disso, a simpatia do narrador por Marocas complementa tal curiosidade.

Como confirmação da “singular ocorrência”, temos o “empalidecimento” da moça, porém, não há focalizações internas que comprovem ou justifiquem sua “transgressão”.

Sumariamente é narrada a atitude pós-descoberta de Andrade, que oscilava entre as evidências da “real” traição e a inverossímil possibilidade do contrário. O interessante é que percebemos claramente a dúvida do narrador: “Quanto a mim, cogitava na aventura, sem atinar com a explicação. Tão modesta! Maneiras tão acanhadas!”(p.394). O discurso, portanto, funciona como acionador de inquietações e de respostas quanto à conduta repreensível de uma mulher que parecia tão simples e séria, apesar de seu passado. Essa narrativa voltada para trás, coberta de enigmas, é comum em narradores autodiegéticos, que procuram, através da autofocagem, entender agora algo passado. Mas, nesse caso, vemos que o mesmo ocorre com um narrador homodiegético.

A personagem que dialoga com o sujeito da enunciação acredita que a explicação da aventura é “nostalgia da lama”, opinião que não resolve o problema, já que perdura a dúvida: “—Acho que não (...)” (p.394).

Procurados por uma preta forra, “muito amiga da ama” (p.394), Andrade e o enunciador foram atrás de Marocas. O enigma em torno da atitude da moça continua sustentado por informações como essas: “Não é costume dela sair? (...) Mas a preta disse que não era costume” (p.394); “E ontem? ...disse eu. A preta respondeu que na véspera sim”(p.394). Porém, quando se encontraram, “nenhum deles tornou o assunto”

(p.395). Sem explicações para Andrade, para o narrador, para o interlocutor deste e para o leitor, prevalece a ambigüidade.

A história é finalizada com um sumário. A partir deste, temos notícias do prosseguimento da relação entre Marocas e Andrade. Este morre, ela “pôs luto, e considerou-se viúva” (p.395). Um lapso temporal de dez anos intensifica o mistério. É então que Marocas surge vestida de preto, entrando em uma igreja. Será que ela ainda preserva a viuvez, mantendo-se fiel à figura de “D. Maria de tal”?

Finalmente o narrador emite sua opinião. Para ele, Leandro “era um homem que ela supunha separado, por um abismo, de todas as suas relações pessoais; daí a confiança” (p.395). Porém, o que prepondera é a dúvida. Nostalgia da lama; crença na obscuridade social de Leandro; ou, como analisou Antonio Candido, “insurreição animal” são apenas sugestões de leitura.

Nada confirma, com certeza absoluta, o comportamento da protagonista, já que a partir das elipses, do ponto de vista narrativo, das ausências de focalizações internas provenientes do tipo de voz, não é possível termos certeza do caráter de Marocas. De prostituta passa a viver como uma “mulher casada”, transgride e, posteriormente, considera-se viúva. Eis, mais uma vez, o tratamento relativo e ambíguo dado às possibilidades construídas pelos narradores dos contos machadianos acerca de suas personagens. A plurissignificação é instaurada a partir desses recursos, especialmente as elipses. E o “acaso, que é um deus e um diabo ao mesmo tempo” (p.395), não é desnublado. Cada vez mais os textos buscam, nas suas soluções, construir uma abertura de sentidos.

6. GALERIA PÓSTUMA

O discurso se inicia contando os efeitos que a morte de Joaquim Fidélis, personagem querida por todos, produziu em seus amigos.

O fato ocorreu em junho de 1879. Fidélis chegou de um baile, “foi à secretária, abriu uma gaveta, (...) e escreveu durante três ou quatro minutos umas dez ou onze linhas” (p.396). Nesse ponto do enunciado ocorre uma paralipse, pois, o sujeito da enunciação focaliza parcialmente o momento. Ou seja, ele mesmo disse que Joaquim escrevera umas dez ou onze linhas, porém, só nos conta as últimas: “Em suma, baile chinfrim; uma velha gaiteira obrigou-me a dançar uma quadrilha; à porta um crioulo pediu-me as festas (...)” (p.396). Poucos mas suficientes dados para notarmos a máscara da personagem. Apesar de Fidélis, ao ser chamado para dançar com a senhora sexagenária, ter protestado (intimamente) sorrindo, isso aparentemente não lhe custou muito. Além disso, seu jeito lépido de andar, mostrado pela focalização externa, fez parecer que estava sentindo-se bem. Portanto, a dança desagradável e o preconceito implícito nas linhas reveladas pelo enunciator entram em contradição com o comportamento social de Fidélis. Além da paralipse, ocorre uma elipse, pois, há um vácuo no tempo do discurso, entre a revelação parcial das impressões de Fidélis e o sumário da morte do mesmo. Ou seja, não se fala mais nada sobre o “diário”, o que sustenta certo mistério.

A imagem que Joaquim Fidélis construiu de si mesmo era extremamente positiva:

Tão amado que ele era, com os modos bonitos que tinha, sabendo conversar com toda a gente (...) muito serviçal, pronto a escrever cartas, a falar a amigos, a concertar brigas, a emprestar dinheiro. (p.396).

O narrador fala também dos ideais de Fidelis que, de conservador, na área política, passou a céptico: “Mas abriu mão de tudo; parece até que nos últimos tempos desligou-se do próprio partido, e afinal da mesma opinião. Há razões para crer que, de certa data em diante, foi um profundo céptico, e nada mais” (p.396). Não podemos desprezar tal informação, pois o que teria gerado o ceticismo que causou uma transformação no espírito da personagem? E a marcação temporal “de certa data em diante” coberta de indeterminação acicata nosso interesse. O discurso modalizante da ordem do crer associado à elipse declarada é que geram os sentidos.

O tempo do enunciado oscila a todo momento: “Era rico e letrado. Formara-se em direito no ano de 1842. Agora não fazia nada e lia muito” (p.396). Há uma contraposição entre o passado, percebido pelas analepses, e o agora enunciativo, o que mostra a diferença entre o “eu” de então e o da atualidade. Porém, as causas dessas incompatibilidades de “eus” não são narradas, o que instiga o leitor.

A apresentação do sobrinho de Fidélis é sumarizada. A velocidade narrativa novamente contribui para com a ambigüidade, pois, pela rapidez do sumário, não sabemos se há afeto ou não na relação entre tio e sobrinho. Especialmente do tio em relação ao rapaz.

Atente-se à focalização externa do morto: “(...) achou o cadáver na cama, frio, olhos abertos, e um leve arregaço irônico ao canto esquerdo da boca” (p.396). Porém, ao ver essa expressão no rosto do tio, Benjamim consertou “ambas as coisas” e, desse modo “A morte recebeu assim a expressão trágica, mas a originalidade da máscara perdeu-se” (p.397). Se os olhos abertos e o lábio arregaçado representavam a essência de Fidélis, morto e perdido o domínio sobre si, o personagem não consegue (e nem precisa) ocultar sua verdadeira face. Quanto a Benjamin, sem consciência disso e julgando estranho aquele ar irônico do tio, restitui-lhe a aparência tranqüila, comum aos defuntos, reafirmando a identidade social de Fidélis ao fazer transparecer a expressão trágica na morte de um homem “tão amado”.

É-nos apresentada a galeria dos amigos de Joaquim, todos com favores recebidos do morto: emprego, comendas, casamento, dinheiro, em conjunção com a figura de benevolência mostrada no início da história. A lamentação hiperbólica dos

amigos ratifica os momentos felizes da personagem, mas a ambigüidade está contida nas falas, justamente pelo exagero com que a devoção se manifesta: “Tudo esvaído! tudo disperso! tudo acabado” (p.397).

Após o sepultamento, realizado entre pessoas ilustres da sociedade, há uma eclipse de sete dias, com a função de concisão, para alcançarmos o momento em que os amigos mais íntimos almoçam com Benjamim. Novamente o tom lamentoso do discurso revela o descontentamento das pessoas frente ao acontecimento, por meio de afirmações que vão se repetindo pela enunciação: “(...) não se descreve a consternação que produziu em todo Engenho (...) a morte de Joaquim Fidélis (...)” (p.395); “Sim, a notícia consternou a todo o bairro (...)” (p.396). Essa frequência repetitiva é seguida por outras singulativas, sempre com expressiva função retórica: “—Não me digam isto! bradava daí a pouco um dos vizinhos, Diogo Vilares (...)” (p.397); “Veio ele; vieram os outros quatro, logo depois, um a um, estupefatos, incrédulos(...)” (p.397); “E morto! Morto para todo sempre!”(p.397); “Tudo esvaído! Tudo disperso!”(p.397). Tal insistência discursiva é uma estratégia retórica, na medida em que a hipérbole corporifica a dissimulação incrustada no espaço social. A máscara utilizada por Joaquim enganou a todos e lhe rendeu a imagem de uma ótima pessoa.

Porém, é no final do almoço, ocorrido após a eclipse mencionada que a história começa de fato: “Entre outras cousas acharam alguns cadernos manuscritos, numerados e datados” (p.398). Trata-se do diário, o mesmo apresentado no começo da história, cujas “memórias secretas” de Fidélis rendem aos amigos o comentário de que “lê-lo era ainda conversá-lo” (p.398).

O conteúdo do diário é sumarizado, o que instiga o leitor, pois, aparentemente só continha reflexões filosóficas, políticas, algumas anedotas de homens públicos, enfim, nada comprometedor. No entanto, a leitura é interrompida pelo horário, e permanece o interesse em descobrir algum “escândalo”, sendo marcado novo encontro para a continuação da leitura.

Novamente o enunciador utiliza a frequência, desta vez a singulativa: “Uma vez só, Benjamim continuou a ler o manuscrito (...)” (p.399). Esse recurso temporal semeia curiosidade no enunciatário, afinal por que apenas por uma vez o rapaz leu o diário? Essa leitura de Benjamim começa sumarizada até que a personagem “deu com Diogo

Vilares”. Nesse momento há a introdução de Joaquim como narrador, ou seja, passamos a ler o que foi escrito pelo próprio dono do manuscrito. O retrato de Diogo mostra um homem entediante, ingrato, “estúpido e crédulo”, além de não ter opinião própria. O espanto de Joaquim com as palavras escritas acentua o jogo entre essência e aparência. Na verdadeira opinião de Fidélis percebemos sua capacidade de ver além das aparências: “Desde as primeiras semanas, compreendi que ele queria fazer-se meu privado” (p.399). Mas, fingia não perceber nada, contribuindo dessa forma com a sustentação da máscara do outro e de si mesmo:

Há ocasiões em que me chama a um vão da janela para falar-me secretamente do sol e da chuva. O fim claro é incutir nos outros a suspeita de que há entre nós cousas particulares, e alcança isso mesmo, porque todos lhe rasgam muitas cortesias.(p.399)

O fato de o narrador heterodiegético delegar a voz a Joaquim aproxima o leitor do narrado, mostrando o quanto a sociedade é hipócrita, movida por um palco em que as personagens representam o papel mais conveniente. Ou seja, se Fidélis mantinha uma relação falsa com seus pseudo-amigos, estes também fingiam de acordo com interesses particulares, não havendo, portanto, por parte de nenhum deles afeição verdadeira.

A galeria, como já dissemos, revela a falsidade das personagens descritas e também a do tão estimado defunto. Benjamim fica atônito, pois, depois de anos de convivência, só agora é-lhe apresentado o tio: “estou lendo um coração, livro inédito. Conhecia a edição pública (...). Este é o texto primitivo e interior, a lição exata e autêntica (...)”(p.400). Diferentemente do tio, a ingenuidade e pureza do sobrinho não lhe permitem perceber o caráter das personagens analisadas por Joaquim e nem o deste: “Cotejava essas notas iconográficas, tão cruas, tão secas, com as maneiras cordiais e graciosas do tio, e sentia-se tomado de um certo terror e mal-estar” (p.400). Esse legado serviu como um rito de iniciação para Benjamim, graças à percepção da institucionalização do uso da máscara, portanto, forma de aprendizagem para o rapaz e, é claro, para o leitor. Parece estarmos diante do conto “Teoria do medalhão”, do livro anterior. Apesar de a construção discursiva ser bem distinta, há em ambos o

ensinamento sobre o funcionamento social. No conto de *Papéis avulsos* mostra-se como se tornar um medalhão, aqui revela-se a galeria desses tipos, porém, todos são tratados individualmente, com seus véus particulares e não somente como espécie de uma classe.

A dificuldade maior de Benjamim na leitura do diário é a de seu próprio retrato, pois as linhas “davam-lhe a sensação de um espelho” (p.401). O estado solitário coloca-o frente a frente consigo mesmo, intensificando-lhe o choque: “Se ali estivesse um público, é provável que a mortificação do rapaz fosse menor, porque a necessidade de dissipar a impressão moral dos outros dar-lhe-ia a força necessária para reagir contra o escrito; mas, a sós, consigo, teve de suportá-lo sem contraste”(p.401).

Ao considerarmos essa atitude de Benjamim, percebemos a exatidão de Joaquim em suas conclusões sobre as pessoas, afinal, se não o fosse, não teria afetado tanto o sobrinho, ao se deparar com sua “alma interior”, o que nos remete ao conto “O espelho”. Só que aqui ocorre o contrário; se Jacobina não se identificava com a imagem vaga, difusa do espelho, Benjamim se vê por inteiro, em essência, daí a dificuldade em aceitar a opinião do tio, que deveria tê-la formado “nas horas de mau humor” (p.401). Apesar de severas, as descrições da personagem parecem verdadeiras. É necessário acrescentar que o retrato de Benjamim, feito por Joaquim, reforça o que dissemos sobre a surpresa do moço perante aquelas páginas. Afinal, ele era “bom até a credulidade” e amava o vocábulo e as fórmulas, elementos essenciais a favor daqueles que manipulam os outros através da dissimulação. Em vários contos de Machado a persuasão se mostra eficaz a partir do domínio da palavra e/ou de frases, idéias, fórmulas coletivas. É o que pode ser notado mais explicitamente em “O alienista”, “Teoria do medalhão”, “O segredo do Bonzo”, “O anel de Polícrates”, “Empréstimo” e “A sereníssima república”. A diferença é que em “Galeria póstuma” a crítica vem implícita.

Com o uso da frequência singulativa surge a personalidade autêntica de Joaquim Fidélis: “Evocou a figura do tio (...) em lugar dessa, tão cândida e simpática, a que lhe apareceu foi a do tio morto, estendido na cama, com os olhos abertos e lábio arregaçado”(p.401); “Benjamim tentou mentalmente fechar-lhe os olhos e consertar-lhe a boca; mas não depressa o fazia, como a pálpebra tornava a levantar-se, a ironia

arregaçava o beijo”(p.401). A insistência do enunciador em trazer para o discurso a imagem do defunto realça a diferença entre o homem social e o homem real, bem como a importância da dissimulação para se viver em sociedade. Fidélis só foi uma pessoa querida por todos porque fingia. Se o irônico Joaquim mostrasse sua verdadeira face, seria criticado e marginalizado. Afinal, ao tirar a própria máscara, a do outro, conseqüentemente, cai, eis o conflito entre o que se pretende aparentar e o que é de verdade. É o que percebemos no final do conto, em que Benjamim, vendo ilusoriamente “a eterna boca do defunto” (p.401), mostra-se frio perante os parentes, que voltaram para continuarem a leitura. Na tentativa de evitar constrangimentos aos ouvintes e resguardar o próprio tio falecido, Benjamim passou a ser hostilizado pelos integrantes da “galeria”, considerado arrogante, bem diferente do tio: “—Que diferença do tio! que abismo! a herança enfunou-o! deixá-lo! Ah! Joaquim Fidélis! ah! Joaquim Fidélis!” (p.401). Desse modo o olho que tudo via e a boca que ironizava secretamente o que lia nos outros ficam sendo uma confidência para Benjamim e os leitores.

Nesse conto, a reflexão sobre a dissimulação como sobrevivência social vem apoiada por recursos como as elipses, sumários e freqüências. Apesar de ficar evidente o tema do texto, ainda ficam vácuos que intrigam o leitor. Fidélis sempre foi assim, irônico, ledor de almas? Ou ocorreu algo no tempo da diegese, “em certa data”, que causou uma modificação na conduta da personagem? Concluindo, podemos dizer que prevalece a ambigüidade sustentada principalmente pelas elipses utilizadas na configuração da trama.

7. CAPÍTULO DOS CHAPÉUS

Lembrando os cantos épicos em que o narrador pede inspiração às musas, começa o conto: “Musa, canta o despeito de Mariana (...)” (p.401). Mas, a seguir, a “seriedade” épica se desfaz ou é trazida a um plano inferior, com a questão proposta pelo narrador: “Qual a causa de tamanho alvoroço?” (p.401). Se a causa é um “simples chapéu”, o início enganosamente solene se revela, na verdade, como irônico e ficamos sem saber o que motivou, de fato, o despeito de Mariana.

As personagens são focalizadas exteriormente, e isso também promove o adensamento semântico a princípio. Não se trata de deselegância no uso do chapéu pelo marido Conrado, mas outro motivo deve mover Mariana em sua recusa a esse hábito do marido, eis o que fica elíptico para o leitor.

O diálogo entre o casal é interrompido por uma pausa descritiva, que mostra um pouco mais da personalidade de Mariana: “Móveis, cortinas, ornatos supriam-lhe os filhos; tinha-lhes um amor de mãe; e tal era a concordância da pessoa com o meio, que ela saboreava os trastes na posição ocupada (...)” (p.402). Se a relação da personagem com os objetos de casa era monótona e fútil, “os hábitos mentais seguiam a mesma uniformidade” (p.402). Ou seja, lia os mesmos livros repetidas vezes e é justamente por isso que Conrado não compreende o “caso do chapéu” e a dúvida se estende ao enunciatário.

Com uma analepse, o narrador revela ao leitor, mas não ao personagem, que a razão da hostilidade ao acessório nasceu do pai da moça:

Acontecera-lhe, porém, naquele dia, vê-lo de relance na rua, de palestra com outros chapéus altos de homens públicos, e nunca lhe pareceu tão torpe. De noite, encontrando a filha sozinha, abriu-lhe o coração; (...) e instou com ela para que o fizesse desterrar (p.403).

Depois do recuo temporal é retomado o diálogo entre o casal. Subjugando Mariana, seu marido fala sobre “a razão filosófica” que o liga ao chapéu. Como a teoria das almas presente em “O espelho”, aqui há “a teoria dos chapéus”. O argumento de Conrado sustenta-se na forma alegórica: “o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*; ninguém o pode trocar sem mutilação” (p.403). Esse recurso discursivo gera significados para o enunciatário, que, em uma primeira leitura, pode não entender a essência dessa idéia tão singular. O que parece ser uma ironia despretensiosa, com intuito de desarmar Mariana, pode ser o fulcro do conto. É nesse ponto que a descrição do pai de Mariana ajuda-nos a estabelecer os elos necessários, pois nela se destaca a obsessão pela aparência tradicional: “(...) ralado de saudades do tempo em que os empregados iam de casaca para as suas repartições” (p.402). Os chapéus altos eram, para ele, uma forma de representação de poder. Nesse caso, a teoria de Conrado não é tão aleatória quanto parece. Assim como em “O espelho”, o enunciador exercita a relação entre aparência e essência, e o chapéu representaria uma manifestação externa do caráter do homem, sua “alma exterior”. Explica-se, assim, a antipatia do pai de Mariana, tão apegado aos hábitos e às tradições, pela novidade de um chapéu diferente, baixo e simples. Além disso, é possível entendermos o acessório como alegoria a um sistema ideológico, ou seja, as idéias, as opiniões, os valores estão em comunhão com o tipo de chapéu utilizado individualmente, mas representando um grupo, eis o que afirma a personagem: “o chapéu é a integração do homem” (p.403). Seja qual for a leitura, o importante é detectarmos a construção da ambigüidade pelo alegórico.

Conrado sai e sua esposa, sentindo-se ofendida, resolve ir à casa de uma amiga: Sofia. Esta era “muito senhora de si” (p.404), o que justifica os conselhos dados à Mariana: “Você tem sido muito mole com ele. (...) não lhe fale tão cedo; e se ele vier fazer as pazes, diga-lhe que mude primeiro de chapéu (...)” (p.404). O autoritarismo da amiga conjuga-se ao seu temperamento dúplice: “Honestas, mas namoradeiras” (p.404). A dualidade prossegue como artifício enunciativo, o que se nota no convite de Sofia a Mariana para “contemplar a vista de outros chapéus bonitos e graves” (p.405). O

comportamento moral e a atitude de Sofia em relação à amiga parecem recuperar a modalização alegórica, já presente na fala de Conrado, como vimos antes: “Era o troco miúdo do amor, que ela distribuía a todos os pobres que lhe batiam à porta: — um níquel a um, outro a outro; nunca uma nota de cinco mil-réis, menos ainda uma apólice” (p.404).

A focalização interna de Mariana, ao ver pela janela passar um rapaz a cavalo, mostra que no fundo ela gosta de chapéus mais baixos:

Na verdade, aquele era afetado demais; esticava a perna no estribo com evidente vaidade das botas, dobrava a mão na cintura, com um ar de figurino. Mariana notou-lhe esses dous defeitos; mas achou que o chapéu resgatava-os; não que fosse um chapéu alto; era baixo, mas próprio do aparelho eqüestre. (p.405).

Apesar de admirar o chapéu baixo do rapaz, Mariana não admite que o mesmo deva ser usado por um advogado, o que demonstra como a essência é subjugada pela aparência.

Sofia chega à sala e com o movimento da focalização externa passando para a interna, o narrador mostra o aspecto superior dela em relação a amiga: “Sofia tinha consciência da superioridade, e que apreciava por isso mesmo as belezas do gênero Mariana, menos derramadas e aparentes”(p.405). Portanto, Sofia tinha prazer em dominar, pela aparência, mulheres com belezas discretas como Mariana. A perspectiva narrativa justifica a manifestação do poder que Sofia tinha sobre o marido.

