

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

RUPTURA OU AMADURECIMENTO?

Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis.

**Eduardo Melo França
Recife
2008**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

RUPTURA OU AMADURECIMENTO?

Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis.

**Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Letras da
Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para obtenção do grau
de Mestre em Teoria da Literatura.**

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

**Eduardo Melo França
Recife
2008**

França, Eduardo Melo

Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis / Eduardo Melo França. – Recife : O Autor, 2008.

183 folhas

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008.

Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira - Crítica textual. 2. Contos brasileiros. I. Assis, Machado - Crítica e interpretação. II. Título.

82.09
809

CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)

UFPE
CAC2008-10

EDUARDO MELO FRANÇA

RUPTURA OU AMADURECIMENTO?

Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis

Dissertação aprovada em: 28 / 02 / 2008

Banca examinadora:



Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (orientador)



Prof^a. Dr^a. Maria da Piedade Moreira Sá



Prof^a. Dr^a. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

Prof^a. Dr^a. Lucila Nogueira (suplente interno)

Prof^a. Elisalva de Fátima Madruga Dantas (suplente externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço com muito carinho ao Professor Anco Márcio Tenório Vieira, meu orientador, amigo, exemplo pessoal e acadêmico, que com um bom humor invejável, nesses últimos anos, sempre com atenção, simpatia, dedicação e paciência, atendeu a todas às minhas solicitações, em muitos momentos inconvenientes e ansiosas. Professor Anco Márcio ao mesmo tempo em que soube ser uma inspiração, me fez acreditar nas minhas capacidades intelectuais e no meu ainda incerto futuro acadêmico. Agradeço-lhe por ter me recebido tão calorosamente no Programa de Pós-graduação e me fazer acreditar que sou tão capaz quanto meus demais colegas do departamento de Letras.

Agradeço (com muitos beijos) aos amigos que sempre atenciosamente se mostraram interessados pelo meu trabalho: Ricardo Cícero, presença constante e indispensável na minha casa e no meu coração; Jorge Rodrigo, amigo que soube pacientemente agüentar minhas insistentes tentativas de incluir Machado de Assis e literatura nas nossas noites de Empório; Professor Jorge Alves, amigo e corretor “oficial” deste trabalho; Edna(Ída), amiga de faculdade e principalmente de vida que comigo compartilhou o sonho de um dia ser professor universitário; Alexandre Buhr que apesar das ausências é, e sempre será, um amigo que me faz sentir querido e necessário; Raul Azevedo, meu parceiro de estudo e uma grata surpresa que descobri durante o mestrado; e Érico e Cibele, amigos que além de exemplos em todos os sentidos, nos últimos anos têm sido presenças constante na minha vida.

De uma forma especialíssima, agradeço ao professor e amigo Fernando da Mota Lima, sem dúvida um dos maiores responsáveis por eu ter dado os meus primeiros passos acadêmicos. Como meu primeiro orientador, Professor Fernando, com sensibilidade e doçura indescritíveis, me ensinou a escrever, estudar e a ter prioridades. Além de amigo, será sempre um exemplo de elegância pessoal e intelectual. Não posso esquecer de Sylvio Ferreira, professor que com charme e sedução primeiro me apresentou ao mundo das idéias e até hoje influencia meu modo de pensar e falar.

Com carinho, paixão e amor, agradeço à Rafa; namorada e amiga que há mais de sete anos entrou na minha vida e a cada dia me faz mais feliz.

Agradeço-lhe por estar sempre ao meu lado e compreender meus sonhos, hábitos e manias. Obrigado pelas revisões ortográficas e pelas injeções de estímulo e otimismo.

Agradeço a Pinho, o melhor irmão que alguém poderia desejar e que ainda sobre meus ombros inúmeras vezes leu meus textos e rascunhos antes que qualquer um. Agradeço também à Ciana, irmã que mesmo morando longe, nunca deixou de estar no meu coração e é uma alegria que não raras às vezes faz uma imensa falta em casa. À Zezé, minha amada “mãe-branca”, obrigado pelos carinhos, pelo amor e pelo importante papel que desempenhou na minha educação.