Sumariamente o sujeito da enunciação conta as idéias “rebeldes” insufladas por Sofia na cabeça da amiga. Fica patente a antítese entre a “uniformidade e placidez” do caráter de Mariana e a agitação da rua do Ouvidor. Se Mariana perturbava-se com o movimento, Sofia sentia-se “em casa”: “prática daqueles mares, transpunha, rasgava ou contornava as gentes com muita perícia e tranqüilidade” (p.406).

Há um comentário feito pelas mulheres ao observarem os passantes, que merece destaque: “Na verdade, o chapéu era bonito, trazia uma linda gravata, e possuía um ar entre elegante e pelintra, mas...” (p.407). Este final elíptico tem um grande valor retórico, pois o que é omitido no discurso, nesse momento, será a solução posterior. Ou seja, no fundo Mariana não gostava dos chapéus imponentes, adaptava-se melhor

aos baixos. Curioso é o efeito da antropomorfização do chapéu: atuando no lugar do ser humano, pela via da figuração, esse recurso retórico acaba fazendo despontar justamente o fulcro da dialética temática do conto: a troca/jogo entre essência e aparência. Isto é: onde se lê “chapéu” leia-se “o homem”.

As focalizações internas de Mariana ao encontrar o ex-namorado demonstram a confusão de suas idéias, que oscilam entre ímpetos de raiva contra o marido e o desejo de estar em sua casa, “tão sossegada, tão bonitinha” (p.407). Na continuidade do discurso e da conversa entre os três, percebemos o desinteresse de Mariana em relação ao assunto de Viçoso e Sofia, as badalações sociais que estes tanto comentavam.

A caminho da Câmara, com uma frequência singulativa, mais uma vez explicita-se a vontade de Mariana em voltar para a comodidade de seu lar: “E outra vez recordava a casa, tão quieta, com todas as cousas nos seus lugares, metódicos, respeitosas umas com as outras, fazendo-se tudo sem atropelo, e principalmente, sem mudança imprevista” (P.409).

O sujeito da enunciação insiste em mostrar a placidez de Mariana, em meio à agitação da Câmara, como já o fizera antes e essa frequência repetitiva antecipa implicitamente o desfecho da história.

Através das focalizações internas, vemos que a personagem demonstra arrependimento sobre o que havia acontecido entre ela e o marido, e ainda justifica a irritação dele: “(...) era o caso de doer-se tanto?” (p.409). Pelo fato do fulcro da história ter sido mostrado alegoricamente prevalece a ambigüidade, pois sob a reflexão de um relacionamento matrimonial há um discurso implícito.

O arrependimento associado ao temor de que Sofia contasse aos outros sua briga com o marido fizeram com que Mariana dissimulasse, cobrindo a “sua impaciência e zanga com uma máscara de docilidade hipócrita”(p.410). Eis mais uma vez a temática da dissimulação, máscara constantemente posta nos contos de Machado.

Chegar em casa foi para Mariana um momento de grande prazer. Afinal, ela se encaixava perfeitamente na monotonia daquele ambiente em que tudo ficava sempre do mesmo jeito. Quando Conrado voltou do serviço ela “teve um choque violento”, o marido usava outro chapéu. Entretanto, a reação dela pode ter sido estranha para

Conrado, já que deixa uma mulher zangada e encontra outra dócil, para o leitor não o é. A alegórica teoria do chapéu explica os fatos. Os acessórios são um complemento daquilo que a pessoa é, ou seja, a personalidade de Mariana não se enquadra às mudanças, a chapéus altos. Tirar o chapéu, querer ser o que ela não é, em essência, é uma espécie de mutilação.

Como em “O espelho”, ao se ver na agitação do centro da cidade, ao lado da imponente Sofia, Mariana sente-se fragmentada. Só fica inteira quando volta à sua casa e veste a “sua farda” de dona de casa. Não adianta uma pomba querer ser um gavião, de nada adianta um chapéu alto quando a identificação se dá com um baixo. A diferença de a construção entre esse conto e o de *Papéis avulsos* é que agora valoriza-se mais o implícito. Isto é, a teoria das almas, apesar de também ter os alicerces alegóricos, não é um discurso tão enganoso, como o de “Capítulo dos chapéus”. Dizemos “enganoso” porque aparentemente o relevante é mostrar a contradição da personagem feminina, quando, na verdade, há uma teoria muito mais complexa e até mesmo de caráter universal sobre a conduta humana. Essa abrangência de sentido dá ao conto uma dimensão bem maior e a alegoria é o procedimento mais relevante na construção desse efeito expansivo.

8. CONTO ALEXANDRINO

Em *Papéis Avulsos*, como já dissemos, é forte o uso de ironias e alegorias. O “Conto alexandrino”, apesar de estar em *Histórias sem data*, encaixa-se perfeitamente nos moldes dos textos do terceiro livro de contos machadianos. Isso porque há uma coincidência referente à arquitetura discursiva no que diz respeito ao uso dos mesmos procedimentos retóricos. A única diferença é a substituição da ironia pelo humor. Isso porque o contraste das situações transpõe o verbal atingindo o sentimento. Ou seja, ocorre nos contos desse quarto livro uma necessidade de reflexão “que desmonta a combinação de cada imagem, de cada fantasma colocado sobre o sentimento; desmontável para ver como é feita, quebrar a sua mola e ranger todo o seu mecanismo, convulso” (PIRANDELLO:1996, p.146).

Queremos dizer que o escritor que já demonstra, em *Papéis avulsos*, extremo afimco em desnudar as personagens representativas dos vícios sociais, em *Histórias sem data* utiliza um jeito diferente, menos verbal e mais reflexivo, de atingir o enunciatório, que vê diante de si o desmascarar de vaidades. Machado torna-se um completo humorista, ao mostrar que “a pretensão de logicidade freqüentemente em muito supera em nós a coerência real e que, se nos fingimos lógicos teoreticamente, a lógica da ação pode desmentir a do pensamento, demonstrando que é uma ficção o acreditar em sua sinceridade absoluta” (PIRANDELLO:1996, p.158).

Ciência e primitivismo estão juntos nesse texto extremamente humorado: “(...) é que o rato deve expirar debaixo do escalpelo, para que o sangue traga o seu princípio” (p.411). Trata-se de um estudioso defensor da idéia de que “o sangue do rato, dado a beber a um homem, possa fazer do homem um ratoneiro” (p.411). Portanto, primitivamente, escalpela-se o animal para, cientificamente, testar a opinião. Segundo o cientista, as características, boas ou ruins dos homens, estão nos bichos: “Com um

bando de cegonhas, andorinhas ou grou, faço-te de um caseiro um viajero. O princípio da fidelidade conjugal está no sangue da rola, o da efatuação no dos pavões (...)” (p.411). Como vemos, a humor cômico vem entrelaçado no diálogo das personagens: “— (...) Em suma, os deuses puseram nos bichos da terra, da água e do ar a essência de todos os sentimentos e capacidades humanas. Os animais são as letras soltas do alfabeto; o homem é a sintaxe” (p.411). O humor, presente neste fragmento, nasce da construção alegórica, pela qual nos é revelado que o homem possui como característica a ambigüidade, a contradição proveniente da junção, da sintaxe de defeitos e qualidades. Em outras palavras, o homem é um animal “organizado”. “Organização” que existe com maior força semântica, no conto, porque construída pela alegoria na focagem do ser humano.

Em termos estruturais, o conto inicia-se com o diálogo entre Stroibus e Pítias, dois filósofos que parecem mais um par de insanos conversando sobre uma situação irracional, apesar de se dizerem representantes da ciência. Com a inserção da voz narrativa heterodiegética, o leitor tem a explicação do que se trata: “O navio singrava, em direitura a Alexandria, com essa carga preciosa de dous filósofos, que iam levar àquele regaço do saber os frutos da razão esclarecida (...)” (p.411).

Alexandria, centro de atividades intelectuais, também é mostrada de maneira crítica: “A terra era grave como a íbis pousada numa só pata, pensativa como a esfinge, circumspecta como as múmias, duras como as pirâmides; não tinha tempo nem maneira de rir” (p.412). Por trás dessa descrição metafórica oculta-se o viés crítico do enunciator em relação à seriedade realista, fechada em seus paradigmas. Enquanto Alexandria representa toda essa gravidade, o discurso se arquiteta humoradamente.

A substituição de Deus pela ciência, da fé pela razão, também pode ser notada nesse texto: “—Eu violei o segredo dos deuses, acudia Stroibus. O homem é a sintaxe da natureza, eu descobri as leis da gramática divina (...)” (p.412). Os leitores já conhecem a teoria de Stroibus, mas os habitantes de Alexandria não, e estes ficam curiosos. Por via do dizer bem humorado, o narrador descreve a intenção das pessoas em substituir os defeitos dos outros, para seu próprio proveito, a partir do estudo daquele filósofo: “Um filho meditava trocar a avareza do pai, um pai a prodigalidade do filho (...) porque o Egito, desde os Faraós até aos Lágides, era a terra de Putifar, da

mulher de Putifar, da capa de José, e do resto” (p. 412). Se estabelecermos relação intertextual do conto com a Bíblia, podemos perceber o humor reflexivo presente no fragmento. Desde a antiguidade até hoje, a humanidade mantém suas características negativas. Na história bíblica, a mulher de Putifar desejou trair o esposo com José e, ao ser rejeitada, armou uma cilada para o hebreu que acabou na prisão. Mas, antes disso José teve a capa de várias cores, ganha por seu pai, tomada pelos irmãos que, por inveja, o venderam. Implicitamente a alusão às passagens bíblicas sugere o desfecho do discurso: inveja e traição serão os sentimentos causadores da morte de Stroibus e Pítias.

Estabelecendo, pelo viés do humor, novamente relação com a Bíblia, o enunciador trata do futuro trágico dos ratos: “Os ratos egípcios, se pudessem saber de um tal acordo, teriam imitado os primitivos hebreus, aceitando a fuga para o deserto, antes do que a nova filosofia” (p.43). O que é iniciado pelo riso “lateral”, termina sugerindo uma reflexão: “E podemos crer que seria um desastre. A ciência, como a guerra, tem necessidades imperiosas” (p.413). Ou seja, fala-se primeiro que os ratos deveriam fugir e depois mostra-se a justificativa usada pelo homem para destruir o outro e, conseqüentemente, a si mesmo. São colocadas em grau de igualdade a ciência e a guerra, que, em nome de suas “necessidades imperiosas”, tomam atitudes irremediavelmente desumanas.

Através de uma frequência iterativa, o narrador conta uma vez o que se passou muitas vezes com os ratos: “Stroibus engaiolava os ratos; depois, um a um, ia-os sujeitando ao ferro (...)” (p.413). A descrição é minuciosa, o que causa repugnância no leitor, afinal, a pesquisa se tinge de sadismo: “(...) com vagar ia enterrando o ferro até tocar o coração (...)” (P.413); “(...) já contendo os movimentos convulsivos do paciente, já espiando-lhe nos olhos o progresso da agonia (...)” (p.413). A atitude sádica fica mais evidente com a continuação do discurso, quando a divergência de opinião sobre a cor dos olhos dos animais na hora final leva os cientistas a sacrificarem vinte e quatro ratos. A partir disso, percebemos a ausência de humanidade, sensibilidade proveniente dessa busca irracional pela verdade: perseguindo-se o racional, ocorre o inverso. Uma dúvida irrelevante conduz a uma atitude insana e insensível. A explicação é a mesma que se dava no século XIX: “(...) a

verdade valia todos os ratos do universo, e não só os ratos, como os pavões, as cabras, os cães, os rouxinóis, etc” (p.414). É necessário lembrarmos que, literariamente, a busca dessa “verdade” científica disputou lugar com o ficcional, que Machado sempre soube valorizar.

Com a continuidade do discurso, ocorre uma elipse com destacado valor retórico, pois o capítulo II é encerrado com a conversa entre Stroibus e Pítias, em que este desdenha o companheiro pelo fato de a experiência não se comprovar. O capítulo seguinte já diz que a pesquisa teve sucesso. O silêncio narrativo tensiona, adensa os sentidos, afinal o leitor não sabe como se deu de fato a inserção do vício de roubar nas duas personagens. Ironicamente, fala-se sobre o primeiro furto, a desapropriação da idéia alheia: “A própria denominação de plágio é um indício de que os homens compreendem a dificuldade de confundir esse embrião da ladroeira com a ladroeira formal” (p.414). Esse tipo de situação foi tratada no conto “O anel de Polícrates”, de *Papéis avulsos*. Naquele texto, a idéia de Xavier foi “apropriada” por diversas outras personagens e ele jamais a teve em seu domínio original. Portanto, se compararmos os dois discursos, podemos perceber que não é o sangue dos ratos que incutiu o vício, apenas deixou aflorar o que já existia no íntimo deles e faz parte da raça humana.

Sumariamente os roubos são narrados e, com uma elipse, que visa à concisão, o leitor toma conhecimento da falta mais grave das personagens, os roubos na biblioteca.

O discurso inicia-se, como já dissemos, com o diálogo entre as personagens. Apesar de se afirmarem como filósofos e homens em prol da ciência é possível ao enunciatário entender que o real objetivo deles era manipular a sociedade de Alexandria para concretizar o furto na famosa biblioteca local. Isso porque o sujeito da enunciação afirma não ter sido o desdém dos compatriotas de Chipre o motivo que os levou ao centro intelectual: “Não foi esse, entretanto, o motivo que os levou a deixar a pátria” (p.412). A frase é encerrada elipticamente: “Um dia, Pítias, voltando de uma viagem, propôs ao amigo irem para Alexandria, onde as artes e as ciências eram grandemente honradas” (p.412).

Através da instauração do presente enunciativo, sabemos que “só agora, depois de embarcados, é que o inventor da nova doutrina expô-la ao amigo, com todas as recentes cogitações e experiências” (p.412). Pelo fato dessa informação de que “a

essência de todos os sentimentos e capacidades humanas” está nos animais ser recente, o leitor tem confirmada a possibilidade de acreditar que as personagens são de fato aventureiras. Ou seja, a doutrina científica pode ter surgido como meio de persuadir aquele povo tão arraigado à ciência para atingir o foco principal: o roubo dos livros. É preciso lembrar ainda que, eles resolvem voltar à pátria justamente após o roubo na biblioteca. Dessa maneira, podemos notar que a elipse é fundamental para a instauração da ambigüidade. Esse silêncio discursivo, aliado ao humor reflexivo instigado pelas relações intertextuais mostrando que o ser humano possui os vícios desde “os Faraós até as Lágides”, são procedimentos que mais contribuem para a plurissignificação.

Assim como José foi vítima da inveja dos irmãos e da traição da esposa de Putifar, os dois gatunos são delatados pelos próprios colegas: “Mas a inveja de outros filósofos não dormia (...) e descobriu-se o roubo” (p.415).

O narrador retoma, no discurso, a frase que Stroibus utilizou para justificar o sacrifício dos ratos. O que ele disse foi usado mais tarde por Herófilo, criador da anatomia, que agora legitima o uso de pessoas vivas em suas experiências: “A verdade é imortal; ela vale não só os ratos, como todos os delinqüentes do universo” (p.415). Portanto, o que um dia salvou Stroibus, na atualidade o condena, o que se torna perceptível pela utilização da frequência singulativa.

Os criminosos, portanto, passam a ser sacrificados como os ratos tinham sido: “Para conciliar os interesses da ciência com os impulsos da piedade, os réus não eram escalpelados à vista uns dos outros, mas sucessivamente” (p.416). A ironia ultrapassa seus limites, atingindo as raias do sadismo, pois nada há de compaixão nessa atitude.

Por ironia do destino habilmente concertado pelo narrador, em sua trama, aconteceu a Stroibus e Pítias o que eles fizeram aos ratos. A repugnância é a mesma, pois o discurso fornece detalhes da experiência sádica. A justificativa para a ação é reincidente no enunciado, isto é, em nome da ciência tudo é válido, até imolar o próprio homem. Sumariamente é dito que durante oito dias seguiu-se a experiência com os dois “filósofos”, que eram rasgados “fibra por fibra” (p.417).

O final também é alegórico e fantástico, pois os bichos celebram a mudança do objeto de estudo. Porém, o cachorro lembra que “—Século virá em que a mesma

cousa” (p.417) lhes acontecerá. É a eterna contradição humana, para a qual não há emplasto milagroso.

Esse conto também nos evoca a passagem bíblica em que Jesus Cristo é julgado e crucificado. Além do pedido de absolvição de um dos filósofos e a recusa, há a semelhança do nome Herófilo com Heródes e também a aceitação do povo que compartilha o ato insano. Porém, Stroibus e Pítias, em termos de humanidade, nada têm a ver com a figura bíblica, pois eles cometeram o mesmo ato sádico com os ratos.

Outro texto a que o conto em foco nos reporta é “A causa secreta” de *Várias histórias*. O sadismo reincide nas atitudes da personagem Garcia que através de ações cruéis alimenta sua patologia.

Concluindo, percebemos nesse conto que a elipse tem um papel importante na configuração da trama, pois é um procedimento que possibilita a dúvida do leitor em relação ao verdadeiro caráter das personagens, que podem ser aventureiros ou não. Não se sabe ao certo se buscavam o bem coletivo, através da experiência, ou o benefício próprio, como Bacamarte, em “O alienista”. Nos dois contos prevalece a ambigüidade. Porém, além dessa questão estrutural, notamos a reiteração da crítica machadiana com referência à contradição do ser humano, temática constante nos contos de *Histórias sem data*.

É preciso lembrarmos ainda que esse texto se enquadra no perfil de construção das narrativas de *Papéis avulsos*. É como se existisse uma ponte que conecta o terceiro e quarto livro de contos em que preponderam o humor e a alegoria na configuração de significados para o enunciatário.

9. PRIMAS DE SAPUCAIA!

O discurso começa com um intrigante comentário do narrador autodiegético a respeito de ocasiões e primas, mostrando que em alguns momentos elas atrapalham, em outros, podem ser um benefício, portanto, predomina uma visão parcial, ou melhor, superficial de um fato. Isso gera uma elipse após o primeiro parágrafo do conto, pois não sabemos o que acontecera no tempo da diegese.

Sem entender muito bem o início contraditório fechado elipticamente, o leitor entra na história com uma analepse sumarizada: “Era à porta de uma igreja (...)” (p.417). Porém, ao final deste recuo, o enunciador diz que as notícias são desnecessárias e, metalingüisticamente, fala de sua “dificuldade” em entrar, de fato, no que interessa: “Rigorosamente, todas estas notícias são desnecessárias para a compreensão da minha aventura; mas é um modo de ir dizendo alguma coisa, antes de entrar em matéria, para a qual não acho porta grande nem pequena (...)” (p.417). Em se tratando da ficção machadiana, há que colocar sob suspeita essa dificuldade, sabemos já que pode não passar de um recurso retórico.

Como vimos, o narrador instaura o presente da enunciação no início do discurso, faz um recuo temporal, novamente traz a narrativa para o presente enunciativo e, em seguida, volta ao passado: “Portanto, água benta e porta de igreja(...)” (p.417). Essa construção ativa o interesse do leitor, até pela própria maneira como a linguagem entreabre suas metáforas para irmos em busca de sua decifração.

O motivo das primas serem um empecilho é o fato de o enunciador não ter podido seguir uma dama que há tempos admirava: “Para explicar a minha comoção, é preciso dizer que era a segunda vez que a via” (p.418). Com uma analepse, explica-se a emoção de rever essa mulher que há dois meses lhe escapara: “Namoramos às bandeiras despregadas. (...) Nunca mais pude dar com ela, nem ninguém me soube

dizer quem fosse” (p.418). Cria-se em torno dessa figura feminina um mistério que deve ser desvendado pelo leitor: por que o aparecimento e desaparecimento da personagem se dá.

Como é freqüente na ficção de Machado, há o diálogo do narrador com o leitor: “não será difícil calculá-lo, porque estas primas de Sapucaia tomam todas as formas e o leitor, se não as teve de um modo, teve-as de outro” (p.418). Tal diálogo é alegórico, pois associa as primas a situações aparentemente sem ligações diretas; com a conclusão da leitura, o enunciatário poderá acreditar que o narrador está se referindo de forma latente à mulher “desconhecida”:

Umás vezes copiam o ar confidencial de um cavalheiro informado da última crise do ministério, de todas as causas aparentes ou secretas (...). Outras afivelam a máscara de um Dangeau de esquina, que nos conta miudamente as fitas e rendas que esta, aquela, aquelaoutra dama levava ao baile ou ao teatro (...) (p. 418).

Posteriormente, quando Oliveira e Adriana entram em cena, temos notícia, no tempo do discurso, dos planos frustrados do rapaz em ser ministro e, também, da capa de “renda” utilizada pela amante para mascarar sua personalidade “grosseira e injusta”. Portanto, o comentário sobre as primas, dito explicitamente, pode ser uma alusão à crise conjugal em que vivia Oliveira e Adriana, e da qual o narrador se livrou por intermédio das parentes – uma conjectura impossível para o leitor nesse momento da leitura. O que prevalece até então é uma postura paradoxal, centrada declaradamente em torno do infortúnio causado pelas primas, mas, veladamente, voltada para o benefício criado, sem querer, pelas mesmas. Tudo isso contribui para os efeitos de sentido do texto, afinal o enunciatário sabe o que trouxe o dessabor, mas não tem conhecimento da possível (porque sugerida no início do texto) benfeitoria trazida pelas primas de Sapucaia.

Através da freqüência repetitiva, o enunciador deixa claro que a “ocasião” oportuna e fugitiva, mostrada na introdução do discurso, era uma referência à mulher: “E durante esse tempo, a Ocasão passa, vagarosa, cabisbaixa, apoiando-se no chapelinho de sol, passa, dobra a esquina e adeus (...)” (p. 418). A reincidência do fato tem a utilidade de reforçar o começo elíptico e alimentar o suspense. Afinal, deixa

claro para o leitor o que vem a ser a “ocasião”, introduz a presença “amarga” das primas, mas não revela ainda o lado positivo da visita destas.

É importante observarmos a arquitetura do texto que continua seguindo o esquema dito há pouco. Ou seja, ocorre um comentário, no presente da enunciação, e em seguida, há um recuo no tempo levando-nos à diegese. A nosso ver, é justamente esse movimento temporal que sustenta o mistério, pois entre comentários e fatos, o enigma não é revelado, tornando o conto mais interessante.

A focalização interna do enunciador levanta dúvidas sobre o caráter da incógnita: “(...) com os olhos no chão, como quem reflete, devaneia ou espera uma hora marcada” (p.418). A confusão de sentimentos do narrador demonstra sua distância em relação aos fatos e, conseqüentemente, coloca o enunciatário na mesma situação de distanciamento. Porém, como comentaremos mais adiante, apesar do conhecimento limitado do narrador autodiegético, tudo isso pode não passar de uma estratégia narrativa.

Deixando os “demônios das primas” (p.419) em casa, o protagonista percorre as ruas à procura da desconhecida, mas como não a encontra, vai almoçar e durante este período, mentalmente, volta à Rua da Misericórdia.

Nosso herói não consegue desligar-se da imagem da mulher: “A última vez que me aconteceu essa separação da OUTRA e da BESTA, estava já no café, e tinha diante de mim um discurso parlamentar” (p.419). O que o narrador quer ressaltar com as palavras em maiúsculas? Somente no final da leitura é possível acreditarmos que a outra se refere à Adriana e que a Besta seria ele, idealizando um romance com uma mulher detestável. Ou que a outra se refere à mulher que ele idealizou (tempo da diegese) e a Besta, à mulher real (tempo da enunciação).

Através de uma imaginação criativa, como afirma, o enunciador descreve seu encontro com Adriana: “Minha imaginação galgou as dificuldades da primeira fala (...). Chama-se Adriana (...)” (p.419). A descrição dos fatos é tão rica em detalhes que parece realidade. São os comentários no presente que trazem o leitor para o “verossímil”: “Enquanto ideava isto, creio que acabei de beber o café (...)” (p.420).

A impressão deixada pelo texto é que esses devaneios do enunciador representam a realidade vivida por seu amigo. Isto é, Adriana, e nesse caso os nomes

coincidem, realmente era casada e deixou o marido para viver com Oliveira. Queremos dizer com isso que a imaginação do enunciador pode ser a antecipação da conversa que o mesmo teve com seu amigo, em que este lhe revelou sua história com a moça. Seja como for, essa construção inquieta o leitor que pisa falsamente entre os campos da ilusão e da realidade: “Veio no dia seguinte, consigo mesma, sem marido, sem sociedade, sem escrúpulos, tão somente consigo, e fomos dali viver juntos” (p.420); “Uma voz chamou-me à realidade (...)” (p.421).

Sumariamente, o enunciador fala sobre suas voltas à Rua da Misericórdia, seus insucessos em encontrar a dama e a despedida das primas: “(...) despedi-me delas como uma febre maligna” (p.421). Como vemos, até agora não há nada que justifique o benefício das parentes, só os prejuízos, o que também aumenta o interesse do leitor, que espera entender o início enigmático e contraditório.

A narrativa sumarizada continua mostrando que, com o tempo, outros cuidados vieram e o fato caiu no esquecimento. Ocorre uma elipse e o narrador surge “no princípio do ano seguinte” (p.421) em Petrópolis, viajando com Oliveira, “um antigo companheiro de estudos” (p.421).

Só então começa a história em si: “Oliveira tirara uma mulher ao marido, e fora refugiar-se com ela em Petrópolis. Deram-me o nome do marido e o dela. O dela era Adriana. Confesso que, embora o nome da outra fosse pura invenção minha, estremeci ao ouvi-lo; não seria a mesma mulher? (...) pois as duas mulheres eram nada menos que a mesmíssima”(p.421). Esta contraposição de imaginação e realidade confunde o leitor que perde a noção sobre o que é mentira e o que é verdade na história. Isso ocorre graças à postura enunciativa, que garante a ambigüidade também através desse falso, mas com aparência de verdadeiro discurso. Além disso, a figura idealizada de Adriana pode ter sido formada no passado, ou no presente enunciativo. Ou seja, o narrador pode ter criado a imagem da Outra, no agora, para entender a Besta que conheceu ao conviver com Adriana.

Com uma elipse, o narrador agiliza os acontecimentos: “Via-a três semanas depois, indo visitar o Oliveira, que viera doente da corte”(p.421). Mas, se esse recurso serve para a concisão textual, o lapso posterior, referente aos motivos reais que levaram Oliveira a não oferecer a casa ao amigo e só encontrá-lo no hotel, aumenta o

suspense. O enunciador acredita que seja ciúme, o que excita nele o interesse por aquela mulher, porém não temos certeza desse motivo. Portanto, além do silêncio discursivo, a voz narrativa é muito interessante. Sabemos que o narrador autodiegético possui conhecimentos limitados sobre as outras personagens e geralmente tem uma predisposição de se colocar de maneira privilegiada no enunciado. No caso deste conto, o enunciador narra uma história voltada para o passado, e apesar de conhecer a história, mesmo que sob o seu ponto de vista, não revela tudo ao leitor. Pelo contrário, como personagem demonstra sua confusão de sentimentos, suas ansiedades em relação à incógnita, mas como narrador coloca-se em uma posição neutra e dissimulada, no sentido de manipular a curiosidade do enunciatário pela manutenção da distância em relação aos eventos. Ou seja, mesmo aquilo que sabe, revela paulatina e veladamente, utilizando principalmente os vácuos temporais.

Há outra elipse com forte função retórica: “No fim do ano encontramos-nos casualmente; achei-o um pouco taciturno e preocupado. Vi-o ainda outras vezes, e não me pareceu diferente (...)” (p.422). O que teria acontecido a Oliveira que o deixara tão triste e desgostoso aparentemente? A ausência de focalização interna desta personagem também aumenta o enigma. As suspeitas de que algo poderia estar errado entre ele e Adriana são confirmadas por um vizinho de Oliveira e, depois, por ele mesmo: “Entramos no Jardim, e metemo-nos por uma das alamedas. Contou-me tudo. Gastou duas horas em desfiar um rosário infinito de misérias (...)” (p.422). Coincidentemente ou não, o tempo gasto para Oliveira contar ao narrador sobre seu caso com Adriana foi o mesmo utilizado pelo enunciador em seus delírios: duas horas.

Oliveira revela sua desastrosa união com Adriana: “Há ano e meio que ando nisso, e não acho saída nenhuma; perdi a energia (...)” (p.422). Aqui, ocorre outra elipse: “Seis meses depois, encontrei-o aflito e desvairado” (p.422). Neste caso, o vácuo temporal discursivo tem o objetivo de fornecer concisão ao texto.

Com um sumário, o narrador-protagonista fala da traição de Adriana com um estudante, do perdão pela parte de Oliveira e da tentativa da moça em atraí-lo: “(...) as maneiras eram finas e meigas (...) cujo intuito latente era atrair-me e arrastar-me” (p.423). Este trecho lembra-nos *D. Casmurro*, mais precisamente Capitu, com seu olhar de ressaca, que, como o mar, traga tudo o que se deixa levar. Também é

interessante notar a visão tentadora da mulher, capaz de dominar o homem através de seus encantos; como Eva (citada no conto), Capitu ou Rita de “A cartomante”.

No conto em questão, trata-se do “olhar de touro” da figura feminina que atemoriza o narrador. Tal olhar fora focalizado no começo do discurso: “Não me enganei; é a mulher ardente e amorosa, qual me diziam os seus olhos, olhos de touro, como os de Juno, grandes e redondos” (p.420). Portanto, através de uma frequência repetitiva, o leitor se vê repleto de dúvidas, pois, como dissemos, estaria ele relembrando as revelações do amigo? Isto é, a partir de sua imaginação estaria ou não se colocando no lugar de Oliveira? Afinal, no tempo da diegese não conhecia ainda o olhar perigoso de Adriana. Mas, no tempo da enunciação sim. O que confirma essa possibilidade é justamente a reiteração do fato no enunciado: “Combinamos tudo; mas no momento da separação, não pôde. Ela embebeu-lhe novamente os seus grandes olhos de touro e de balisco, e desta vez, – ó minhas queridas primas de Sapucaia! – desta vez para só deixá-lo exausto e morto” (p.423). A palavra “novamente” pode estar se referindo à primeira vez que os olhos são comentados pelo narrador, o que justifica, portanto, a associação interpretativa que fizemos há pouco.

A narração sobre a queda da máscara de Adriana lembra-nos o conto “A igreja do diabo”: “(...) deitou fora a capa de renda, restituiu-se ao natural (...)” (p.423). Portanto, como vemos, capas de renda, veludo ou algodão, são metáforas da contradição humana que vive entre aquilo que é e o que aparenta ser.

O conto se encerra como um ciclo. Ou seja, começa falando das primas (bem e mal) e termina exaltando-as, afinal as parentes livraram-no de uma serpente. Outra questão interessante e contra-ideológica para a época, é a fragilidade masculina. Oliveira tinha mais vergonha de revelar sua fraqueza perante aquela mulher do que ciúmes, por isso não havia oferecido a casa ao amigo e só o encontrava no hotel.

Como foi dito, apesar de ser simples a fábula, a trama é instigante, pois o que permanece é a ambigüidade. A pluralidade de significados não ocorre tanto por força do conteúdo temático, mas da construção do discurso, na arquitetura da intriga. A elipse, a manipulação do tempo e a voz narrativa têm papel preponderante nesse aspecto.

10. UMA SENHORA

O tempo faz parte da temática desse conto, que já de início utiliza uma profecia sobre a evolução: “Dia virá em que as pedras serão plantas, as plantas animais, os animais homens e os homens deuses” (p.423). Porém, apesar da transformação ser ascensional, o que vem a seguir não parece estar em comunhão com a positividade de tal modificação: “—A senhora, D. Camila, amou tanto a mocidade e a beleza, que atrasou o seu relógio (...)” (p.423). Ou seja, se na profecia o tempo passa trazendo uma evolução aparentemente confortável, para D. Camila o movimento temporal não parece ser interessante, daí ter “atrasado o relógio”.

Alegoricamente é mostrada a relação de D. Camila com sua idade:

A primeira vez que há vi, tinha ela trinta e seis anos, posto só parecesse trinta e dous, e não passasse da casa dos vinte e nove (...). Não há castelo mais vasto do que a vivenda destes bons amigos, nem tratamento mais obsequioso do que o que eles sabem dar às suas hóspedes. (p.423)

A idade aqui está relacionada ao castelo. Isto é, aos encantos de um estágio fresco da vida. Como vemos, D. Camila tinha realmente trinta e seis anos; aparentava trinta e dois, mas sustentava vinte e nove anos. Porém, a necessidade faz-se mudar de casa: “—Mamãe, mamãe, dizia-lhe a filha crescendo, vamos embora, não podemos ficar aqui toda a vida” (p.423). Através da filha vinha a mortificação daquela mulher, pois o crescimento de Ernestina era uma evidência da passagem do tempo. É por isso que D. Camila foi “alojar-se na casa dos trinta” (p.424).

Dirigindo-se ao leitor, o narrador mostra que essa obsessão pela beleza, pelo retardamento dos anos, é fruto de uma exigência social para com as mulheres daquela época: “Dir-me-á o leitor que a beleza vive de si mesma, e que a preocupação do

calendário mostra que esta senhora vivia principalmente com os olhos na opinião. É verdade; mas como quer que vivam as mulheres do nosso tempo?” (p.424). Mais adiante no discurso, o enunciador faz um comentário contrapondo a relação entre o interno e o externo: “Só a beleza intelectual é independente e superior. A beleza física é irmã da paisagem” (p.426). Portanto, vemos a superioridade da essência em contraposição à fragilidade da aparência, tão vulnerável quanto o próprio tempo. E, apesar de D. Camila demonstrar inteligência ao observar os candidatos à mão da filha, prefere alimentar aquilo que o outro espera dela: juventude.

Ocorre uma elipse com objetivo de fornecer concisão e temos notícia de que apesar dos quarenta anos reais, D. Camila ainda se mantinha na casa dos trinta. Porém, como já dissemos, o que a aparência escondia era visto na filha, que já estava com dezenove anos: “A natureza, porém, que não é só imoral, mas também ilógica, enquanto sofrea os anos de uma, afrouxava a rédea aos da outra (...)” (p.424). É cômica a tentativa de D. Camila em segurar a rédea da filha. Colocava-a para brincar com crianças de oito anos quando já tinha quatorze; fazia-a usar vestidos de adolescente aos dezenove, mas de nada adiantou. Ernestina foi apresentada à sociedade. D. Camila chegou a pensar em desistir, porém o olhar do outro a instou a continuar: “(...) disse-lhe que ela parecia a irmã mais velha da filha (...)” (p.425). O argumento contra a evidência passou a ser o casamento precoce: “D. Camila entrou a dizer a todos que casara muito criança” (p.425).

Com uma elipse, que visa economizar tempo e espaço, chega-nos o primeiro namorado: “Um dia, poucos meses depois, apontou no horizonte o primeiro namorado” (p.425). Focalizando internamente D. Camila, notamos o pavor que ela sentiu com a idéia de ter um neto.

O narrador delega voz às personagens para mostrar a astúcia daquela senhora que fazia de tudo para manter sua jovialidade. Sem ter o que falar do pretendente, começa a colocar defeito em seu nariz: “—Acho-lhe o nariz torto (...)” (p.425). Comicamente segue o diálogo até que surge sua defesa: “Ribeiro esperava um despacho do ministro de estrangeiros, um lugar para os Estados Unidos” (p.425). Ficar longe da filha? Insuportável. Humoradamente o enunciador questiona: “Em que dose entrara neste grito o amor materno e o sentimento pessoal, é um problema difícil de

resolver (...)” (p.425). Enfim, com uma elipse seguida de um sumário, vemos a nomeação e a rejeição forçada de Ernestina: “Assim acabou a primeira aventura” (p.425).

Nota-se a ironia no comentário do narrador sobre os passeios de D. Camila com a filha: “Não vamos ao ponto de crer que o sentimento da superioridade é que animava D. Camila a prolongar e repetir os passeios. Não: o amor materno, só por si, explica tudo” (p.426). Através da negação, afirma-se o que se oculta: a consciência daquela senhora de que sua beleza superava a da filha, e ver isso nos olhos dos outros é um alimento à sua auto-estima. A construção dessa idéia é encerrada com uma metáfora: “Que mal há em que um bravo coronel defenda nobremente a pátria e as suas dragonas?” (p.426).

Com uma elipse sumarizada, que também tem objetivo de fornecer concisão ao texto, temos notícias do segundo pretendente: “Não podia alegar nada contra ele; tinha o nariz reto como a consciência, e profunda aversão à vida diplomática. Mas, haveria outros defeitos (...)” (p.426). Buscando algum defeito, D. Camila descobre a “franja de algodão” (ou a “fenda” de que fala Bosi em sua obra) do rapaz: “grande excesso de amor-próprio” (p.426). Mostrando desinteresse pelo futuro genro, que percebeu o mesmo com Ernestina, levou o rapaz a desistir do namoro.

Sumariamente fala-se sobre o “trimestre de respiro”; os namoricos efêmeros da filha e o auto-comando de D. Camila, ao repetir para si mesma que haveria de chegar um genro definitivo e ela deveria aceitá-lo. O narrador termina o parágrafo com uma elipse com valor retórico, aguçando a curiosidade do leitor para saber o que aconteceu e isso não é revelado imediatamente no discurso, porque o que segue ao vácuo temporal é uma analepse: “(...) eu prefiro contar o que lhe aconteceu em 186... (...) Era de manhã (...)” (p.426). Ou seja, mesmo com o recuo temporal, não sabemos de imediato que fato interessante é esse que o enunciador faz questão de ressaltar. Mostra-se D. Camila no quarto feliz, até descobrir um cabelinho branco, denunciador da “velhice”, a filha chegando, a inveja da mãe que admira a juventude de Ernestina. Enfim, nada de novo é apresentado, portanto, o mistério sobre o tal ano continua. Somente por meio de outra elipse é que chegamos ao fato: “Mas, se os remorsos voltam, por que não hão de voltar os cabelos brancos? Um mês depois (...) Este

terceiro coincidiu com um terceiro candidato à mão da filha (...)” (p.428). Junto ao tempo, que passa para todos, veio o pretendente definitivo.

A aceitação do gênero não exclui o disfarce da idade: “(...) na sala, sentada no sofá (o estofado que forrava este móvel, assim como o papel da parede foram sempre escuros para fazer sobressair a tez de D. Camila)” (p.428). Associada ao cenário, à exterioridade das coisas, vemos sua insaciável necessidade de ser o que não é mais.

Por meio de um novo salto temporal, temos a notícia da chegada do neto esperado pela avó, com “amor e repugnância” (p.428). Inicialmente a protagonista abdica-se do mundo e seus apelativos, mas depois retorna segura como nos velhos tempos: “D. Camila rasgou o ato de abdicação e tornou ao tumulto (...). Um dia, encontrei-a (...)” (p.428). Como podemos notar, há uma elipse sutil silenciando, o que a fez voltar ao convívio social. Mais tarde, por meio de um humor velado, o discurso revela ao leitor que D. Camila, para esconder sua idade, fez-se mãe ao invés de avó: “Era o neto. Ela, porém, ia tão apertadinha, tão cuidadosa da criança, tão a miúdo, tão sem outra senhora, que antes parecia mãe do que avó (...)” (p.429). Todos os encontros do narrador com D. Camila são elípticos e sumarizados, estes, em sua maioria, têm o objetivo de fornecer concisão.

A ironia está no jogo entre afirmar e não afirmar a patologia de D. Camila, artifício hábil para mostrar a perplexidade da personagem diante das novas etapas que a vida lhe oferece, ficando presa a um passado que não voltará: “Que tal fosse a intenção de D. Camila não o juro eu (“Não jurarás”, Mat. V. 34)” (p.429). Esse conto também tem conexões com o livro *Papéis avulsos*, porque, apesar de haver algumas elipses geradoras de sentido, o que prevalece são as que promovem a concisão. Além disso, são utilizadas alegorias e principalmente a ironia, recursos mais presentes no terceiro livro de contos.

O que merece ser comentado é o posicionamento do narrador. Parece tratar-se de um enunciador onisciente, mas que participa do discurso como personagem, embora com poucas atuações. Essa função híbrida intriga o leitor, pois como narrador heterodiegético, podemos confiar em suas informações e nas focalizações internas que faz de D. Camila, porém, como homodiegético é indigno de confiança e suas visões internas sobre a protagonista não passariam de paralepses. Assim, o sujeito da

enunciação fala mais do que lhe é permitido pelo código narrativo que rege. A rigor, queremos chamar a atenção para esse narrador que demonstra saber tudo, mas que entra algumas vezes no enunciado como coadjuvante.

11. ANEDOTA PECUNIÁRIA

O narrador heterodiegético situa o tempo no presente da enunciação: “Chama-se Falcão o meu homem” (p.429), mas em seguida, através de uma analepse, retoma uma cena acontecida no passado: “Naquele dia – quatorze de abril de 1870 – quem lhe entrasse em casa, às dez horas da noite, vê-lo-ia passear na sala (...)” (p.429). A aflição do protagonista logo é desvendada pelo sujeito da enunciação. Falcão vendera a sobrinha por dez contos de réis e demonstra certo arrependimento. Também é revelada a “feição capital” da personagem, que tem no dinheiro sua principal ambição: “Entendamo-nos: ele faz arte pela arte, não ama o dinheiro pelo que ele pode dar, mas pelo que é em si mesmo!” (p.429). Como vemos, Falcão vê no numerário um objeto de contemplação, sem tirar real proveito dele.

Antes, porém, de tecer esse comentário, o narrador, através de uma focalização externa, mostra o caráter da personagem: “(...) basta ver este olhar felino, estes dois beijos, mestres de cálculo, que, ainda fechados, parecem estar contando alguma coisa, para adivinhar logo que a feição capital do nosso homem é a voracidade do lucro.” (p.429). Nesse discurso desponta o retrato da alma do protagonista, uma forma de mostrar a personagem que geralmente afasta o leitor dos fatos, mas, nesse caso, o aproxima porque revela, a partir do externo, o interno. É o que acontece em “A causa secreta”, de *Várias Histórias*. O leitor mais atento percebe o sadismo de Fortunato pelas focalizações externas. Porém, é necessário dizermos que essa postura narrativa não atrapalha a trama e seus efeitos.

Com um recuo temporal de aproximadamente treze anos, o sujeito da enunciação anuncia que tudo o que dissera até então fica abaixo do que disse Falcão em 1857. Portanto, antes da analepse ocorre uma elipse, pois interrompe-se a cena em que o protagonista sente que cometeu uma atitude errada para dar lugar às informações

novas, provenientes do recuo: “Já então milionário, ou quase, encontrou na rua(...)” (p.429). Esta analepse serve para realçar a volúpia monetária de Falcão. Descreve o prazer que ele tinha em simplesmente tocar ou ver um dinheiro, mesmo que de outrem. Percebemos que o sujeito da enunciação conta sumariamente que a personagem estava chateada por ter vendido uma sobrinha e, logo após, ocorre a elipse. Esses recursos distanciam o enunciatário dos acontecimentos, aumentando o suspense em relação à trama.