Contudo, agradeço principalmente e especialmente àqueles que sempre estiveram ao meu lado dando amor, carinho e sustento: Edmir Cavalcanti França e Angela de Almeida Melo França, meus pais. Sem eles nada do que fiz ou sou seria possível. Sempre me deram mais do que precisei e mereci. Agradeço-lhes pela compreensão, paciência e total aceitação diante das minhas escolhas. Obrigado por se mostrarem orgulhosos de mim, pela educação que me proporcionaram, pela confiança e total liberdade de escolha. Espero nunca os decepcionar. Amo vocês.

Ruptura ou Amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis.

Resumo: Esta dissertação estuda os contos de Machado de Assis publicados até 1880, e que até hoje se convencionou chamar de “fase romântica” de sua obra. Demonstramos que é possível localizar entre esses primeiros contos, dez dos principais tópicos — ou “problemas”, como define Antonio Candido — considerados pela crítica como fundamentais e caracterizadores de sua obra dita madura. Em outras palavras, mostramos que o que ocorre na década de oitenta, em relação aos seus contos não é o que podemos chamar exatamente de ruptura, mas de evolução e amadurecimento. Ao apontarmos entre esses primeiros contos a presença dos mesmos problemas que também estão em seus melhores contos, demonstramos como ocorreu o desenvolvimento de suas idéias e estilo.

Palavras-chaves: Machado de Assis — Conto — *Contos Fluminenses* — *Histórias da Meia-Noite*

Rupture ou Ripening? An analysis of the first Machado de Assis' short-stories.

Abstract: This dissertation studies Machado de Assis's short stories published until 1880, the ones conventionally identified as pertaining to his Romantic phase. We attempt to point out ten main topics – or 'problems', as defined Antonio Candido - that the critics consider fundamental in Machado de Assis's later work. In other words, we argue that there is no rupture, but evolution and improvement between the two phases. By pointing out the presence and continuity of the same basic problems in Machado de Assis's best short stories, we show how he was aware of the development of his ideas and style.

Key words: Machado de Assis – Short-story – *Contos Fluminenses* – *Histórias da Meia-Noite*.

SUMÁRIO:

| | |
|------------------------|-----------|
| Introdução..... | 09 |
|------------------------|-----------|

Capítulo 1. Alguns aspectos do Conto

| | |
|---|-----------|
| 1.1 Do Mito ao Conto, a fixação de uma forma..... | 15 |
| 1.2 Os “acontecimentos” de Poe e as “interpretações” de Machado..... | 25 |
| 1.3 O Conto (sempre) interpretado. | 35 |
| 1.4 Sobre a intratextualidade hipertextual dos contos de Machado | 41 |

Capítulo 2. Um olhar mais atento sobre os primeiros contos

| | |
|---|------------|
| 2.1 O que (pouco e repetidamente) se falou sobre os primeiros contos..... | 57 |
| 2.2 Do pessimismo em relação às capacidades do indivíduo..... | 67 |
| 2.3 Personagens-artistas em busca da Perfeição..... | 81 |
| 2.4 A identidade, <i>O Machate</i> e o Outro..... | 97 |
| 2.5 Sobre a relatividade das coisas e a precisão do Conto..... | 109 |
| 2.6 <i>Virgínius</i> : entre o local e o universal..... | 119 |
| 2.7 <i>Virgínius</i> e o sentido do ato..... | 127 |
| 2.8 As primeiras mulheres (da obra) de Machado..... | 132 |
| 2.9 Notas sobre os primeiros indícios de loucura (na obra) de Machado..... | 143 |
| 2.10 O homem como objeto do próprio homem..... | 153 |
| 2.11 Quando a fantasia parece realidade..... | 160 |

| | |
|-----------------------|------------|
| Conclusão..... | 171 |
|-----------------------|------------|

| | |
|----------------------------------|------------|
| Bibliografia Citada | 177 |
|----------------------------------|------------|

| | |
|-------------------------------------|------------|
| Bibliografia Consultada..... | 180 |
|-------------------------------------|------------|