A partir de uma prolepse de sete anos, o narrador conta mais um evento anedótico a respeito do protagonista. Ao voltar do enterro de um amigo, Falcão calcula o valor do cortejo: “Fulano quatrocentos, Sicrano seiscentos (...)” (p.430). Todos esses movimentos anacrônicos servem para confirmar a avareza de Falcão. É interessante notarmos que a sociedade é criticada através das personagens, ou seja, no lugar de tratar de tipos sociais como era comum nos escritores realistas, Machado mostra os efeitos da postura social sobre as pessoas em termos patológicos. Isto é, a exigência de beleza e submissão feminina podem ser notadas em D. Camila (“Uma senhora”) e em Mariana (“Capítulo dos chapéus”); a idolatria ao capitalismo, aqui em Falcão e vários outros exemplos. Com isso queremos dizer que a sociedade é responsável por esses doentes que a constituem e que ela mesma produz. Essa reflexão crítica é proveniente do humor.

Falcão não quis casar, mas com o tempo sentiu necessidade de ser pai. Através de um sumário, o enunciatário conta a entrada de Jacinta em sua vida: “Morreu-lhe o irmão, e três meses depois a cunhada, deixando uma filha de onze anos” (p.430). A narrativa continua sumariada e mostra o domínio da moça sobre o tio: “Aos treze, Jacinta mandava na casa; aos dezessete era verdadeira dona. Não abusou do domínio; era naturalmente modesta, frugal, poupada” (p.430). A partir das focalizações de Jacinta, percebemos que ela sabia manipular sem deixar-se notar, o que lhe rendia a qualidade de “anjo” pelo tio.

Jacinta e Chico Borges, um freqüentador da casa de Falcão, apaixonaram-se. O amor deles nem foi notado pelo tio, que só se preocupava com o dinheiro: “Se a sorte teimava em persegui-lo, acabava o jogo, e levantava-se tão melancólico e cego, que a sobrinha e o parceiro podiam apertar a mão, uma, duas, três vezes, sem que ele visse

cousa nenhuma”(p.431). Portanto, esta cena, referente às perdas no jogo por Falcão, mostra o desconhecimento deste em relação ao namoro, ou seja, o leitor possui um saber que a personagem (no tempo da diegese) não tem.

Após falar sobre o início do romance entre Jacinta e Chico, há uma elipse: “Era isto em 1869. No princípio de 1870 (...)” (p.431). O silêncio discursivo tem valor retórico, pois oculta a continuidade do relacionamento entre os namorados e também de concisão, afinal, traz o discurso para o mesmo ano em que a narrativa começou: 1870.

Foi justamente no início de 1870 que Borges pediu a mão de Jacinta a Falcão. Este, porém, negou o pedido e aumentou a vigilância sobre a sobrinha. Mas, com um sumário alegórico, percebemos que ainda havia esperança para os amantes: “Entretanto, o sol, modelo de funcionários, continuou a servir pontualmente os dias, um a um, até chegar aos dois meses do prazo marcado para a entrega das ações” (p.432). As ações ao invés de baixarem, subiram e, ao contrário do esperado, Falcão e Borges tiveram prejuízo. Foi então que o último propôs assumir a perda sozinho caso o amigo lhe desse a sobrinha: “A primeira impressão fora de alegria, eram os dez contos na algibeira. Mas a idéia de separar-se de Jacinta era insuportável, e recusou” (p.432). O leitor já sabe que Falcão aceitará a proposta porque isso foi revelado no início do enunciado. Então o que sustenta o interesse pela intriga? É a elipse, afinal, aconteceu algo na diegese que ainda não foi contado no discurso. Ou seja, a anedota pecuniária, em sua causa maior, ainda está por vir; a história de Jacinta e Borges não é tudo. É a espera desse algo mais oculto que causa o interesse no enunciatário. Porém, é necessário dizermos que essa anisocronia é sentida pela ausência, isto é, não está explícita na narrativa, mas percebemos o vazio por ela deixado.

Nesse instante o sujeito da enunciação atinge o exato momento em que o enunciado começou: “—Fiz mal, muito mal, bradava ele na noite do casamento (...)” (p.432). Como vemos, é repetida no discurso a frase dita no início do mesmo. O que proporciona tal percepção é a frequência repetitiva, que acontece novamente mais adiante no texto: “—Fiz mal, muito mal (...)” (p.432).

O evento nupcial é anulado no discurso e sumariamente o narrador conta a solidão de Falcão, fala sobre a transferência dos jogos para a casa dos recém-casados e sobre a mudança dos mesmos para a Europa.

Foi nessa época que apareceu outra sobrinha: Virgínia. O tio agora achava que “Esta há de fechar-me os olhos” (p.433). Baseando-se na experiência anterior, Falcão toma várias medidas preventivas: cerra as janelas, adverte a preta, rareia os passeios, não leva parceiros jovens ou solteiros para jogar em casa. Porém, tais precauções parecem desnecessárias, pois “a sobrinha não cuidava realmente senão dele e da casa” (p.433). A utilização do sumário distancia o enunciatário dos acontecimentos.

Através das focalizações externas, vemos que Virgínia era uma moça esperta, afeita à dissimulação: “(...) entendendo que o tio gostava de ganhar, deixava-se sempre perder; (...) quando perdia muito, fingia-se zangada ou triste, com o único fim de dar ao tio um acréscimo de prazer” (p.433). Ocorre uma elipse com efeito de fornecer velocidade ao texto: “No fim de três meses, Falcão adoeceu (...)” (p.434). A partir do sumário, posterior ao silêncio discursivo, percebemos a reincidência da revelação do afeto de Falcão pela sobrinha, isto é, a demonstração de apego por Virgínia é similar a que ele nutria por Jacinta. Com a leitura completa, o leitor saberá que a história se repetiu e só então poderá notar que houve no enunciado uma elipse fundamental para a arquitetura da trama: “Tudo se esboroou; ei-lo outra vez na situação de oito anos antes, com a diferença que a sorte arrancara-lhe a taça entre dous goles” (p.432). Em uma primeira leitura, acreditamos que este comentário enunciativo se refere à sensação de solidão em que a personagem se encontrava antes de “adotar” Jacinta, que, nesse momento do discurso, partiu para a Europa. Porém, prevalece a ambigüidade porque há a possibilidade de o enunciado referir-se à perda da outra sobrinha. O que queremos dizer é que a elipse gera o duplo sentido, pois os “dous goles” atua como metáfora das duas sobrinhas.

A ausência de focalizações internas é fundamental como estratégia discursiva, pois o leitor só vê o externo de Virgínia e este mostra-nos uma personagem tímida, aparentemente incapaz de desejar algum homem: “A prudência com que esta, dando-lhe o braço, ia mirando as pedras da rua, com medo de encarar os olhos de algum homem, encantavam o Falcão” (p.434). Um encanto, mas também a certeza de que

esta sobrinha lhe fechará os olhos. Tal pensamento é reforçado pelo uso da frequência singulativa anafórica e isso faz com que tanto a personagem quanto o leitor acreditem na força dessa idéia.

Já no parágrafo seguinte, o enunciatário percebe a ilusão em relação ao comportamento casto de Virgínia: “Chegando à casa, Virgínia correu ao quarto para reler uma carta que lhe entregara na véspera uma D. Bernarda, amiga de sua mãe. Era datada de New York, e trazia por única assinatura este nome: Reginaldo”(p.434). O trecho da carta mostra que, provavelmente, Virgínia conheceu Reginaldo no casamento de Jacinta (fato este que, como dissemos, foi suprimido por uma elipse). Por meio de uma elipse de quarenta dias, que serve para abreviar tempo e espaço, mas também para incutir no leitor a curiosidade sobre o que aconteceu durante esse período, chega ao Brasil Reginaldo.

O rapaz vai à casa de Falcão e este lhe trata com polidez. Porém, Reginaldo percebe o caráter monetário daquele senhor e passa a falar sua língua: “Contou-lhe os prodígios de negócio nos Estados Unidos, as hordas de moedas que corriam de um a um dos dous oceanos (...)” (p.434). Desse modo, Falcão se rendeu a Reginaldo, ficando encantado com o rapaz: “As visitas repetiram-se. Reginaldo assentou de pedir a moça (...)” (p.435).

Porém, foi a visão da coleção de moedas de Reginaldo que causou em Falcão uma impressão boníssima: “Falcão saiu dali com a coleção na alma; falou dela à sobrinha, e, imaginariamente, desarrumou e tornou a arrumar as moedas, como um amante desgrenha a amante para toucá-la outra vez”(p. 435). A seguir, ocorre uma elipse, fornecendo concisão ao texto: “Dali a dias, estando em casa (...)” (p.436) e outra subsequente, intensificadora de sentidos: “Abriu a carta distraidamente e leu-a espantado: era de Reginaldo a Virgínia” (p.436). A reação de Falcão não é mostrada no discurso e o que segue é um sumário que finaliza a história bruscamente: “—Basta! Interrompe-me o leitor; advinho o resto. Virgínia casou com o Reginaldo, as moedas passaram às mãos do Falcão e eram falsas” (p.436). Ao aumentar a velocidade narrativa, e terminar o enunciado usando o próprio leitor, o sujeito da enunciação intensifica os significados. Isto porque, apesar de o final ser esperado, pela personalidade de Falcão e pela associação com a história de Jacinta, o leitor fica

mesmo assim atônito com o final sumarizado e com a responsabilidade que lhe é investida pelo narrador. Além disso, o final é elíptico e alegórico: “(...) eu não sou Sêneca, não passo de um Suetônio que contaria dez vezes a morte de César, se ele ressuscitasse dez vezes, pois não tornaria à vida, senão para tornar ao império” (p.436). A partir dessa conclusão, o leitor tem muitas possibilidades de leitura. Poderia associar César a Falcão no tocante à ambição excessiva. Há a possibilidade de ter acontecido outras vezes, na vida de Falcão, mais experiências do tipo, afinal, a decepção primeira não evitou a segunda e pode não ter evitado outras, já que “tornaria à vida dez vezes, para tornar ao império”. Pode sugerir também a morte de Falcão, ou seja, Virgínia teria realmente “fechado os olhos” do tio. Enfim, é justamente graças à junção entre a elipse e a alegoria, intensificadoras da conotação, que várias conjecturas são possíveis. Nesse conto, portanto, Machado une a alegoria, exercitada em *Papéis avulsos*, à elipse, recurso fundamental nos textos de *Histórias sem data*.

É preciso comentar também a posição contra-ideológica desse texto. É comum nos discursos do século XIX, que endossam o poder da época, uma visão positiva em relação ao capital, como ocorre, por exemplo, no livro *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, em que a personagem passa por restrições enquanto acumula dinheiro, porém termina a história como um homem de sucesso. Ou seja, apesar de talvez causar reprovação em alguns leitores, João Romão atinge o êxito buscado todo o tempo na narrativa através do acúmulo de numerário e tem um final feliz. No conto de Machado, Falcão que idolatra seu pecúlio, vivendo de maneira regrada sem necessitar, termina sozinho. Portanto, percebemos uma crítica ao capitalismo, que cria um sistema de trocas em que os sentimentos, as afeições e a ética são substituídos pelo dinheiro.

12. FULANO

O narrador convida o leitor a ler a abertura do testamento de Fulano Beltrão e nos indaga: “Conheceu-o?” (p.436). A ironia não está apenas na pergunta incabível (não podemos conhecê-lo sem que ele nos seja apresentado pela própria ficção), mas também pela forma de tratamento, “Fulano Beltrão”, que não individualiza ninguém.

Por meio de uma analepse sumarizada, temos notícia da doença e morte de Fulano. A partir de uma suposição, o narrador acredita que no testamento “há de conter por força de algumas determinações de interesse geral e honrosas para ele” (p.436). Depois afirma que esse legado provavelmente provinha de uma apologia de um amigo, que em 1864 o teria elogiado publicamente. Isso o fez sair da obscuridade para inseri-lo socialmente: “(...) foi o que animou o meu amigo a dispersar-se, a divulgar-se a dar à coletividade humana um pouco das virtudes com que nasceu” (p.436). Porém, antes de contar-nos a possível causa da mudança do comportamento de Fulano, há uma instigante elipse: “Antes de 1863 não seria assim, porque até então era um homem muito metido consigo (...)” (p.436). A transformação da personagem fica sugerida, mas seu motivo não é revelado, apenas é contado o que ocorreu no ano posterior.

Além das elipses, o humor desempenha papel preponderante nesse conto como gerador de sentidos: “(...) imaginou que o comentavam, que interrogavam, que confirmavam, ouviu mesmo, por um fenômeno de alucinação que a ciência há de explicar, e que não é raro, ouviu distintamente algumas vozes do público” (p.437). Trata-se do discurso democrático da ordem do crer, que sugere incerteza do enunciador em relação aos fatos, deixando o leitor também na hesitação, mas não deixando de ostentar a vaidade da personagem, como a divulgação do elogio recebido em outros jornais.

O que torna o texto interessante é a aparente rapidez com que ocorre a transformação em Fulano, como se despontasse o absurdo ou inverossímil: como alguém “casmurro, que não ia às assembléias das companhias, (...) não freqüentava teatros, nada, absolutamente nada” (p.437) muda apenas com a publicação de um pequeno elogio em jornal? A sensação que temos é que algo ficou silenciado e, como dissemos, o discurso da ordem do crer e a elipse favorecem essa impressão no enunciatário: “Nada posso afirmar-lhe sobre a causa disto (...)” (p.436). Sonegação de dados que constitui uma tática astuciosa na enunciação das narrativas de Machado.

Para a manutenção pública, começa a fazer doações e publicar os fatos na imprensa, em cuja atitude há implícita uma crítica não só a Fulano Beltrão, em sua excessiva preocupação com a aparência, mas também aos jornais que, ao invés de levarem às pessoas informações úteis, acabam sendo um veículo de adulação e sustentação de interesses particulares: “Das pessoas que leram esta notícia, muitas naturalmente ainda se lembravam do artigo do Xavier, e ligaram as duas ocorrências, (...) primeiro alicerce da reputação de um homem” (p.437).

O narrador retorna ao tempo da enunciação, falando da necessidade de ouvir o testamento, mas, com uma analepse sumarizada, volta a relatar a mudança de caráter de Fulano Beltrão, que passa a ser um homem preocupado com questões humanitárias como injustiças, fatos dramáticos, doações. Que sirva de exemplo a alforria dos escravos em que Beltrão, sob a máscara da preocupação com o outro, nada mais faz do que aparecer através da desgraça alheia, fato que o narrador desnuda para o leitor: “Antes da lei de 28 de setembro de 1871, era muito comum aparecerem na Praça do Comércio crianças escravas, para cuja liberdade se pedia o favor dos negociantes. Fulano Beltrão iniciava três quartas partes das subscrições, com tal êxito, que em poucos minutos ficava o preço coberto” (p.437).

O alvo do autor não é só o solidarismo de fachada do protagonista, mas toda a sociedade que também tem responsabilidade nessa insanidade de Beltrão. O próprio narrador denuncia essa influência do outro na vida de cada um a partir de um exemplo: “Mas aqui vai, por exemplo, um caso bem característico da influência que a justiça dos outros pode ter no nosso procedimento” (P.438). O uso irônico da palavra “justiça” resulta da ambigüidade de sentidos que ela gera, pois sugere também o

“reconhecimento” popular proveniente da aparição proposital de Fulano. A rigor, podemos notar que o trabalho com a máscara, observado nos primeiros contos machadianos por Alfredo Bosi, em *O enigma do olhar*, é neste conto aprimorado, pois, o tema vem revestido pelo humor, causando um efeito maior na configuração e, conseqüentemente, na refiguração da intriga.

Por meio de uma elipse com o objetivo de fornecer concisão ao discurso, temos notícia da aceitação pública de Fulano Beltrão, que por esse tempo (três anos depois da primeira aparição narrada) já se fazia notar mesmo sem que “nenhum sucesso recente vinha sugeri-lo” (p.438). Pela via alegórica e intertextual, o narrador fala sobre as abstenções familiares de Beltrão: “D. Maria Antonia via assim entrar-lhe no Éden a serpente bíblica, não para tentá-la, mas para tentar a Adão” (p.438). A justificativa de Fulano é que, agora, ele “tinha obrigações morais com a sociedade” (p.438), daí a “dispersão dos seus cuidados” com a família.

Nota-se uma antítese entre o gosto de ostentação de Fulano e o recolhimento de sua esposa e filha: “Elas, aliás, não gostavam de sair de carro; mas ele teimava tanto que saíssem (...) que não tinham remédio senão obedecer-lhe” (p.439). Parece haver na narrativa, portanto, uma inversão de papéis no retrato do masculino e feminino em relação à época e aos estereótipos por eles representados. Ao homem, personagem machadiano, cabe o cultivo da aparência, às mulheres o comedimento, a ponderação. Enquanto as mulheres são indiferentes ao passeio e ao veículo (forma de ostentação), Fulano fica saliente, olhando de um lado a outro, “à maneira de pessoa que procura alguém ou uma casa” (p.439), atitude que revela a busca de prestígio social: “E isto mesmo, sem que ele talvez o pensasse, tornava-o mais conhecido” (p.439). Eis uma afirmação irônica, mais uma vez, pois o narrador sabe que as atitudes de Fulano são todas meditadas por ele mesmo e usadas com o objetivo de aparecer. Mas, ao utilizar o discurso democrático da ordem do crer, “talvez”, o enunciador finge não saber e não o estar denunciando.

Com outra elipse, que visa à economia de tempo e espaço, chegamos a 1868, quando Fulano resolve entrar na política, outra maneira de aparecer. Mais do que irônico, o comentário do narrador sobre a incapacidade política do protagonista desmascara-o sem atenuação: “Não tinha idéias políticas; quando muito, dispunha de

um desses temperamentos que substituem as idéias, e fazem crer que o homem pensa, quando simplesmente transpira” (p. 439). Perdeu a eleição e entrou “na questão da maçonaria com os prelados” (p.439), expandindo publicamente sua luta pela “liberdade de consciência”. No século XIX, era comum alguns homens da sociedade, inclusive escritores, defenderem idéias contra a igreja, a qual representava um atraso para uma época em que prevaleciam a ciência e a razão. Uma das instituições contrárias ao clero era a maçonaria. No conto de Machado, porém, longe de ser tratada com seriedade, essa instância de poder é ironizada a partir da figura mascarada de Fulano Beltrão, cuja participação é mero pretexto para cultivar interesses pessoais e não para empenhar-se ideologicamente em causas verdadeiras.

O sujeito da enunciação usa uma elipse de dez anos aproximadamente para relatar a morte da mulher de Fulano Beltrão. Contrariamente ao pedido da esposa, o enterro desta revestiu-se de um aparato bem cuidado pelo marido: “(...) ele assim o fez, porque a amava deveras e tinha a sua última vontade como um decreto do céu (...) se enterrou a mulher sem aparato, não deixou de lhe mandar esculpir na Itália um magnífico mausoléu, que esta cidade admirou exposto, na Rua do Ouvidor, durante perto de um mês” (p.439). Um humor negro, poderíamos dizer, já que a morte lhe serve como pretexto para a exibição da pompa e do desrespeito em relação ao pedido da morta. Sumariamente sabemos da morte do filho de Beltrão, do casamento da filha e de sua vinda da Europa para assistir à inauguração do mausoléu.

Outra elipse leva-nos até à doença e morte do protagonista: “Note que, até começar a agonia, nunca perdeu a razão nem a força d’alma” (p.439), enunciado em que novamente a força do humor negro tinge o discurso. Afinal, mesmo à beira da morte, Fulano preocupa-se ainda em relacionar e publicar as visitas recebidas, o que dá um coroamento às suas atitudes apresentadas desde o início da narrativa.

O narrador volta ao tempo da enunciação e convida o leitor para assistir à leitura do testamento: “Começa agora a lista dos legados. São todos pios; alguns industriais. Vá vendo a alma do meu amigo (...)” (p.440). O legado, agora, não é novidade para o enunciatário, que já sabe como é a alma do protagonista: os atos supostamente caridosos são meios de ele manter-se vivo e lembrado pelas pessoas.

Um dos mais curiosos legados é o valor de trinta contos para dar início ao projeto de construir uma estátua de Pedro Álvares Cabral, que conteria quatro medalhões, um dos quais seria Fulano. Melhor ainda que o legado, talvez seja o comentário lançado pelo narrador de que, pela falta de “perseverança do fundador da verba”, a tarefa poderá não ser cumprida.

É interessante esse dito com que o narrador fecha o destino do protagonista, reduzindo-o a nada ou a uma promessa não cumprida. Sequer a morte o notabilizou, ao contrário, fez o papel de apagar e nem lhe deixar um nome individual, particularizado, que o identifique. Nesse sentido, a escolha da expressão para se referir ao personagem reflete o tom bem humorado que permeia o conto, uma ironia negra. Para isso contribui também a voz narrativa homodiegética que utiliza um discurso democrático mantenedor da dúvida no leitor e da engenhosidade do título. Aqui, a sociedade em todos os seus subgrupos é criticada; os políticos incapazes, a razão masculina, os jornais, enfim, nada escapa ao olhar crítico do enunciador que mostra tudo, ora velada, ora explicitamente, mas sempre utilizando o humor.

13. A SEGUNDA VIDA

A narrativa é apresentada com uma ação em andamento, ou seja, o discurso é instaurado no momento em que um desconhecido conversa com Monsenhor Caldas. Portanto, o narrador é heterodiegético, mas o que prevalece é o discurso direto, com pouca participação enunciativa. Essa neutralidade do enunciador aumenta a distância que separa o leitor dos eventos, pois a história é contada praticamente por José Maria.

No tempo da enunciação, notamos que o padre utiliza a loucura para justificar a atitude do locutor: "(...) fala da minha parte ao comandante, e pede-lhe que venha cá com um ou dous homens, para livrar-me de um sujeito doudo" (p.440).

Com uma analepse o leitor vai conhecendo José Maria que dizia ter morrido "no dia vinte de março de 1860" (p.440). Sua morte o levou ao paraíso e, pelo fato de estar completando um milheiro de almas, teve a oportunidade de uma segunda vida.