INTRODUÇÃO

Entre 1858 e 1907 Machado de Assis publicou 7 coletâneas de contos: *Contos Fluminenses* (1870), *Histórias da Meia-Noite* (1873), *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias sem Data* (1884), *Várias Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899) e *Relíquias da Casa Velha* (1906). Se somarmos aos 76 contos que compõem essas coletâneas um outro tanto publicado em revistas, periódicos e jornais, mas não recolhido e organizado em livro pelo próprio Machado, chegaremos ao espantoso numero de cerca de 218¹ contos no total.

Desse total de contos, 103 foram publicados até 1880 – ano costumeiramente apontado como o início de sua obra madura e considerada “realista”. Foi justamente sobre essa quase primeira centena de contos que compõe o que até hoje se chama “primeira fase” ou “fase romântica” da obra de Machado que nos debruçamos para realizar este trabalho. No decorrer desta pesquisa, sempre que nos referirmos aos *primeiros contos* ou aos *contos experimentais* de Machado, não estaremos nos resumindo apenas aos publicados nas suas duas primeiras coletâneas – *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* – mas, sim, a todos aqueles publicados até o ano de 1880; seja em livro, revista, periódico ou semanal. Para isso, fizemos uso de três edições das obras completas de Machado: *Obras Completas de Machado de Assis*. Org. Afrânio Coutinho. Ed. Nova Aguilar; *Obras Completas de Machado de Assis*. Org. Ary de Mesquita. Ed. W. M. Jakcson; e *Contos completos de Machado de Assis*. Org. e notas de Djalma Cavalcante. Ed. UFJF.

Apesar dessa considerável quantidade de contos, podemos dizer que ainda hoje são poucos os estudos que se propõem a analisá-los de uma forma mais ampla, que levem em conta suas principais características e seu desenvolvimento ao longo dos anos. Boa parte se limita a abordar isoladamente alguns dos principais contos ou a tomá-los como exemplos ou complementos para teorizações e interpretações sobre as idéias e os romances de Machado. Mesmo o clássico ensaio *Esquema de Machado de*

¹ Segundo Djalma Cavalcante, que organizou até hoje a mais completa coletânea de contos machadianos; *Contos Completos de Machado de Assis*. Org. Djalma Moraes Cavalcante. Juiz de Fora. Editora UFJF. 2003.

Assis de Antonio Candido (2004), que proporciona ao leitor um satisfatório panorama sobre a forma e os principais problemas de toda a obra de Machado (inclusive os contos), não é um estudo específico sobre seus contos. Aliás, será difícil encontrarmos algum “livro” ou obra mais extensa que se dedique especificamente às suas narrativas curtas. A grande maioria são capítulos de livros, trechos de capítulos ou ensaios reunidos que acabam não construindo um raciocínio mais coeso sobre a totalidade ou mesmo sobre algum recorte mais extenso da sua obra contista. O livro de Barreto Filho (1980), *Introdução a Machado de Assis*, é um exemplo de estudo que exaustivamente cita e comenta seus contos, mas na maioria das vezes, como suplemento às interpretações referentes aos romances.