A possível morte da personagem é silenciada no discurso. Apenas sabemos da sua recusa em retornar à vida terrestre, mas não do porquê dessa reação inicial. Logo, são omitidas as circunstâncias de sua vida e de sua "morte": "—Tem razão; depende das circunstâncias. Mas imagine que as minhas eram tais que não me davam gosto a tornar cá. Fui vítima da inexperiência, Monsenhor, tive uma velhice ruim, por essa razão" (p.441). A revelação da inexperiência em sua vida anterior é um dado interessante, porque cria um jogo antitético com o que se dará a seguir; é a experiência, que nessa segunda vida o levará aos infortúnios. Portanto, a elipse fundamenta a instauração de significados.

A passagem pelo paraíso e o tempo gasto para renascer são sumarizados, conferindo concisão ao texto. Não há, no enunciado, nenhuma focalização interna de José Maria, são as focalizações externas que o caracterizam: "Era um homem de trinta e poucos anos, pálido, com um olhar ora mole e apagado, ora inquieto e centelhante"

(p.441). Como se vê, os índices descritivos constituem uma estratégia eficaz para a ampliação e suspensão de significados. Afinal, sendo o narrador heterodiegético, sabe tudo, mas informa bem menos do que sabe, deixando ao enunciatário a tarefa de ir alinhavando os fatos. No fragmento supracitado percebemos que o olhar da personagem realmente parece o de alguém pouco lúcido. Além disso, a história narrada por ele ao padre é insólita, inverossímil. Mas, isso tudo só sabemos a partir dessa visão por fora e da opinião do Monsenhor Caldas.

O narrador faz um pequeno recuo temporal para contar que aquele homem "apareceu ali, tinha o padre acabado de almoçar, e pediu-lhe uma entrevista para negócio grave e urgente" (p.441). Evidentemente que a adjetivação desse "negócio" a ser tratado, mas que fica suspenso para o leitor, contribui para prender nosso interesse.

Na continuidade do enunciado, um comentário enunciativo gera ambigüidade: "Enquanto esperava o auxílio policial, Monsenhor Caldas desfazia-se em sorrisos e assentimentos de cabeça, espantava-se com ele, alegrava-se com ele, política útil com os loucos, as mulheres e os potentados" (p.442). Como vemos, há a revelação explícita da dissimulação do padre, porém, se pensarmos que a "política" do fingimento é útil também para as mulheres e os potentados, o sentido pode se abrir para mais possibilidades de leituras. Associando a palavra "potentado", que significa autoridade, à figura do Monsenhor, por uma relação metafórica, podemos acreditar que José Maria também está dissimulando. A narrativa torna-se mais intrigante, pois resta saber o motivo oculto para essa possível ilustração de uma aparência insana. Seria ele mesmo louco? Ou usa esse comportamento para atingir outro fim?

Com mais uma analepse, a personagem volta ao tempo de seu nascimento: "Renasci em cinco de janeiro de 1861" (p.442) e sumariza sua infância e adolescência. Foram tempos tediantes devido ao seu excesso de cautela gerado pela experiência do passado. A vida não era por ele experimentada: "A lembrança de três indigestões apanhadas quarenta anos antes na primeira vida, fez-me recuar. Menti dizendo que estava indisposto" (p. 442). Parece que José Maria não havia contado a ninguém, além do padre, sobre sua "possível" segunda chance no "mundo de cá".

A partir do comentário do Monsenhor Caldas a respeito da mocidade expansiva de José Maria, refreada pela prudência, este tem uma atitude incomum: "José Maria

ergueu-se, agitando os braços, à maneira de asas. (...) De cada vez que batia os braços nas coxas, levantava os calcanhares, dando ao corpo uma cadência de movimentos(...)" (p.443). Só depois dessa focalização externa, denunciadora da insanidade da personagem, o leitor toma conhecimento do motivo que levou José Maria a procurar o padre: "Para ver quanto é feliz a comparação, basta a aventura que me traz aqui, um caso de consciência, uma paixão, uma mulher, uma viúva, D. Clemência" (p.443). Além da curiosa enumeração gradativa rumo à singularização do verdadeiro alvo da personagem, o termo consciência nos leva a questionar: o que teria ele feito para estar com um problema de consciência? Eis o que fica elíptico na narrativa. Paralelamente às focalizações externas de José Maria, seguem algumas internas do padre, reforçadoras da dissimulação da personagem: "Monsenhor aprovava de cabeça, ao mesmo tempo afiava as orelhas para ver se ouvia passos na escada" (p.443).

O discurso oscila entre o tempo da enunciação, em que a ação se desenrola num hipotético presente, e o tempo da diegese, em que fatos já ocorridos são retomados pelo protagonista: "Voltamos para a Corte namorados. Clemência morava com o velho pai, e um irmão empregado no comércio (...)" (p.443).

Após o primeiro beijo dado em Clemência, José Maria planejou casar-se, porém os planos que preencheram seus pensamentos, por "cerca de duas horas", esvairam-se todos ao chegar à sua casa. Temendo as possíveis conseqüências de uma união, tomou sua decisão: "Também podia vir uma crise, duas crises, falta de dinheiro, penúria, doenças; (...) Considerei tudo e conclui que o melhor era não casar" (p.444). É interessante observar como se destaca a ambigüidade humana, pois com ou sem loucura, o que seria uma virtude ou motivo de glória – ser jovem com a experiência de um idoso – é justamente o motivo de sua desgraça. O medo de viver o condena ao fracasso, a não experimentação real de sua existência.

Um fato facilmente notado pelo leitor e explicitamente comentado no discurso é a polidez com que José Maria conta sua história, o que nos intriga, afinal, como pode um louco narrar tão bem os fatos? Isso acontece justamente devido à ausência da autoridade enunciativa que, como já dissemos, permite à personagem a condução das informações, mantendo-se na obscuridade. As dúvidas, portanto, não são apenas do padre: "(...) apesar dos rompantes mórbidos, tinha maneiras. Quem diabo podia ser

esse homem?" (p.444), mas também nossas, que vamos assistindo às cenas enquanto ocorrem. Isso porque o discurso direto permite esse efeito de presentificação dos acontecimentos.

Sumariamente o protagonista fala de seu aborrecimento em não se casar com Clemência: "(...) dizendo que deixou de ir à casa de Clemência, durante seis dias, mas não resistiu às cartas e às lágrimas. No fim de uma semana correu para lá, e confessou-lhe tudo, tudo (...)" (p.444). Passado esse primeiro momento, José Dias propõe à viúva o abandono de tudo e a ligação exclusiva com ele. A experiência trazia consigo a desconfiança de tudo e de todos, sabendo da notícia de uma herança, a personagem acredita que a amada tenha agido por interesse. Todos esses fatos são sumarizados, ou seja, o tempo do discurso é bem mais veloz do que o da diegese. Com uma elipse, são suprimidas as informações sobre as atitudes tomadas por José Maria para alcançar o perdão de Clemência, mas é reiterada a sua insistência em consegui-lo: "Um dia, dous dias, três dias, foi tudo vão (...)". E aí a revelação do comportamento que a convenceu ao perdão: "Então declarei-lhe que me mataria; comprei um revólver, fui ter com ela, e apresentei-lho: é este"(p.444). Por que estaria ele armado neste momento não sabemos, mas o impacto (para a personagem e para o leitor) é instigante.

A narrativa vai sendo contada sumariamente com algumas elipses: "Dei os vinte mil contos. Há de ter lido nos jornais... Três semanas depois casamos" (p.445). Ao que parece, a velocidade narrativa, nesse caso, tem a utilidade de abreviar os acontecimentos para alcançar o que seria mais importante: "Vossa Reverendíssima respira como quem chegou ao fim. Qual! Agora é que chegamos ao trágico" (p.445). É interessante como a personagem José Maria tem percepção do modo como conduz a própria narração dos fatos que protagonizou, e pensamos como pode um louco ter esse poder de observação. E qual seria esse episódio trágico omitido no discurso?

Depois de um novo acesso de loucura, José Maria retoma sua história sumarizando os fatos, todos reveladores de seu temor gerado pela experiência. O mais interessante, porém, é a elipse que ocorre logo após esses sumários: "Confessava ao padre que, realmente, não tinha até agora lucrado nada; ao contrário, perdera até, porque fora levado ao sangue... Ia contar-lhe o caso do sangue" (p.445). O caso é anunciado, mas o que acontece de fato é um lapso temporal e José Maria começa a

narrar seu sonho com o Diabo. Na narração do sonho, ocorre uma intertextualidade com a Bíblia. Nesta, os lírios do campo representam a vida vivida, a beleza rústica natural, espontânea, com a qual nem Salomão, maior símbolo bíblico da sabedoria, poderia comparar-se ou a ela se subjugar. Essa alegoria vem carregada de um humor irônico, pois o que se critica são as vãs preocupações de José Maria. É natural, pois, que a vida tenha seus perigos (réptil fedorento e torpe), mas não querer correr os riscos da existência, acreditando que o conhecimento prévio substitui a vivência, leva o protagonista ao desatino, à dor e ao desequilíbrio.

O que se segue à narrativa é instigante: "(...) tão depressa abriu os olhos, como viu a mulher diante dele, aflita e desganhada. Os olhos de Clemência eram doces, mas ele disse-lhe que os olhos doces também fazem mal. Ela arrojou-se-lhe aos pés..." (p.445). Essa focalização externa, acompanhada de uma elipse, amplia as possibilidades de sentido do texto. Afinal, ele teria realmente sonhado e ao acordar do delírio viu a esposa aflita e a matou, já que a doçura de seus olhos, lhe faziam mal? Ou José Maria poderia ter visto, na figura do padre, a imagem repetida de Clemência e essa associação o levou a agredi-lo? Tudo isso são suposições para as quais o leitor não tem uma resposta confiável. O silêncio enunciativo alimenta outras indagações para o preenchimento desses vazios. Será que Clemência suplicou-lhe a vida? Teria sido tudo isso fruto da imaginação perturbada de José? O padre conheceria aquela mulher? Enfim, como podemos notar, a elipse faz os sentidos circularem num delírio próximo à alucinação da personagem.

O final do conto também é elíptico, pois, não se conta no enunciado o que aconteceu de fato. José Maria investe contra o padre que vai "recuando... recuando... Pela escada acima ouvia-se um rumor de espadas e de pés" (p.446). Novamente as dúvidas acicatham o espírito do leitor, que não sabe ao certo se o protagonista matou o sacerdote, se o que José Maria queria realmente, no final das contas, era confessar um crime (o possível assassinato de Clemência). Quanto ao rumor de espadas e pés, também não sabe se seria uma luta travada entre os dois personagens que ocupam as cenas presentificadas na enunciação, ou os soldados que o Monsenhor havia mandado chamar. Enfim, o que prevalece mais uma vez é a ambigüidade.

Como podemos perceber, os recursos temporais como a elipse e a perspectiva narrativa são fundamentais no conto. O narrador, apesar de ser heterodiegético, praticamente delega a narrativa a José Maria, não efetuando nenhuma focalização interna ou zero do mesmo, contribuindo para os sentidos, juntamente com as omissões discursivas em relação ao tempo da história. Portanto, a paralipse, que consiste nessas informações parciais partindo de um narrador que dispõe de conhecimento em potencial, unida aos lapsos temporais (elipses), permitem a circulação de significados, instaurando a ambigüidade e tornando mais complexa a refiguração da intriga concentrada no enunciatário.

14. NOITE DE ALMIRANTE

O discurso começa com a chegada de Deolindo ao porto e a promessa de viver uma noite de almirante nos braços de Genoveva.

Com uma analepse de treze meses, aproximadamente, o enunciador explica como se deu o amor entre Deolindo e a moça: “Começara a paixão três meses antes de sair a corveta”(p.446). Como em toda a ficção machadiana, a descrição dos olhos da moça é interessante, “olho negro e atrevido” (p.446), pois, posteriormente veremos que o atrevimento dos olhos se estende ao caráter. Portanto, a dualidade na caracterização desse olhar, outro traço estilístico de Machado, já está indiciando mudanças de situação e atitudes.

A paixão foi tão instantânea que quase abriram mão de seus projetos para ficarem juntos: “(...) ele deixaria o serviço e ela o acompanharia para a vila mais recôndita do interior” (p.446). Mas, essa idéia romântica, em que se acredita ser possível viver só de amor, é contornada por D. Inácia e Deolindo parte. Porém, antes da separação há um juramento de fidelidade:

—Juro por Deus que está no céu. E você?

—Eu também. (...) (p.446)

Portanto, firmaram uma espécie de matrimônio não oficial, “oficialidade” que teria tranquilizado os amantes pela ausência de dez meses: “Não havia descrever da sinceridade de ambos; ela chorava doudamente, ele mordía o beijo para dissimular” (p.446). Esta focalização externa, feita por um narrador heterodiegético, acentua a ambigüidade, pois o leitor tem a sensação de que Genoveva sofre mais com a viagem do amado, já que o fato de Deolindo morder o beijo para dissimular é um ato dúbio:

ele poderia estar evitando chorar para manter uma postura de “homem”, ou estar fingindo, dissimulando um sentimento sentido com menos intensidade e expansão que Genoveva.

O sujeito da enunciação acompanha Genoveva na despedida da corveta e seu regresso para casa. Depois ocorre uma elipse que sustenta o mistério do conto, pois, omitem-se no discurso todos os dez meses em que os amantes estiveram separados: “Genoveva foi ver sair a corveta e voltou para casa com um tal aperto no coração que parecia que “lhe ia dar uma cousa”. Não lhe deu nada, felizmente; os dias foram passando, as semanas, os meses, dez meses, ao cabo dos quais, a corveta tornou e Deolindo com ela”(p.446). Se associarmos o efeito da focalização externa, comentada anteriormente, a esse vazio temporal, podemos ter reforçada a idéia de que se havia alguém que descumpriria o compromisso firmado, seria provavelmente Deolindo.

O enunciador retoma o tempo da enunciação interrompido pela analepse: “Lá vai ele agora (...)” (p.446), e o enunciatário não tem nenhuma idéia do que virá, devido ao silêncio discursivo em relação às personagens, especialmente Genoveva.

Através da focalização interna de Deolindo, sabemos que ele espera encontrar Genoveva aguardando-o com “um lenço marcado com o nome dele e uma âncora na ponta (...)” (p.447), como se ele tivesse cumprido o juramento e esperasse o mesmo da amada. Além disso, a figura da âncora pode ser uma sugestão da firmeza do contrato celebrado antes da partida. Porém, a visão romântica do rapaz é desmotivada quando ele encontra a velha Inácia, que lhe dá notícias da união de Genoveva com José Diogo. O marujo fica desnorteado e sai em busca da nova casa da moça. O narrador afirma no enunciado que não vai dizer, mas fala sobre a confusão que se passou nos pensamentos de Deolindo: “Deixo de notar o que pensou em todo o caminho; não pensou nada. As idéias marinham-lhe no cérebro, como em hora de temporal (...)” (p.448). A partir da continuação desta focalização interna e ausência de focalização zero, o leitor pode imaginar uma vingança por parte do “traído”.

Deolindo encontra Genoveva sentada à janela. Ela o recebe com educação, mas com formalidade, chamando-o de “seu Deolindo”, porém as maneiras da moça deram-lhe esperança. O narrador organiza os pensamentos do marujo, todavia se abstém totalmente dos fatos, distanciando o leitor dos mesmos: “Tudo isso lhe passou pela

cabeça, sem a forma precisa do raciocínio ou da reflexão, mas em tumulto e rápido” (p.448). E continua a alimentar no enunciatório, através dos pensamentos sanguinolentos de Deolindo, a idéia de que virá uma desgraça: “Em falta de faca, bastavam-lhe as mãos para estrangular Genoveva (...)” (p.448).

Até o momento, tivemos notícias do namoro entre as personagens; da viagem do marinheiro; da chegada dele e da união de Genoveva com outro. Só agora saberemos o que ocorreu com Genoveva e isto nos é mostrado por um narrador onisciente, porém, neutro.

Através do discurso direto, Genoveva conta ao ex-namorado o que ocorreu:

—Fosse quem fosse, tornou ela, disseram-lhe que eu gostava muito de um moço?

—Disseram.

—Disseram a verdade. (p.449).

A sinceridade da moça espanta Deolindo e cremos que o leitor também, pois o normal seria que ela, como mulher, esperasse o amado de forma resignada e apaixonada. E, se houvesse traição, seria mais comum da parte dele, por ser viajante e também por ser homem, se considerarmos a ideologia da época no que diz respeito à posição masculina, feminina e ao matrimônio (mesmo que não oficial, como no caso deles).

O único comentário enunciativo até esse momento é sobre o sorriso de Genoveva ao falar para Deolindo que contava tudo, “como se estivesse diante do padre” (p.449). O narrador diz que ela “não sorria de escárnio. A expressão das palavras é que era uma mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, que desisto de definir melhor. Creio até que insolência e cinismo são mal aplicados” (p.449). Tirando a insolência e o cinismo, restam a candura e a simplicidade; portanto, apesar do discurso modalizante da ordem do crer, que admite divergências, podemos acreditar que a atitude da moça é espontânea, própria de quem vive sua essência, seus sentimentos genuínos. Ou seja, ela foi fiel enquanto durou o amor. A ausência de Deolindo, seguida pela convivência com o mascate, fizeram com que este a conquistasse e seu coração mudasse. Portanto, Genoveva estava sendo apenas coerente

com seus sentimentos: “Quando jurei era verdade (...) Mas vieram outras cousas...” (p.449). Porém, Deolindo se apega ao juramento e, através da frequência repetitiva, percebemos sua visão idealizada: “Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte” (p.449). E continua com este argumento: “—Mas a gente jura é para isso mesmo; é para não gostar de mais ninguém...” (p.449).

Há nesse episódio do juramento uma apologia ao casamento, pois segundo o senso comum e a maioria dos segmentos religiosos, casa-se para sempre, como se os sentimentos fossem eternos e sobrevivessem a qualquer obstáculo. No conto de Machado, percebemos que Deolindo possui essa visão idealizada e convencional, enquanto Genoveva é mais realista, vivendo de acordo com suas necessidades, afinal, “faltava-lhe o padrão moral das ações” (p.449). Ou seja, ela não seguia as exigências sociais que muitas vezes anulam as pessoas. A velha Inácia representa esses valores sociais tradicionais, pois não compreende o rompimento da moça com o compromisso firmado. Contudo, devido à elipse ocorrida no início do enunciado, mesmo que aos poucos o sujeito da enunciação resgate o que ocorreu no tempo da diegese, não sabemos com certeza o que levou Genoveva a trocar o marinheiro pelo mascate. Há essa possibilidade de leitura que comentamos há pouco e, existe, também, a probabilidade de ela ter ido morar com José Diogo por interesse. O texto propicia esta interpretação, afinal uma moça pobre, que vivia de favor, o que mais poderia ambicionar do que ter sua casinha “pintada de novo”? (p.448). Ao contar para Deolindo que amanheceu gostando do mascate, fala das “propostas” do pretendente. Seriam essas propostas que a motivaram? Ou foi a convivência que fez realmente nascer um amor sincero?: “Mas vieram outras cousas... Veio este moço e eu comecei a gostar dele...” (p.449). A rigor, prevalece a ambigüidade sustentada principalmente pela elipse e pela neutralidade enunciativa.

Apesar de o sujeito da enunciação manter-se neutro todo o tempo, parece que, de certa forma, ele se aproxima levemente, por simpatia, de Genoveva: “Pode ser que qualquer outra mulher tivesse igual palavra; poucas lhe dariam uma expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente” (p.449). Neste fragmento, como naquele citado anteriormente, em que ele fala do sorriso cândido da personagem, parece-nos que há uma defesa muito sorrateira de Genoveva, focada, pelos olhos

narrativos, sempre agindo naturalmente: “Vede que estamos aqui muito próximos da natureza” (p.449). Ao receber o presente, temos mais uma vez reforçada a possibilidade de Genoveva ter rompido com Deolindo porque este tinha pouco a lhe oferecer: “Não eram nem poderiam ser ricos; eram mesmo de mau gosto (...)” (p.450). A moça fica sem graça com a situação, mas de acordo com a marca temporal, logo a sensação é superada: “Confusão de cinco ou quatro minutos: pode ser que dous” (p.450). A ausência de focalização interna promove a intensificação de sentidos, afinal ela estaria confusa devido à situação ou a situação a teria feito refletir e se arrepender, mesmo que momentaneamente, de ter abandonado o marujo? A resposta fica a critério do leitor.

Genoveva pede que o marinheiro conte algumas histórias da viagem, mas sem nenhum interesse pelo “autor do livro”.

Vendo-se desamparado pela esperança de tê-la novamente, Deolindo se despede e, com uma paralipse, temos os efeitos de sentido acentuados: “A amiga, que deixara ficar na sala, apenas lhe ouviu esta palavra: “Deixa disso, Deolindo”, e esta outra do marinheiro: “Você verá” (p.451). Com esta focalização parcial, o enunciador sustenta mais uma vez a hipótese de que ainda ocorrerá um ato fatal, porém tal sugestão é retirada com a fala de Genoveva, que revela o que foi omitido no discurso: ele disse que iria se matar. Se a vizinha ficou assustada, Genoveva não, pois, sabia que Deolindo falava, mas não fazia, o que não deixa de ser irônico, afinal ele jurou e cumpriu a tal fidelidade. Percebemos que isso diz mais respeito à falta de coerência em que vivem as pessoas, muito mais preocupadas em manter uma aparência do que agir conforme sentem de fato. Foi o que aconteceu no final do conto. Deolindo fingiu ter tido uma noite de almirante só para sustentar uma imagem: “Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir” (p.451). Já Genoveva, seguindo uma das possibilidades de leitura, agia conforme sua essência, naturalmente. Por isso, a transformação de seus sentimentos incomoda tanto as personagens, e por que não, possivelmente alguns leitores.

Concluindo, nesse conto a elipse e a postura neutra do narrador, principalmente pela falta de focalizações internas de Genoveva, são os elementos que mantêm o interesse do leitor pela história.

15. MANUSCRITO DE UM SACRISTÃO

A história é contada por um narrador homodieético, que testemunha os fatos. Já de início, o sacristão insere no espírito do leitor a idéia de que, possivelmente, o padre Teófilo tem um caso amoroso com uma senhora: “(...) conversavam em voz tão baixa e discreta, que eu, por mais que afiasse o ouvido e me demorasse a apagar as velas do altar, não podia apanhar nada, nada, nada” (p.451). Porém, a possível relação entre o padre e a mulher é apenas sugerida (maliciosamente), justamente pela voz narrativa que não tem o poder da onisciência.

Inocentando-se do caráter de fofoqueiro, o enunciador impõe-se como “filósofo sacristão” e propõe a contar o caso. Utilizando-se de uma analepse sumarizada, fala sobre as duas personagens, sobre o grau de parentesco e a entrada de Teófilo na carreira eclesiástica. Ao calar sobre os fatos ocorridos no tempo em que o discurso se iniciou para dar entrada ao movimento anacrônico, o narrador aumenta a curiosidade do leitor, que fica com a impressão de haver um relacionamento amoroso entre as personagens. Não somente pela omissão dos fatos, mas pela presença, em sua fala, de índices maliciosos (“voz tão baixa”, “nada, nada, nada”).

O capítulo III é dedicado a Teófilo. Com um recuo temporal, vemos a personalidade idealizadora e utópica do rapaz, que “vivia ansioso de tomar ordens para sair a pregar grandes cousas, espertar as almas, chamar os corações à Igreja, e renovar o gênero humano” (p.452).

Chamando explicitamente o leitor para dialogar, o narrador reflete sobre a influência daquilo a que nos apegamos, na projeção de nossas vidas: “Não sei se o leitor é da minha opinião; eu cuido que se pode avaliar um homem pelas suas simpatias históricas; tu serás mais ou menos da família dos personagens que amares deveras (...)” (p.452). Teófilo amava São Paulo e escolhera para si o caminho mais

difícil, o “da peleja e do apostolado”. Enquanto seus companheiros de seminário, “todos excelentes retóricos” (p.453), aspiravam a cargos que lhes trariam maiores benefícios do que dificuldades, Teófilo, coxo de retórica, procurava o oposto. Apesar de o capítulo ser sobre Teófilo, pouco temos de concreto sobre o mesmo. A forma como o narrador o descreve intriga-nos muito mais do que revela. O leitor recebe a informação sumarizada de que a personagem é “coxo” de retórica e tem a personalidade de S. Paulo. Portanto, as próprias informações são desprovidas de maiores explicações e se oferecem por meio da metáfora cômica e intertextual, o que distancia o enunciatário dos fatos. Se aproveitarmos a sugestão propiciada pelo intertexto, podemos acreditar que o narrador constrói uma imagem frágil do sacerdote. Ou seja, vai criando uma expectativa negativa em torno da firmeza dos votos do padre, ao afirmar que ele não era bom na arte da eloquência; que havia sido o eleito pela família para ser o padre daquela geração e ao associá-lo a Paulo, discípulo visto com desconfiança. É preciso observarmos ainda a postura enunciativa, isto é, sabemos que o narrador homodiegético não possui onisciência, mas no caso desse conto, mesmo aquilo que ele sabe, sonega. Em outras palavras, o conhecimento parcial que o enunciatário possui dos fatos é por ele regulado, o que contribui para a manutenção do suspense.

O sujeito da enunciação começa o capítulo seguinte voltando ao tempo do início da narrativa, para revelar a idade da dama: “No momento em que os vi falar baixinho na igreja, Eulália contava trinta e oito anos de idade” (p.453). A analepse sumarizada motiva a leitura, ou seja, se no início do conto há a sugestão do amor proibido, ela continua através do sumário: “Nem casada; recusou cinco ou seis pretendentes” (p.453). A recusa não explicada endossa a idéia de que Eulália não amaria nenhum de seus pretendentes, porém, questionada pela mãe, diz apenas que “não simpatizara com os candidatos” (p.453). Mas, pelo ponto de vista narrativo, colocamos essa versão da moça sob suspeita.

A posição pragmática da mãe de Eulália tem como resposta da filha uma atitude própria de alguém que idealiza um outro: “E, reclinando a cabeça, fechou um pouco os olhos para espiar alguém, para ver o namorado encoberto, que não era só encoberto, mas também e principalmente impalpável” (p.453). Até aqui, o enunciatário

provavelmente ainda associa Teófilo a esse “namorado encoberto”, possível trama corroborada pelo narrador: “Concordo que isto agora é obscuro (...)” (p.454). Só depois saberemos que a moça idealizava uma pessoa que não era necessariamente o primo.

Com um distanciamento temporal, temos o antes e o depois de Eulália:

Tinha os olhos dispostos de maneira que não podiam apanhar integralmente os contornos da vida. Começou idealizando as cousas, e, se não acabou negando-as, é certo que o sentimento da realidade esgarçou-se-lhe até chegar à transparência fina em que o tecido parece confundir-se com o ar (p.454).

Como vemos, no início deste fragmento, mostra-se a Eulália sonhadora e à espera de um homem original, sem o defeito de ser cópia. Essa visão platônica é transformada no seguimento do trecho com a antecipação velada do final do conto. A moça começa idealizando e depois continua com o jeito sonhador, porém a realidade fala mais alto e ela abdica do primo que amará. Mas, esse movimento temporal só é perceptível com uma segunda leitura, pois a antecipação é encerrada com uma elipse seguida de outra analepse: “Aos dezoito anos, recusou o primeiro casamento (...)” (p.454).

Convém dizer ainda que o narrador compara o caráter de Eulália ao do pai: “Saiu ao pai. O pai nascera com o amor do enigmático, do arriscado e do obscuro; morreu quando aparelhava uma expedição para ir à Bahia descobrir a “cidade abandonada” (p.454). A rigor, percebemos que tanto Eulália quanto seu pai ou Teófilo vivem uma contradição entre o real e o ideal e é aí que notamos o humor exercitado pelo enunciator, que maliciosamente revela a fragilidade e miséria dessas almas, enquanto o leitor exercita uma “perplexidade entre o pranto e o riso” (PIRANDELLO:1996, p.126). Ou seja, diante do ridículo humano, como define Richter, pelas palavras de Pirandello (1996, p125), “chega a divertir-se com o que o entristece”.

Conversando com o leitor, o narrador fala da diferença entre Eulália e as outras moças: “(...) as outras trocam finalmente o original esperado por uma cópia gravada, antes ou depois da letra, (...) ao passo que Eulália continuou a esperar o painel

autêntico” (p.454). Se as amigas eram pragmáticas e realistas, Eulália era sonhadora como o primo. Enquanto esperava o ser autêntico, via as outras se casando, tendo filhos: “assistia ao viver delas, sereno e alegre, medíocre, vulgar, sem sonhos sem quedas, mais ou menos feliz” (p.454). Como vemos, Eulália esperava viver algo além da meia morte matrimonial comum, não queria o morno.

Há um trecho que nos lembra o conto “Capítulo dos chapéus”: “As pessoas do seu conhecimento caprichavam em repetir as idéias umas das outras, com iguais palavras, (...) à semelhança do vestuário que usavam, e que era do mesmo gosto e feitio” (p. 454). Parece estarmos diante daquela alegoria do chapéu como uma continuidade externa do interno. No caso deste conto, o vestuário também exprime aquilo que o interior dita, em outras palavras, seguir uma moda é mais do que uma escolha, é para Eulália uma forma de alienação. Todavia, o interessante é a postura neutra do narrador que, se de um lado denuncia essa alienação social, por outro deixa à tona a fragilidade do modo idealizado de viver de Eulália. Concluindo a idéia, o enunciador revela duas faces da questão: a pragmática e a idealizada, sem deixar claro de que lado está, oscilação apoiada pelo humor que permeia esses opostos. Em “Manuscrito de um sacristão”, Machado exercita o humorismo no lugar do irônico.

Depois do final sumarizado do capítulo IV, entramos no seguinte, no dia em que o enunciado começou, pouco antes do reencontro entre os primos: “Naquele dia mandara dizer uma missa por alma da mãe, que morrera um ano antes” (p.455). Só então sabemos que a conversa no banco era de parentes que “não se viam desde longos anos” (p.455).

O encontro público escandaliza as pessoas, que logo imaginam um caso entre o padre e aquela mulher. Apesar de o narrador mostrar a pureza do encontro entre os parentes saudosos, não deixa de incitar o leitor a imaginar uma relação amorosa entre as personagens: “Já disse que não pude ouvir nada. Estiveram assim perto de meia hora” (p.455). Ou seja, apesar dele mesmo ter desconfiado daquela conversa, ajuda Teófilo, agindo em sua defesa; o que lhe rende, em duas semanas, a familiaridade de ambos, o Padre e Eulália.

O que foi revelado implicitamente no discurso é dito às claras pelo enunciador: os primos não eram só parentes, “moralmente gêmeos” (p.455). A única diferença é

que “uma esperou quieta o que o outro andou buscando por montes e vales; no mais, igual equívoco, igual conflito com a realidade, idêntico diálogo de árabe e japonês” (p.455). Esta reflexão bem humorada resume a visão idealizada das personagens. Na seqüência do discurso, notamos a consequência desse modo de viver. Enquanto os amigos de Teófilo, “afinados pela nota do século” (p.455), progrediam, o padre “vivía miseravelmente, costeando a fome, pão magro e batina surrada” (p.455). Ou seja, não há lugar para sonhos, idealizações, em um mundo terrivelmente pragmático, em que é necessário dominar a retórica e a dissimulação para se viver bem. Essa filosofia ética nos lembra as lições do conto “Teoria do Medalhão”. Teófilo e Eulália fugiram das regras do medalhão e colheram os frutos desse *apartheid* existencial: “Uma era a eterna noiva sem noivo, outro o eterno profeta sem Israel; ambos punidos e obstinados” (p.456). A posição do narrador é interessante, pois, apesar de ridicularizar a atitude romântica das personagens, não deixa de mostrar o outro lado do problema, portanto, como já dissemos em outro momento, não sabemos ao certo de que lado está, por isso prevalece a neutralidade, ou a indecidibilidade entre a realidade e o sonho. Ambas parecem ruins quando vividas em extremos, o que ilustra o relativismo como visão de vida presente em Machado, como a crítica já apontou.

Da convivência e identificação entre os primos, surge o amor. Agora o enunciador afirma que “a fama precedeu o amor” (p.456). Ou seja, ele construiu o discurso para acreditarmos que o amor deles existia há tempos e era até mesmo motivo para as recusas matrimoniais de Eulália. Porém, neste momento revela que o sentimento veio depois, aos poucos, e sequer fora percebido inicialmente pelos enamorados.

Com humor e autoconsciência enunciativa, o narrador dialoga com o enunciatário: “Se o leitor me leu de corrida, conclui por si mesmo a anedota, conjugando os dous primos; mas, se me leu devagar, advinha o que sucedeu” (p.456). Dos dois tipos de leitores, o mais atento concluirá o que em seguida é mostrado: ambos recuam, “agitados de medo e desejo” (p.456). Se viviam idealizando a realidade, por que se renderiam a ela? Concretizar o amor sentido seria negar a ideologia de ambos, o que se evidencia pela comparação a Crusoe: “(...) lançados à

ilha, estendiam os olhos para o mar ilimitado, esperando a águia que viria buscá-los com suas asas abertas” (p.456).

O conto é encerrado com uma referência alusiva ao Romantismo, com intuito crítico: “(...) como quer Schiller, que o amor e a fome governam este mundo” (p.457). Vivendo romanticamente, à espera da autenticidade, Eulália e Teófilo são condenados à solidão, a uma vida frustrada e sem sentido. Mais do que isso, é possível ainda, a partir do conto, tratarmos da relação Romantismo X Realismo, como estéticas literárias. Desse modo, Eulália e Teófilo podem ser lidos como representações alegóricas de uma postura alinhada aos ideais do primeiro e o pragmatismo social exercido por algumas personagens (mãe, amigas, etc) pode ser associado aos do segundo. O texto não endossa nenhum dos dois, pelo contrário, mostra que a fôrma não é o que importa, mas sim a forma. Em outras palavras, seguir fielmente um padrão, seja ele idealizador ou realista, limita e impede a fruição da arte, representada alegoricamente no conto pela existência sonsa das personagens principais em contraposição à vida frustrada dos que pensavam o oposto. O que propicia esse movimento de significados é o final sumarizado e a alegoria.

Além dessa interpretação, há a possibilidade de acreditarmos que Eulália e o narrador poderiam ter um relacionamento: “Eu gastrônomo e psicólogo, continuei a ir jantar com Eulália aos domingos” (p.457). Aqui o leitor poderia pensar que somente a amizade, representada pelo “jantar”, prevalece, porém, a afirmação de que “o amor e a fome governam este mundo” (p.457) abre a probabilidade de o enunciador ter conseguido unir o prático (jantar) ao ideal (“amor”). Afinal, se a convivência com o primo trouxe o amor, por que não pode o “gastrônomo”, com as artimanhas do “psicólogo”, ter conquistado a moça? Sendo assim, ao relativizar os extremos, através do meio-termo, o narrador é o único que sai vitorioso na história. O que também reafirma nossa leitura anterior sobre as estéticas literárias, isto é, a não-limitação a um molde leva à conquista do objetivo, já a submissão aos ditames de uma ideologia o impede.

Concluindo, em termos de arquitetura textual, percebemos que a crítica refinada, tanto ao modo de agir idealizado quanto ao pragmatismo da sociedade

moderna, vem sustentada por movimentos temporais, alegorias e o humor, procedimentos geradores de sentido para o leitor.

16. EX CATHEDRA

Com as personagens agindo através de um discurso direto começa “Ex cathedra”. Na cena inicial, Fulgêncio é mostrado como um lunático, obcecado por leituras: “(...) lia da manhã, de tarde e de noute, ao almoço e ao jantar, antes de dormir, depois do banho, lia andando (...)” (p.457). Com uma analepse o sujeito da enunciação volta ao tempo e à cena em que Caetaninha percebe realmente a insanidade do padrinho.

Sumariamente o narrador revela fatos que demonstram a patologia de Fulgêncio: “Com o tempo chegou, não só à superstição, mas à alucinação da teoria” (p.457). Essa obsessão em analisar tudo cientificamente é tratada com humor na figura do padrinho de Caetaninha: “De outra ocasião, meteu-se a estudar nos livros a anatomia dos olhos, para verificar se realmente eles podiam ver, e concluiu que sim” (p.457). Fulgêncio, sentindo-se um cientista, verificava o óbvio, e dessa situação cômica depreendemos a inutilidade da visão científica exagerada, propagada especialmente no séc XIX.

Em relação a Caetaninha, o enunciador fala sobre a educação que o próprio padrinho deu à moça: “(...) ensinou-lhe a ler e escrever, um pouco de história e geografia, para não dizer quase nada, e incumbir uma das mucamas de lhe ensinar crivo, renda e costura” (p.458). Como a maioria das jovens de sua época, aprendeu o necessário para ser uma dona de casa, com aspiração a um marido e filhos. Apesar dessa educação parecer óbvia e insignificante como fato não o é, pois contribuirá para o desfecho da história.

O discurso volta ao seu ritmo cronológico e recebemos Raimundo, o sobrinho de Fulgêncio. Com um recuo temporal, o narrador explica o aparecimento do rapazinho.

Por meio da auto-referencialidade, o narrador comenta de modo irônico a própria história que conta: “Parece que até aqui nada há que destoe de uma história ingenuamente romanesca: temos um velho lunático, uma mocinha solitária e suspirosa, e vemos despontar inopinadamente um sobrinho” (p.458). Esse comentário metalingüístico, além de criticar o próprio conteúdo narrativo, de caráter romântico, incita o leitor, pois há também a sugestão de que se “até aqui” é isso, algo interessante ainda está por vir. Além disso, ao caracterizar a moça como “solitária e suspirosa”, induz o enunciatário a acreditar que poderá nascer um romance entre ela e o rapaz que acabara de chegar. Mas, o que confunde essa leitura é o fato de Raimundo ser considerado um “mocinho”, portanto, despreparado para compromissos românticos.

Parece-nos que o humor é fundamental nesse conto: “A afilhada não advertia que o ofício do buço é virar bigode, ou, se pensou nisso, fê-lo tão vagamente, que não vale a pena de o pôr aqui. Não assim o velho Fulgêncio” (p.459). Sobrinha e padrinho deixaram de lado o fato de Raimundo ainda ser uma criança. A ociosidade de Caetaninha e a obsessão científica de Fulgêncio desconsideraram o buço, tratando-o como se já fosse bigode. Ao desejo de casar seus dois pupilos, Fulgêncio associa a necessidade de lhes dar uma “base científica” para o surgimento do amor entre homem e mulher.

Sem saberem que são objeto de estudo, Caetaninha e Raimundo vão se conhecendo, e o amor surge naturalmente pela convivência: “Tudo isso era engenhoso; mas aqui vai o mais engenhoso. Não os convidou a aprender” (p.459). Extremamente humorado e elíptico, este fragmento critica a postura científica de Fulgêncio, que procura em livros uma forma de pôr em prática sua experiência que se realiza sem que os interessados aprendam. Ou seja, como tão óbvio é descobrir que os olhos podem enxergar, é evidente que dois jovens, sem outra ocupação, convivendo diariamente, chegassem ao interesse um pelo outro. Porém, pelo caráter elíptico do trecho, pode parecer ao leitor que a engenhosidade está no cientista, que age dissimuladamente, sem despertar a atenção das “cobaias”. Especialmente pela continuidade da narrativa: “Uma noite, olhando para o céu, disse que as estrelas estavam brilhando muito; e o que eram as estrelas? Acaso sabiam eles o que eram as estrelas?” (p.459). Portanto, tem-se a impressão de que o comentário enunciativo analisado antes deste último fragmento

tem ligação com este, que trata da execução do teste feito por Fulgêncio. Mas, em uma leitura mais atenta, perceberemos que não há essa ligação imediata, pois trata-se de uma antecipação elíptica do final da história.

Concisamente, através de sumários e elipses, o enunciador mostra-nos a aproximação evidente de Caetaninha e Raimundo e a mudança de comportamento destes, proveniente do encantamento de ambos. O interessante é que esses eventos são mostrados sem a presença do padrinho, justamente para notarmos como são desnecessárias as lições científicas dele. Assim, “Enquanto o velho falava, reto, lógico, vagaroso, curtido de fórmulas, com os olhos fixos em parte nenhuma” (p.460), os dois jovens estavam em “Fusão, transfusão, difusão, confusão e profusão de seres e cousas” (p.460). Nota-se como o caráter enumerativo da fala no jogo com os signos promove a ridicularização dessa objetividade científica a partir da ação de Fulgêncio.

Revigorando o humor, o sujeito da enunciação começa a utilizar alegorias: “De uma vez aconteceu-lhe ver o rapaz no muro da chácara; mas atentou bem, reconheceu que era um par de besouros que zumbiam no ar (...)” (p.461). Utilizando um diálogo entre besouros, o que não é nada documental, o enunciador sugere algo fantástico, proveniente da imaginação da moça. A alegoria, portanto, confunde o leitor, que só no final do conto poderá dar a ela o caráter sensual e real que permite identificá-la. Afinal, os besouros são Caetaninha e Raimundo. A figura do “sol”, usada no diálogo, é associada antes deste ao Raimundo: “Chovera muito nos dias anteriores; mas o sol agora alagava tudo de luz. (...) Raimundo, como se quisesse copiar o sol, (...) despedia das pupilas um olhar vasto e longo, que Caetaninha recebia (...)” (p.460). No diálogo dos besouros, como dissemos, a figura é reincidente:

—E tu, sol da minha vida?
—Lua do meu ser, eu sou o que tu quiseses... (p.462).

A alegoria e a elipse, que promovem esse diálogo, intensificam os efeitos de sentido, pois, como o sujeito da enunciação faz parecer, são os besouros que falavam. Há nesse caso, como em todos os textos machadianos da fase madura, uma relação

ambígua entre aparência e essência no processo enunciativo. Ou seja, o que “parece” nos discursos nem sempre é, e o que se quer destacar pode estar implícito.

A frequência repetitiva também é importante na construção de significados, pois, Caetaninha parece insistir que o padrinho fique com ela: “No fim, deu-se a mesma cousa da véspera, Caetaninha, como se tivesse medo de ficar só, pedia-lhe para continuar ou passear; ele recusou uma e outra cousa (...)” (p.462). O discurso modalizante da ordem do crer sugere o medo, o qual, se for associado ao diálogo dos besouros, podemos entender que a moça temia ceder aos seus desejos: “—Ninguém te vence na beleza e na graça; o teu zumbir é um eco das falas divinas; mas, deixa-me... deixa-me...” (p.461).

O engraçado é que, enquanto o desejo entre os jovens se intensifica, Fulgêncio divaga em teorias e não consegue enxergar o que acontece ao seu redor: “para a semana entro na organização das sociedades, todo o mês que vem e o outro é para a definição e classificação das paixões (...)” (p.462). Com essa focalização interna, fica clara a ignorância do “cientista” em relação ao que estava acontecendo de fato. Ironicamente, quem está fora da realidade é ele.