Dentre os poucos trabalhos que apresentam uma intenção interpretativa mais ampla, “horizontal” e que se mostram preocupados em fazer uma leitura da obra contista de Machado e não somente de alguns contos em específico, estão: *Os Contos de Machado de Assis*, de Paul Dixon (1992), no qual o autor mostra que nos principais contos de Machado há idéias semelhantes à de Merleau-Ponty e, conseqüentemente, opostas ao pensamento científico de Augusto Comte. Entre os que dedicam capítulos significativos aos contos de Machado, destacamos *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*, de José Aderaldo Castello (1969), que aponta entre os primeiros contos a presença de temas que também perpassam suas crônicas e romances; e *O Enigma do Olhar*, de Alfredo Bosi, que faz pertinentes observações sobre a constante presença da “máscara” entre os contos de Machado (2003). Há também *Machado de Assis, contador de Histórias*, de Mário Matos que, apesar de ser um ensaio de apenas dez páginas, faz uma varredura dos contos e mapeia quais seriam os seus temas mais recorrentes. O estudo de Mário Matos tem o mérito de, diferente de quase todos os outros, incluir em sua análise os contos publicado até 1880².

Uma dificuldade ainda maior ao realizar este trabalho foi encontrar bibliografia sobre os primeiros contos de Machado. Se hoje até mesmo os seus primeiros romances já dispõem de boas críticas, são raríssimos, entretanto, os

² Sabemos que esses não são os únicos trabalhos sobre os contos de Machado, mas possivelmente foram os únicos que se propuseram a lê-los de uma forma mais ampla e “horizontal”.

estudos que se dedicam aos seus primeiros contos. Na maioria dos casos, como veremos no segundo capítulo, os autores se limitam a repetir o pouco que já foi dito e a defender a idéia de que eles nem mesmo valem ser lidos ou estudados.

Alguns críticos, responsáveis por trabalhos hoje considerados clássicos, afirmaram que a primeira parte da produção machadiana era dispensável ou quase sem valor. Entre eles, Lúcia Miguel Pereira, Massaud Moises, Barreto Filho e Jean Michel Massa. Outros, como Antonio Candido, Alfredo Bosi, John Gledson e Roberto Schwartz, visivelmente atribuíram mais importância e se debruçaram mais enfaticamente sobre os contos e romances publicados a partir de 1880. Vale ressaltar que Roberto Schwartz é responsável por uma leitura sócio-histórica da obra de Machado, que nos últimos trinta anos se firmou quase como um dogma.

Como consequência dessa leitura marxista, a justificativa que imperou na crítica sobre a grande mudança da obra de Machado, foi a que, ao ascender socialmente, o escritor passou a enxergar e melhor representar as mazelas e os descompassos da sociedade brasileira oitocentista. Era como se Machado, a partir da década de oitenta, agora renascido, deixasse de tentar denunciar as chantagens emocionais a que a classe menos favorecida se submetia em busca de ascensão social e passasse a satirizar e ironizar a dinâmica de troca de favores e também todo o descompasso ideológico que o Brasil vivia nessa época. Essa leitura não deixa de ter sua importância, mas, incomodamente, apenas legitima e analisa a obra de Machado a partir de sua capacidade de refletir a sociedade brasileira. Se tomássemos este critério sociológico como fundamental para o estudo da literatura, conseqüentemente, só valeria nos debruçarmos sobre aqueles contos que de fato pudessem ser considerados como um espelho crítico ou fiel da sociedade. Foi pensando assim que essa tradição sócio-histórica excluiu de um estudo mais sistemático a dita “primeira fase” ou “romântica”, dos contos de Machado, uma vez que, segundo essa perspectiva, esses seriam ainda românticos, melodramáticos, moralizadores e escritos em boa parte especificamente para o público feminino do *Jornal das Famílias*.

Contudo, não foi nosso intuito realizar uma análise sociológica ou que tente relacionar os primeiros contos de Machado aos principais preceitos da

escola romântica, realista ou naturalista³. Mesmo que em muitos momentos levemos em conta o contexto no qual foram escritos ou como as heranças literárias estão implicadas no processo de criação do escritor, nosso trabalho pretendeu fundamentalmente demonstrar que, já nos contos publicados antes de 1880, é possível localizar muitos dos problemas⁴ que a crítica considera como sendo os mais importantes, recorrentes, que caracterizam e definem a maturidade da dita “segunda fase” de Machado de Assis. Isto é, procuramos demonstrar que a sua obra contista, ao contrário do que se diz, não sofreu uma completa ruptura ou uma espécie de renascimento na década de oitenta, mas, sim, um amadurecimento em relação aos problemas abordados e ao modo como são tratados. Com isso, poderemos afirmar que desde o início de sua carreira de contista, Machado já abordava as mesmas questões que posteriormente a crítica apontaria como fundamentais em sua obra. Em resumo, pretendemos mostrar que a primeira parte da sua produção de contos, não somente tem seu valor, como também merece e deve ser estudada, pois só assim entenderemos que ela é o que podemos chamar de “embrião” da sua produção madura de contos.

Conforme dito, quase metade de todos os contos escritos por Machado foram publicados até a década de 1880. Por isso, ao invés de acreditarmos simplesmente que a grande virada de sua obra seria decorrência de uma suposta crise espiritual que ele teria vivenciado aos quarenta anos, preferimos compreender o desenvolvimento dos seus contos como um processo evolutivo, no qual alguns temas trabalhados ainda embrionariamente num primeiro momento (entre 1858 e 1880), seriam posteriormente (após 1880) retomados e desta vez expostos principalmente com mais ironia, excelência, economia formal e profundidade psicológica.

Ao decidirmos compreender Machado como um autor que não nasceu “pronto”, mas que aos poucos foi amadurecendo, precisávamos decidir quais seriam alguns dos principais problemas da sua obra madura e tomá-los como pontos de partida para a análise desses primeiros contos. Para isso, buscamos

³ Acreditamos que mesmo um estudo de enfoque sociológico pode incluir em suas análises os primeiros contos de Machado.

⁴ A Utilização do termo “problema” visa seguir a terminologia utilizada pelo próprio Antonio Candido no ensaio *O Esquema de Machado de Assis* (2004).

entre a crítica trabalhos que se propuseram a ler sua obra de forma mais ampla e que tentaram mapear quais seriam os principais problemas de sua ficção.

Foram três os estudos que, basicamente, nos serviram para delimitar quais seriam esses problemas. O primeiro (e mais importante) foi *O Esquema de Machado de Assis* (2004), de Antonio Candido, que não somente se mostra lúcido e esquemático, mas também como o que melhor reúne as questões que mais unanimemente são apontadas como fundamentais na obra de Machado. Os outros dois estudos que nos ajudaram a delimitar quais seriam esses problemas, foram: *Machado de Assis o Contador de Histórias* (1997) de Mário Matos e *Os Primeiros Contos que Machado Contou*, de Djalma Cavalcante, que é uma espécie de introdução dos dois primeiros volumes dos *Contos Completos de Machado de Assis* (2003), por ele mesmo organizado.

Partindo desses três estudos, delimitamos que os problemas classificados como fundamentais e mais recorrentes na obra madura de contos de Machado são: **(1) o pessimismo em relação às capacidades do homem, (2) o personagem-artista em busca da perfeição, (3) a formação da identidade, (4) a relatividade, (5) a preferência por uma análise da psicologia universal, (6) o sentido do ato, (7) a personagem feminina, (8) a loucura, (9) a tomada do homem como objeto do próprio homem e, por fim, (10) a tomada da fantasia como realidade.**

No entanto, algumas ressalvas devem ser feitas em nosso objetivo. (1) Não temos a pretensão de afirmar que os problemas a partir dos quais escolhemos analisar os primeiros contos de Machado são necessariamente os únicos que podem ser classificados como muito importantes ou mais recorrentes entre os seus contos. Outros tantos poderiam ser incluídos nessa lista. Contudo, se consideramos apropriado nos delimitar a esses dez, é porque eles foram apontados – mesmo que não necessariamente de forma tão esquemática como faz Antonio Candido – quase que unanimemente pelos principais críticos sobre o conto machadiano. Enfim, se esses problemas podem não ser os únicos, com certeza estão entre os principais.