É por meio de uma outra alegoria, rodeada pelo silêncio enunciativo, pois o narrador não conta claramente o que aconteceu, que termina o conto: “Enquanto ele dizia isto, e fechava a porta, alguma cousa ressoava ao lado da varanda – um trovão de beijos, segundo disseram as lagartas da chácara (...)” (p.462). As lagartas podem ser associadas às mucamas da casa; o gafanhoto a Fulgêncio que, preso a fundamentos racionais, não enxergou o óbvio: “mas, tal é o prestígio de um bom caráter, que o gafanhoto foi aclamado como tendo ainda uma vez defendido a verdade e a razão” (p.462).

Portanto, a alegoria, o humor e a elipse são fundamentais na construção desse texto que critica, mais uma vez, a ciência, mostrando que, enquanto se vive na ilusão da verdade, por meio do apego excessivo à teorização, perde-se o contato com o real de fato: “Mas um trovão de beijos? Suponhamos dous: suponhamos três ou quatro” (p.462).

17. A SENHORA DO GALVÃO

O conto já começa de modo zombeteiro pela presença de uma expressão própria de animais para se mostrar o lado fofoqueiro da sociedade: “Começaram a rosnar dos amores deste advogado com a viúva do brigadeiro, quando eles não tinham ainda passado dos primeiros obséquios (...)” (p.462). Através de uma escrita alegórica e irônica, o narrador heterodiegético comenta sobre as reputações formadas pela opinião pública, umas verossímeis, outras não, tal como aconteceu no conto “Manuscrito de um sacristão”. Todavia, apesar de sugerir que não havia nada entre Galvão e a viúva, o enunciator afirma que “as folhas escreveram-se” (p.463); porém, quando a esposa do advogado recebeu o primeiro bilhete anônimo, a traição ainda não ocorria de fato.

Demonstrando total domínio sobre a enunciação, o narrador humoriza a reação de Maria Olímpia ao ler o bilhete: “Que cachos? Maria Olímpia não perguntou que cachos eram; eram da viúva do brigadeiro, que os trazia por gosto, e não por moda” (p.463). A pergunta que deveria ter sido feita pela esposa “traída” não aconteceu. Assim, a dúvida do leitor, com relação à amante, é anulada pela afirmação enunciativa. Maria Olímpia pareceu mais preocupada em descobrir quem escreveu o bilhete do que quem seria sua rival. Porém, com a continuidade da narração, podemos acreditar que já havia a suspeita por parte da esposa: “Achou que lhe ficava bem, muito melhor que à viúva. Cotejou as suas graças com as da outra. Nem os olhos nem a boca eram comparáveis; a viúva tinha os ombros estreitinhos, a cabeça grande, e o andar feio(...)” (p.463). Portanto, não é nem um pouco esclarecedora a forma como os fatos são mostrados, mais sugeridos que afirmados, e isso é que torna o conto interessante.

O que intriga o leitor é justamente o comportamento de Maria Olímpia: “Concluiu que os dois primeiros eram os melhores; mas aqui surgiu uma complicação—mínima, realmente — mas tão subtil e profunda na solução, que não vacilo em

recomendá-la aos nossos pensadores de 1906” (p.463). Este fragmento revela o que dissemos há pouco. Inicialmente a esposa deseja saber quem escreveu o bilhete, posteriormente, o desinteresse pelos cachos se justifica pelo fato de já saber de quem eles são; e finalmente, uma solução nem um pouco resignada: “De repente, lembrou-lhe a aleivosia do marido, a necessidade de mortificá-lo, castigá-lo, mostrar-lhe que não era peteca de ninguém, nem maltrapilha; e de raiva, comprou ambos os xales” (p.463).

Se compararmos as personagens femininas de “Singular ocorrência” às deste conto, veremos a flexibilidade machadiana em gerar os mesmos sentidos utilizando opções diferentes. Isto é, se a personalidade de Marocas, naquele conto, é fixada, sobretudo, pela ausência de focalização zero e interna, pelo fato de o narrador ser homodiegético, aqui em, “Senhora do Galvão”, o sujeito tem o poder de contar, mas omite. Apesar da utilização de focalizações internas e até zero da protagonista, o leitor continua intrigado com relação às atitudes dela. Acreditamos que, neste caso, o auxiliar narrativo são as elipses porque certos fatos ocorridos no tempo da diegese não são contados no tempo do discurso. Como, por exemplo, desde quando Maria Olímpia suspeitava do relacionamento de seu marido com a viúva? Não sabemos.

A focalização de Maria Olímpia mostra que ela “(...) tinha a vocação da vida exterior, (...) a primeira cousa que ela via na tribuna das igrejas era a si mesma” (p.464). Portanto, notamos a futilidade e o amor próprio da personagem, que tinha orgulho de si mesma. Esta descrição ocorre enquanto a moça esperava o marido, atrasado uma hora e meia. Durante o jantar, o enunciador utiliza o discurso democrático da ordem do crer, o que contribui para a geração de sentidos: “Levantou-se; foram jantar. Falaram pouco; ela menos que ele, mas em todo o caso, sem parecer magoada. Pode ser que entrasse a duvidar da carta anônima; pode ser também que os dous xales lhe pesassem na consciência (...)” (p.464). Esta pseudo-focalização interna, portanto, aumenta a curiosidade do enunciatário, pois o mesmo é afastado dos fatos. Outro dado interessante é a oscilação de humor de Maria Olímpia, que às vezes mostra-se contente e outras sem paciência com o marido. Com isso não sabemos o que de verdade sente.

Chegando ao teatro, a protagonista, vê a viúva e chega a suspeitar de “algum ajuste prévio”, porém, “a sensação da entrada não lhe deu tempo de examinar a suspeita. Toda a sala voltara-se para vê-la, e ela bebeu, a tragos demorados, o leite da admiração pública” (p.465). O que pode ainda não estar claro para o leitor é justamente a contradição dos atos de Maria Olímpia. No final perceberemos que o que mais a incomodava era não aparecer, o restante ela poderia até aceitar.

A descrição de Maria Olímpia ressalta o apego a si mesma: “Lá vai ela, inquieta, vai direto ao clarão das luzes, ao esplendor dos vestuários, um pouco à ópera, como pedindo a todas as cousas alguma sensação deleitosa em que se espreguice uma alma fria e pessoal” (p.465). Sua preocupação com a aparência a impede de se ater à possível amante do marido. E o sujeito da enunciação intriga ainda mais o leitor quando conta que, nos intervalos, a personagem conversava normalmente com a viúva: “(...) sem cálculo, sem esforço, sem sentimento, esquecida da carta” (p.465). Portanto, ele constrói uma imagem enigmática de Maria Olímpia, que suspeitava do esposo, demonstrava raiva em alguns momentos, mas em situações em que realmente deveria sentir-se magoada como estar pessoalmente com a amante de Eduardo, demonstra naturalidade. Essa construção é possível porque o enunciador mostra implicitamente, muito nas entrelinhas, o que vai ser revelado no final do conto: Maria Olímpia tinha amor próprio, desejo de aparecer, desde que sua posição notória não fosse atingida, o resto não tinha grande importância. Mas, é preciso lembrarmos que essa opinião só poderá ser completamente formada com a conclusão da leitura.

Depois de uma elipse, Maria Olímpia recebe outra carta anônima. Utilizando-se de sumários, o narrador conta sobre as várias cartas que chegavam. A reação da esposa foi de não crer na traição do marido: “(...) este Colombo teimava em não crer na América” (p.466). O advogado foi prosperando financeiramente e o enunciador mostra que Maria Olímpia, em vez de se sentir deprimida com o comportamento volúvel de Galvão, “vivia alegre, radiante” (p.466). Se o marido se destaca, ela também fica em evidência eis o que importa para a personagem.

Sumariamente temos notícias da inquietude que toma conta de Galvão, desde que descobre a chegada constante de cartas à sua mulher. Achando que esta o traía, pediu para ler uma das correspondências, e, sem outra saída, Maria Olímpia cede:

“Que melhor ocasião para ler no rosto dele a expressão da verdade?” (p.467). Se o narrador reflete sobre a oportunidade do momento, a protagonista não quer saber: “Ela enterrou a cabeça na cintura, para ver de perto a franja do vestido” (p.467). Propositamente, ao que parece, Maria Olímpia procura não ver a traição nos olhos e feições do esposo. Galvão teve tempo de se recompor e junto com a amante tomaram mais cuidados. Em uma primeira leitura não ficam claros para o enunciatário os motivos que levam a personagem a evitar a certeza da traição. A hipótese mais provável é tratar-se de um comportamento característico da mulher submissa da época. No final, veremos que não é bem isso. Até então prevalece a sugestão enganosa do sujeito da enunciação que dribla a atenção do leitor, ressaltando aquilo que revela menos e camuflando o que mostra mais.

Ocorre uma nova elipse e apanhamos as personagens no tempo em que Galvão “fez-se sócio do Cassino Fluminense” (p.467). O enunciador complementa que “Era um dos sonhos da mulher” (p.467). Seguindo outra elipse, chegamos ao conhecimento do aniversário da viúva, no dia seis de setembro. Porém, com a mudança de assunto, e novo silêncio discursivo analéptico, somos levados à véspera do tal aniversário. Maria Olímpia vê uma jóia que lhe chama a atenção, porém, a mesma já estava vendida. Como podemos perceber, as elipses promovem sentidos porque os fatos vêm permeados por vazios que o leitor tem que tentar preencher – eis uma constante nos contos em que esse recurso é preponderante.

Após mais um vazio do tempo do enunciado, chega a noite do baile. Através da opinião de personagens que conhecem Maria Olímpia, é fortalecida a importância que a protagonista dá à aparência: “(...) dizem que o que ela achava na vida exterior, era a sensação de uma grande carícia pública, a distância; era a sua maneira de ser amada” (p.467). Quando a viúva entra, com a jóia que Maria Olímpia queria, foi admirada por todos: “Ficava-lhe bem o diabo da jóia (...)” (p.467). Pode parecer que este pensamento veio do narrador, mas não, trata-se de uma focalização interna de Maria Olímpia que, vendo o sucesso que a outra fizera, resolveu respingar “lama no triunfo” (p.468): “—Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa... Vem seduzir mais algum marido?” (p.468).

Sumaria e elipticamente termina a história. O leitor fica com a mesma sensação que ocorre na maioria dos finais dos contos de *História sem data*. Ou seja, a elipse, juntamente com a neutralidade enunciativa, são fundamentais nesse conto, pois afastam o enunciatário de certos acontecimentos ocorridos no tempo da história e silenciados no discurso. Percebemos o singular caráter de Maria Olímpia, que vai da resignação espontânea ao desabafo inesperado e venenoso. A observação da personagem parece-nos o mais interessante, justamente pela ambigüidade de seu comportamento. O narrador não esclarece muito bem esse caráter duplo. Como dissemos, é nas entrelinhas que percebemos a justificativa dessa maneira de agir. Ou seja, a esposa de Eduardo é resignada e aceita calada a traição do marido quando isto lhe convém, quando sua glória de ter o *status* da “senhora do Galvão” não é tocada. O veneno só é extraído no instante em que vê a viúva tomando seu lugar na atenção dos outros. Mais do que a traição, isto realmente a incomoda. Porém, essa leitura não é tão simples, pois a história nos é dada como se fosse um conjunto de retalhos que nós, leitores, temos que, a nosso modo, reunir para produzirmos a colcha.

18. AS ACADEMIAS DE SIÃO

Antes de começar a história propriamente dita, o narrador heterodiegético anuncia o caráter ficcional da mesma: “Bem sei que em Sião nunca houve academias: mas suponhamos que sim, e que eram quatro, e escutem-me” (p.468). Contradizendo a estética realista, portanto, inicia alegórica e fantasticamente o conto “As academias de Sião”.

Alegórico do começo ao fim, este provavelmente é o conto mais difícil de *Histórias sem data*.

De início é-nos apresentado o problema que os acadêmicos (vaga-lumes) deveriam solucionar: “—por que é que há homens femininos e mulheres másculas?” (P.468). O que levantou essa questão foi a feminilidade do rei Kalaphangko em contraposição à masculinidade de Kinnara, “a flor das concubinas”. Há uma sugestão de homossexualidade tratada não moralmente, mas de maneira existencial. A explicação para o problema dividiu as academias, pois uma defendia a alma sexual e as outras três a alma neutra. Essa relação entre almas foi tratada também no conto “O espelho”, mas aqui o assunto é arquitetado com maior riqueza ainda, tornando mais difícil a interpretação do que está nas entrelinhas, principalmente pelo uso intenso de alegorias.

Para saírem do impasse, a academia que acreditava na alma sexual “resolveu dar cabo das outras, e organizou um plano sinistro” (p.469). Nesse momento há uma elipse que intensifica o clímax, porém, em seguida o narrador fala sobre a execução da idéia sinistra.

Através da frequência repetitiva, percebemos que no início do discurso houve uma elipse: “Os acadêmicos armaram-se em segredo, e foram ter com os outros, justamente quando estes, curvados sobre o famoso problema, faziam subir ao céu uma

nuvem de vaga-lumes” (p.469). Ou seja, a subida dessa nuvem já havia sido dita, no enunciado: “Uma noite, foram em tal quantidade os vaga-lumes (...)” (p.468). Porém, foi silenciada no discurso a tragédia que estava associada à formação da Via-Láctea pela ascensão das idéias.

Como eram minoria e não conseguiam justapor sua ideologia, os discípulos de U-Tong exterminaram violentamente os colegas que não compartilhavam de seus ideais. É como se o moderno derrubasse a visão clássica, tradicional, representada pela neutralidade da alma. A celebração da vitória é de um humor amargo: “Glória a nós, que somos o arroz da ciência e a luminária do universo” (p.469). Depois de um ato vil, julgavam-se a luz do mundo. A única pessoa que aprovou tal ação foi Kinnara.

De forma dissimulada a bela jovem, “um búfalo com penas de cisnes” (p.469), consegue do rei a absolvição dos acadêmicos. A máscara de Kinnara é mostrada também metaforicamente: “búfalo e cisne”, ou seja, pensava como búfalo, mas agia como um cisne para manipular o frágil rei.

No início do terceiro capítulo é anunciado que Kinnara tinha “um plano engenhoso e secreto” (p.470), porém, é silenciado no discurso por uma elipse, o que intensifica o suspense. Foi então que a concubina usou a atitude do rei, manipulada por ela, contra ele mesmo: “—Vossa Majestade decretou que as almas eram femininas e masculinas (...)” (p.470). E propôs a troca de corpos. O interesse desse conto se dá também graças à sua riqueza intertextual, na medida em que o método Mukunda faz parte da mitologia hindu e tem relações com o Budismo, que defende a transmigração como forma de atingir a paz de espírito.

Chegaram ao acordo e trocaram os corpos: “Era a situação de Buoso e da cobra, segundo conta o velho Dante (...). O poeta manda calar Ovídio e Lucano (...). Eu mando-os calar a todos três (...)” (p.470). Nesse fragmento, o sujeito da enunciação mostra sua superação em relação aos clássicos. Na história destes, houve a metamorfose e o desencontro dos metamorfoseados, aqui, ironicamente, e muito mais “dantesco”, os dois heróis continuam a convivência. Ou seja, além de o rei deixar ser tomado, convivia harmoniosamente com Kinnara.

Parece que entre Kinnara e os acadêmicos havia um acordo, porém isso é silenciado no discurso. Esse pacto pode existir porque os ideais da academia eram

compatíveis com as ambições da jovem. Além disso, é de estranhar o seu excesso de afabilidades em relação a eles: “A primeira ação de Kalaphangko (...) foi nada menos que dar as maiores honrarias à academia sexual” (p.471).

Depois de gratificar a academia, Kinnara, no corpo do rei, melhorou a justiça e a legislação, mandando decapitar contribuintes remissos, queimando alguns missionários cristãos, enfim, o povo sentiu a força de seu governo.

Porém, Kinnara não queria sair do corpo do rei, e, por isso, planejava matar Kalaphangko, em seu corpo de siamesa. Mas, por não saber o resultado da ação, pois temia morrer também, decidiu disfarçadamente consultar os acadêmicos.

O humor aqui é mais disfarçado, isto é, se o caráter alegórico é explícito, o humor é genialmente latente: “Com exemplar unanimidade, confessaram eles que U-Tong era um dos mais singulares estúpidos do reino, espírito raso, sem valor, nada sabendo e incapaz de aprender nada” (p.472). Como U-Tong poderia ser tão incompetente se era o presidente deles e recebeu tantas honrarias no tempo do ataque aos inimigos ideológicos?

Chamando-os individualmente, todos se auto-afirmavam através da degradação do outro. Faziam questão de elogiar a “fragilidade”: “O coração é excelente, caráter puro, elevado (...)” (p.472), depreciando o lado prático. É como se não injuriando o caráter moral dos “rivais”, justificassem e racionalizassem a crítica que faziam dos mesmos, tornando seu próprio ato, aparentemente, menos vil, uma forma dissimulada de destruir o outro. Kalaphangko não entendia o que ouvia: “Mas não foi esse o último espanto do rei” (p.473). Aqui ocorre outra elipse com valor retórico, pois não sabemos qual será o último golpe recebido pelo rei.

Sabendo que Kinnara estava grávida, Kalaphangko decide desistir do crime e deixar viver o filho: “Kinnara, tornando ao seu, teve a comoção materna, como tivera a paterna (...). Parecia-lhe até que era ao mesmo tempo mãe e pai da criança” (p.473). Desde as primeiras atitudes de Kinnara, percebemos que ela não possui uma alma máscula somente, mas também feminina, “búfalo e cisne”, ou seja, não há uma alma neutra e nem sexual, mas múltíplice, que surge conforme a ocasião e a necessidade.

O final bem humorado mostra os quatorze acadêmicos entoando a mesma música que cantaram quando destruíram os outros rivais: “Glória a nós, que somos o

arroz da ciência e a claridade do mundo” (p.473). O humor é acentuado com a pergunta da atônita Kinnara: “Como é que quatorze varões reunidos em academia eram a claridade do mundo, e separadamente uma multidão de camelos”? (p.473). A resposta é a eterna contradição humana. Como já dissemos, existem formas e formas de agir. Sozinho, cada um tem o objetivo de destruir os outros. Porém, em sociedade é necessário dissimular, fingindo e fazendo crer a todos que eram a “claridade do mundo”. Em “As academias de Sião”, há o sincretismo entre o ocidente, oriente e América. A comunhão daquilo que une os povos: a miséria humana.

Longe de concluirmos esse conto, apenas queremos observar que a alegoria, o humor e a elipse, mais uma vez, são os recursos fundamentais para a instauração das ambigüidades.

É importante observarmos também que tanto o terceiro quanto o quarto livro de contos é encerrado com textos extremamente alegóricos. Além disso, há a possibilidade de entendermos o título *Histórias sem data* como a universalização suprema dos contos machadianos. Isto é, não há datas, marcações temporais ou geográficas para essas histórias que são a representação do homem em qualquer época ou lugar.

19. SOB A LUZ DO IMPLÍCITO

Inicialmente, *Histórias sem data* não fazia parte do *corpus* de nossa tese. Isso porque, segundo o senso comum da crítica, a obra de Machado de Assis passa por uma transformação que tem como livro maduro, em termos artísticos, *Papéis Avulsos*. Portanto, acreditávamos que nosso objetivo de observar o percurso do explícito para o implícito culminaria com o terceiro livro de contos do autor. Porém, a leitura do quarto livro deixou claro que era indispensável analisar seus textos, afinal a elipse tem seu apogeu justamente em *Histórias sem data*. É isso que já observamos nos estudos dos contos e que comentaremos nesta conclusão.

Mas, antes disso, é necessário ressaltarmos a advertência contida na 1ª edição do livro: “Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado” (p.369). Essa explicação reforça o caráter universal desse conjunto de textos, dessa maneira, não são necessárias datas, pois eles transcendem o tempo, guardando sua juventude estrutural e temática. Afinal os textos tratam da arte da dissimulação humana usando, para isso, procedimentos modernos tanto para o século XIX, que é a origem deles, como para hoje.

Em “A igreja do diabo”, o recurso de “papéis achados”, também usado em contos de outros livros, é reutilizado para dar maior verossimilhança ao discurso, além de fornecer ao enunciador certo descomprometimento. A relação entre a alma exterior e a interior é estruturada através da alegoria; a humanidade é mostrada como possuidora de franjas de algodão e franjas de seda. Fazendo uso do poder da palavra, da retórica, o diabo consegue através da fragilidade humana, representada alegoricamente pelas franjas de algodão, manipular ideologicamente as pessoas. O que é tradicionalmente considerado pecado torna-se virtude. Porém, como a contradição é

uma característica inerente ao homem, as personagens começam a cometer ações contrárias àquelas pregadas pelo diabo. O que motiva essa mudança comportamental não é revelado no enunciado, deixando o enunciatário mais envolvido na trama. Com o uso da frequência repetitiva, percebemos que a alegoria das franjas é retomada três vezes no discurso. Duas delas apontam para a glória do diabo, mas a última indica o seu fracasso, comentado com muito humor por Deus, que, conhecedor de seus filhos, reafirma aquilo que vai sendo construído implicitamente no enunciado, a alma é relativa, múltipla. O tecido se adequa à necessidade da dissimulação. Portanto, como podemos ver, esse conto retoma a temática da utilização da máscara, assunto recorrente nos textos machadianos. A elipse foi usada com um importante valor retórico, e teve sua utilidade reforçada pela alegoria, ironia e humor.

No conto “O lapso”, o que mais chama a atenção é a maestria com que o narrador manipula as informações. Apesar de ser heterodiegético, prefere utilizar a opinião das outras personagens para descrever Tomé Gonçalves. Essa atitude enunciativa aumenta a distância que separa o leitor dos eventos, deixando-o cada vez mais intrigado. Afinal, não sabemos se a personagem deixa de quitar as dívidas por esquecimento ou por velhacaria. Esse movimento de afirmar e negar pelo sujeito da enunciação é endossado pelas elipses que, nesse texto, têm papel fundamental na manutenção do suspense e da ambigüidade. O uso da máscara também é tratado aqui, ou seja, ao terem as dívidas salgadas, as personagens favorecidas pelo médico fingem acreditar que ele agia somente por interesse científico, deixando de pagar-lhe os honorários. Assim, nem o “possível” doente, nem os favorecidos pagam Dr. Jeremias, que acaba “beatificado” em vida. A dissimulação é mostrada com um humor reflexivo, revelando o quanto o ser humano pode ser mesquinho e egoísta para defender interesses particulares. O final é ambíguo e o que favorece a plurissignificação, além da elipse, é a neutralidade enunciativa, que constrói um discurso tão contraditório quanto a própria personagem.

“Último Capítulo” traz uma voz autodiegética que, ao mesmo tempo em que afirma algo na enunciação, desmente no enunciado. Mais do que limitação de informações, de acordo com o código que rege o discurso, trata-se de uma confusão enunciativa, que pode ser proveniente da aproximação do narrador em relação aos

fatos; ou uma atitude proposital para causar a dúvida no leitor, ou os dois ao mesmo tempo. Essas possibilidades já enriquecem a trama, tornando-a muito mais interessante. Nesse conto, a elipse também é um procedimento de fundamental importância, pois a ausência, no enunciado, de fatos ocorridos na diegese, cria o suspense sobre os acontecimentos. Além disso, o recurso anisocrônico contribui para a formação das duas histórias que se contam. Ou seja, há uma história anunciada (a das botas) e outra que é contada de fato (a traição). Novamente o final é ambíguo, o suicídio anunciado pode ter acontecido ou não, e o que causa esse efeito é a elipse.

Um fato que observamos ter evoluído em *Histórias sem data*, além dos recursos temporais, é o comportamento do enunciador. Independente de serem heterodiegético, autodiegético ou homodiegético, os narradores são sempre utilizados de maneira a acentuar os efeitos retóricos. Manipulam o poder, a ausência dele, utilizam focalizações internas, zero ou externa, com a mesma eficiência em sustentar o interesse do leitor.

É o que ocorre também em “Cantiga de esponsais”, em que, mais uma vez, o sujeito da enunciação usa a atitude de negar na enunciação e afirmar no enunciado posteriormente. Apesar de ser um narrador onisciente, acentua o interesse do enunciatário ao utilizar a focalização externa, pois leva-o a tomar conhecimento dos fatos por fora. A preocupação com a aparência causadora do aniquilamento da personagem não é perceptível no início do enunciado, porque a tristeza de Romão é mostrada por focalizações externas. Mas, o narrador não demora muito para revelar que faltava ao músico a capacidade de exteriorizar o que tinha dentro de si. É essa dificuldade que intriga o enunciatário, afinal o que causava, de fato, tal barreira para Romão? Novamente a preocupação com o olhar de fora, com a alma exterior, motiva a intriga do conto machadiano. Os recursos mais importantes na configuração da intriga são o ponto de vista narrativo e a elipse.

Em “Singular ocorrência”, um narrador homodiegético conta a história de Marocas e Andrade. O discurso se forma através do diálogo entre o enunciador e um interlocutor. A dúvida de ambos se estende ao leitor, justamente pelo ponto de vista narrativo. Ou seja, as focalizações externas, mostradas sob o olhar do narrador, revelam uma mulher de modos sérios. Porém, mesmo tendo a aparência séria, acaba

por trair Andrade. As razões que levaram Marocas à transgressão movimentam a intriga. Nesse texto, os recursos temporais também tiveram importância. O fato de o amor entre as personagens ter sido sumarizado propicia a ambigüidade, afinal não tendo conhecimento sobre os detalhes em relação ao desenvolvimento do sentimento, o leitor pode duvidar da veracidade desse romance, acreditando na possibilidade de Marocas agir por interesse, ou seja, com o intuito de se transformar em “D. Maria de tal”, ganhando um lugar mais digno na sociedade. Além do sumário, as elipses contribuem para a ampliação de significados. O caráter da personagem é ambíguo, não há como definir com segurança o que melhor a caracteriza, se as “franjas de algodão” ou as de “seda”. De prostituta, passa a viver exclusivamente para Andrade, depois o trai com um sujeito reles e, posteriormente, age como se fosse a viúva dele. O que favorece a ambigüidade é principalmente o ponto de vista narrativo, que não tem o poder de realizar focalizações internas de Marocas. Portanto, o enunciatário acompanha as observações e conjecturas do narrador do ponto de vista de seu interlocutor, e, assim como eles, não possui certeza de nada.

A personagem Fidélis, em “Galeria póstuma”, exerce um papel perante a sociedade, mas pensa diferentemente, registrando suas reais impressões sociais em um diário. No início do texto, o narrador mostra a dissimulação de Fidélis e a execução de algumas anotações, que demonstram suas verdadeiras sensações perante os fatos e os outros. Depois, ocorre um sumário sobre a morte da personagem e uma elipse, pois não é contado ao leitor mais nada sobre o diário, instigando sua curiosidade. Outro recurso usado de forma estratégica é a frequência. Ao mostrar reiteradamente a tristeza das pessoas perante a morte de Fidélis, evidencia-se o poder de dissimulação dele que, através da utilização da máscara, consegue pelo menos aparentemente cativar todos. À medida que o discurso prossegue, o enunciatário percebe que há diferenças entre o eu de então e o eu de agora, porém, a razão dessa divergência é anulada no tempo do enunciado pela elipse, o que sustenta o mistério na trama. É preciso lembrarmos que além de Fidélis, as outras personagens também são fingidoras, agem em conformidade para atingir seus interesses pessoais. O duplo eu, isto é, a edição pública e o texto primitivo, é exercitado nesse conto. Se em “A igreja do diabo”, existem as franjas de

algodão e as de seda, aqui há o homem social e o homem real. Nesse texto, a ambigüidade é favorecida pela elipse.

Em “Capítulo dos chapéus”, a ausência de focalizações internas no início do discurso acentua a busca de sentidos pelo leitor, porém o procedimento essencial nesse enunciado é a alegoria. O chapéu é uma representação da relação entre aparência e essência, em outras palavras, o acessório pode ser entendido como uma manifestação externa daquilo que o usuário era ou pretendia ser internamente. A elipse é utilizada com função retórica, mas a alegoria tem um papel mais relevante para a configuração da trama. O discurso é enganoso, pois por detrás do conflito matrimonial existe uma teoria sobre a espécie humana, daí acreditarmos que a partir do individual (caráter de Mariana e das demais personagens) atinge-se o universal. Porém, importante observarmos, essa teoria é bem mais implícita do que as que Machado trabalha em *Papéis avulsos*. Talvez seja essa a maior diferença entre os dois livros no que diz respeito ao tratamento que é dado a temas equivalentes.

O “Conto alexandrino” apresenta uma construção discursiva parecida com dos textos de *Papéis avulsos*. Isso porque o enunciado privilegia o uso da ironia e da alegoria na formação dos sentidos. Mas, há uma sobreposição do humor à ironia, porque mais do que contradição, existe uma motivação à reflexão séria em torno de atitudes ridículas. O discurso, construído sobre as bases do inverossímil, critica a humanidade, que se veste de gravidade e razão para cometer atos insanos causadores da própria destruição. A elipse, nesse texto, é fundamental, pois, propicia a ambigüidade. Afinal, o leitor não sabe como o vício de roubar se estabeleceu nas personagens. Além disso, não tem conhecimento se o roubo foi premeditado ou não. Tudo isso é favorecido pelo lapso temporal.

“Primas de Sapucaia” começa com uma elipse geradora de significados para o leitor, pois o narrador autodiegético sugere que as primas tiveram um papel positivo na vida dele, embora não revele o que elas fizeram de bom, deixando prevalecer em seu discurso a narração do mal que lhe provocaram. A frequência repetitiva com que o enunciatador ressalta o lado negativo aliada a essa elipse aumenta o suspense em torno da história. Outro recurso que instiga o enunciatário são as anacronias, pois através delas o sujeito da enunciação manipula as informações. Tal estratégia deixa o leitor

confuso, pois conta-se uma história aparente enquanto há outra subjacente a esta. A arte da dissimulação transcende as personagens, atingindo o enunciado, que se mostra de um jeito na aparência, mas é outro na essência.

O conto “Uma senhora” também possui características comuns aos textos de *Papéis avulsos*, já que seus principais procedimentos geradores de sentido são a alegoria e a ironia. Além disso, as elipses, em sua maioria, são utilizadas para fornecer concisão ao texto e não gerar ambigüidades. É preciso observarmos que esses contos, com construção semelhante aos do terceiro livro, possuem uma diferença que é o uso do humor. Isto é, em *Histórias sem data* há o riso que faz refletir sobre a precariedade da natureza humana, o que ultrapassa os limites do irônico, mais exercitado no terceiro livro.

A crítica ao capitalismo, que troca afeições por dinheiro, é tema de “Anedota pecuniária”. O sujeito da enunciação utiliza focalizações externas para caracterizar o interno das personagens. O sumário e a elipse são utilizados para sustentar o mistério em torno dos fatos. Além disso, o vazio temporal discursivo é o recurso que propicia a ambigüidade, pois conta-se explicitamente a história de Jacinta enquanto nas entrelinhas, oculta, está a de Virgínia. Outro procedimento enunciativo a favor da manutenção do suspense e do distanciamento do leitor em relação aos acontecimentos é a ausência de focalizações internas de Virgínia. A frequência singulativa anafórica serve para iludir Falcão e o enunciatário, porque ambos acreditam que a última sobrinha adotada iria “fechar os olhos” do tio. O final do conto é elíptico e alegórico, o que favorece a ambivalência.

Em “Fulano”, o humor, a voz narrativa homodiegética, que utiliza o discurso democrático da ordem do crer, e a alegoria são os elementos mais importantes para a trama. A preocupação com a aparência é tema desse conto, afinal Fulano é extremamente ligado àquilo que o outro via e desejava dele. O fingimento se estende ao sujeito da enunciação que, mesmo tendo onisciência, através do discurso modalizante da ordem do crer, finge não saber que as ações de Fulano são todas premeditadas, tendo em vista a manutenção de seu *status*.

A postura neutra do narrador heterodiegético em “A segunda vida” beneficia a ampliação de sentidos. Ao delegar voz às personagens, através do discurso direto,

deixa prevalecer o ambíguo. O leitor não tem certeza de nada, afinal a narrativa se mostra pela voz de uma personagem que parece louca conversando com um padre. A loucura de José Maria não é confirmada, mas sugerida pela focalização externa dele e pelas internas do padre. É preciso lembrarmos que a ausência de focalizações internas de José Maria, não só aumenta a neutralidade enunciativa, como distancia o enunciatário dos fatos. A alegoria e o fantástico também são recursos que geram ambigüidade. Além disso, a contradição humana é reincidente em mais esse texto de *Histórias sem data*. Isso porque a experiência pedida como prêmio para a segunda vida é o que aniquila a existência de José Maria. Com relação à elipse, todo o enunciado é implícito. Isto é, o sujeito da enunciação sonega várias informações do tempo da diegese. Não sabemos qual é o problema de consciência de José Maria, que negócio grave e urgente o levou ao padre, nem se casou de fato, se matou a esposa ou não, enfim, são várias as dúvidas ao final da leitura. Portanto, a ambigüidade se instaura devido a essa arquitetura elíptica e à perspectiva narrativa.

No conto “Noite de almirante”, o que gera a ambigüidade também é a postura enunciativa neutra e a elipse. Apesar de o narrador ter total conhecimento sobre os fatos, prefere realizar focalizações externas das personagens. Esse mostrar por fora intriga o leitor que acredita em um falso discurso, construído de forma a induzir o enunciatário a acreditar que se há possibilidade de ruptura do contrato de fidelidade, esta seria efetivada por Deolindo e não por Genoveva. É como se o narrador conseguisse reproduzir a essência da aparência. Ou seja, é sugerido que Deolindo possa trair e depois que ele poderá cometer um ato vingativo, tudo que não acontece de fato, apenas aparenta. A elipse, aliada à perspectiva, tem função retórica porque propicia o ambíguo, afinal por consequência de sua utilização no enunciado, não sabemos se Genoveva agia por interesse ou se apenas deixava fluir aquilo que lhe era genuíno.

Em “Manuscrito de um sacristão”, a voz narrativa aumenta o suspense da trama ao começar a contar e interromper para fazer regressão ao tempo da diegese. O enunciadador é do tipo homodiegético e regula até mesmo esse conhecimento parcial. Tal procedimento aumenta a distância do leitor em relação aos eventos, tornando a intriga mais interessante. No texto há uma crítica às convenções sociais, à alienação, à

falta de identidade das pessoas, mas, por outro lado, mostra o quanto é utópico o pensamento idealizado de Eulália. A idealização de Eulália e seu pai é perpassada por humor. A postura do narrador é neutra, isto é, ele não se compromete com nenhuma das possibilidades de leitura, deixando para o leitor perceber como os extremos são problemáticos. Tanto o pragmatismo da sociedade moderna quanto a idealização são vistos de maneira negativa. A elipse e o sumário são procedimentos temporais utilizados retoricamente em função de ganhos artísticos.

A ociosidade feminina e a obsessão científica são ridicularizadas através do humor no conto “Ex cathedra”. Nesse texto os principais recursos a favor da configuração e, por consequência, da refiguração da intriga são o humor, a alegoria e a elipse.

Em “Senhora do Galvão”, o narrador heterodiegético mais sugere do que afirma, ou seja, possui o conhecimento, mas o sonega. A elipse é o apoio da voz narrativa, que mesmo fazendo focalizações internas e zero da personagem, consegue manter o mistério sobre ela, porque omite no enunciado fatos ocorridos na diegese. A relação aparência X essência é exercitada também nesse conto. Maria Olímpia é muito preocupada com a aparência, sobrepondo essa preocupação até ao fato de estar sendo traída. Porém, o que prevalece é o caráter ambíguo da personagem que, aparentemente, vai da resignação à insurreição sem esclarecimentos explícitos para o leitor. Portanto, o final do texto é elíptico e prevalece o ambíguo.

O último conto de *Histórias sem data*, “As academias de Sião” é o mais ficcional de todos, no dizer do próprio narrador, conforme vimos. O discurso nasce da suposta existência das academias. A alegoria e o fantástico enriquecem o texto, tornando o processo de refiguração da intriga mais complexo. Tanto a utilização da máscara como a crítica à sociedade são configuradas alegoricamente. A elipse é utilizada com função de fornecer o clímax e o suspense à ação. O conto é uma alegoria do uso da máscara social. Reafirmando e complementando a teoria do conto “O espelho”, revela que a alma não é única ou dupla, mas tão plural quanto o próprio discurso construído sob as bases da contradição e do ambíguo. Para a concretização de tais efeitos, os principais recursos usados são a alegoria, o humor e a elipse.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A rigor, a tese não teria sentido se não estudássemos *Histórias sem data*. É neste livro que o implícito é exercitado com maior vigor. A elipse é utilizada com função retórica em todos os contos e, na maioria deles, tem papel fundamental na construção da ambigüidade. Além dela, podemos observar claramente a evolução no processo de arquitetura da voz narrativa. Sabemos que em *Papéis avulsos* isso já ocorria, porém há um crescimento do fingimento e da regulação de informações pelos narradores. Não se trata mais de ter ou não saber sobre os fatos, mas de filtrar esse conhecimento a favor da manutenção do suspense. Além disso, intensifica-se a tensão entre as duas histórias presentes no discurso. Ou seja, a segunda história é construída sob o prisma do não dito.

Na verdade, a arte do elíptico vem se transformando e tem seu auge em *Histórias sem data*, em que o oculto prevalece e o estranhamento é muito maior. Sob uma primeira história aparentemente despretensiosa, há a segunda, cifrada de maneira fragmentada, favorecendo a ambivalência. Com isso queremos dizer que Machado de Assis atinge seu apogeu artístico em seu quarto livro de contos. Afinal, realiza plenamente o que PIGLIA (2004) considera ser a arte do contista: “(...) saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (p.89).

A alegoria também foi exercitada nos textos, mas não teve o destaque obtido no terceiro livro de contos. O humor, já utilizado no livro anterior, ao lado da ironia, em *Histórias sem data*, sobrepõe-se ao irônico, trazendo para o texto, além da contradição, uma postura mais reflexiva, seja pelo sério ou pelo cômico. A questão da máscara

observada por Bosi (1999) também é exercitada nos contos desse quarto livro. Porém, a crítica é muito mais implícita e, por isso, cortante. Além do mais, a dissimulação, como já dissemos, não se limita às personagens, atinge também a voz narrativa. O mais interessante em relação a isso é que a temática vem enriquecida pela técnica utilizada para desenvolvê-la. O fingimento humano é tratado com maior requinte artístico. O importante não é o fato em si, mas a força que desencadeia o processo estrutural que o precede e o acompanha. Portanto, mais importante do que o que se conta é como se faz isso. O leitor compreende ao final da leitura desses contos ambíguos que “a história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, a ele destinada” (PIGLIA:2004, p.103).

A crítica tradicional sempre apontou para a transformação ocorrida na obra de Machado. Alguns estudiosos comentam negativamente os primeiros livros do escritor, sejam romances ou de contos. O que percebemos com nosso trabalho é que os primeiros contos não podem ser desprezados, pois, apesar da linha reta com que a maioria deles são traçados, possuem características estilísticas e temáticas que são intensificadas retoricamente na trajetória artística machadiana. Ou seja, todos os procedimentos são retomados e construídos com maior refinamento pelo escritor.

Verificamos que a elipse, como elemento temporal que imprime mais velocidade à narrativa, nos primeiros textos é utilizada para alcançar a concisão. A partir de *Papéis avulsos* além da economia discursiva, o recurso contribui para a formação de expectativas no leitor. No entanto, as linhas ficam realmente curvas em *Histórias sem data*, em que o não dito configurado na trama interfere decisivamente no processo de refiguração da intriga. O implícito gerado pela fusão dos procedimentos analisados, principalmente pela elipse, engendra a ambigüidade, característica que propicia aos textos machadianos o caráter universal.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

BARROS, D.L.P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

_____. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

_____; FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BARTHES, R. *Análise estrutural da narrativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA SAGRADA, N. T. 64. ed., revistada por Frei João Pedreira de Castro, O. F. M. São Paulo: Ave Maria/Edição Claretiana, 1989.

BOSI, A. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Situaciones machadianas*. In: Machado de Assis, Joaquim Maria, *Cuentos*. Trad. Santiago Kovadloff, seleção e prólogo de Alfredo Bosi. Caracas: Ayacucho, 1978.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

BRAYNER, S. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização, 1979.

BRÉMOND, C. A lógica dos possíveis narrativos. In: Vários. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972. p.109-135.

CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____; e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARDOSO, P. A. *A configuração temporal e seus efeitos de sentido em contos machadianos*. Ituiutaba: Egil, 2005.

CASTRO, L. G. de. *Os temas como tecitura narrativa em alguns contos machadianos*. Dissertação de Mestrado. FASC. Bauru, 1985.

CASTELLO, J. A. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969.

CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: Vários. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 205-226.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul- Americana, 1971, v. 6.

DUBOIS, F. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.

EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

EICKENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: Vários. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

FAORO, R. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/ EDUSP, 1989.

FLOCH, J. M. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. In: *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo: CPS, 2001.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/ USP, 2001.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Por um novo Machado de Assis*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. (Org). *Contos: uma antologia Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES, C. M. *O conto brasileiro e sua bibliografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977. 2 vs.

GOMES, E. *Machado de Assis – influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GRAWUNDER, M. Z. *A palavra mascarada*. Santa Rita: Ed. da UFSM, 1996.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, s.d.

GUIMARÃES, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nakin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

JIMÉNEZ, J. G. *Narrativa audiovisual*. Madri: Catédra, 1993.

JÚNIOR, J. M.C. *Ensaio machadianos*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Brasília, INL, 1977.

JÚNIOR, R.M. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, s/d.

KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LAJOLO, M. *Mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 2001.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, H. *O conto*. Salvador: Progresso, 1958.

_____. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: MEC- Serviço de Documentação, 1990.

LIMA, L. C. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3 vs.

MEYER, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença, 1975.

MEYERHOFF, H. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campelo. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1993.

MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MURAD, M. V. *Machado de Assis: simpatia e distanciamento*. Dissertação de Mestrado. UNESP/IBILCE, São José do Rio Preto, 1994.

_____. *O palimpsesto machadiano*. Tese de Doutorado. UNESP/IBILCE, São José do Rio Preto, 1999.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

PEREIRA, K. M. de. A; BORGES, V. R; GONZALIS, F. V. *Machado de Assis: outras faces*. Uberlândia: Aspectus, 2001.

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1936.

PIGLIA, R. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

POE, E. A. Review of Twice told tales (1842). In: MAY, Charles E. *Short story theories*. p. 45-52.

PROPP, W. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

REVISTA SCRIPTA LITERATURA. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC. Belo Horizonte: Editora PUC Minas. v.3, n.6, 1º Semestre 2000, 296 p.

RICOEUR. P. *Tempo e narrativa (Tomo I)*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994. 3 vs.

RIEDEL, D. C. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

ROMERO, S. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1936.

ROSENFELD, A. GUINSBURG, J. “Um encerramento”. GUINSBURG, J. (Org). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARAIVA, J. A. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SARTRE, J. P. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SECCHIN, A.C; ALMEIDA, J.M.G. de; SOUZA, R. de M e. (Org.). *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In Fólio, 1998.

SILVA, F. L. e. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.141- 153.

STEIN, I. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

SUSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TERESA – Revista de Literatura Brasileira 6/7. Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo: ed.34: Imprensa Oficial, 2006.

TODOROV, T. *Les catégories du récit littéraire*. Communications. Paris, Seuil, n. 8, 1966.

TOMACHEVSKI et al. Temática. In: Vários. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p.169-204.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1948.