(2) Não pretendemos dizer que somente nos contos que escolhemos trabalhar seja possível apontar a presença desses problemas. É muito provável que também possamos localizar essas mesmas questões em vários outros contos publicados até 1880 e que não foram citados nesse trabalho.

(3) Vale salientar que em nenhum momento consideramos que, de forma geral, esses primeiros contos apresentam a mesma qualidade formal que os posteriores aos *Papéis Avulsos*. Pelo contrário. Em alguns momentos, inclusive, ao compararmos os diferentes modos como o jovem e o maduro Machado tratam do mesmo tema, acabamos evidenciando como, com o passar dos anos, ele foi capaz de se aprimorar, até que a partir da década de oitenta encontrou a forma ideal para tratar os temas que desde o início estão presentes em seus contos.

Dividimos nosso trabalho em dois capítulos, sendo o segundo subdividido em onze seções. No primeiro capítulo, fundamentados nas idéias de André Jolles, relacionamos o surgimento do conto literário ao mito e ao conto popular. Também nesse primeiro capítulo apresentamos algumas das principais idéias propostas por Edgar Allan Poe e Julio Cortázar sobre o conto e as contrapomos com alguns dos traços mais marcantes do conto machadiano. Sempre que se fez necessário recorrer, citar ou comentar algum conto de Machado para exemplificar alguma generalização ou contraposição às idéias de Poe, permitimo-nos utilizar tanto os publicados antes, quanto os posteriores aos *Papéis Avulsos*, uma vez que nesse primeiro capítulo nosso objetivo foi o de estabelecer um pequeno contraponto entre as idéias de Poe e Cortázar sobre o conto e a forma definitiva e acabada do conto machadiano. Por fim, ainda no primeiro capítulo, tomamos o conceito de hipertextualidade de Genette e o utilizamos para fundamentar teoricamente qual tipo de relação acreditamos existir entre os contos de Machado.

Na primeira seção da segunda parte, retomamos os (poucos) autores que se propuseram a mapear os principais problemas da obra de contista de Machado e apontamos suas (também poucas) opiniões sobre os contos publicados pelo autor até a década de oitenta. Em seguida, em cada uma das dez seções mostramos em quais desses primeiros contos podemos apontar de forma mais evidente a presença desses dez problemas que consideramos como fundamentais e que perpassam tanto a fase inicial quanto a madura dos contos de Machado; além de em muitos momentos também estabelecermos comparações entre o modo como esse mesmo problema é tratado antes e após os *Papéis Avulsos*.

CAPÍTULO I

ALGUNS ASPECTOS DO CONTO

1.1 Do Mito ao Conto, a fixação de uma forma

Foi a partir dos irmãos Grimm e sua coletânea de narrativas *Kinder-und Hausmärchen* (*Contos para Crianças e Famílias*) que o conto verdadeiramente adquiriu um sentido de forma literária. Segundo Jolles, podemos dizer que a definição “conto” é atribuída a uma produção literária sempre que ela compartilhe, em maior ou menor medida, características fundamentais da obra dos irmãos Grimm (Jolles 1976: 181).

Mas, para quem deseja entender em torno de qual debate o conto, tal como o entendemos, nasce, ou melhor, legitima-se, é preciso considerar o vínculo que a coletânea dos Grimm estabeleceu com outra coletânea publicada alguns anos antes por Arnin e Bretano: *Des Knaben Wundeborn* (*A Trompa Maravilhosa*) (Jolles 1976:183). Podemos dizer, sucintamente, que esse debate gira em torno de dois conceitos-chave: *poesia da natureza* e *poesia artística*.

Para Jacob Grimm, enquanto a *poesia artística* é uma “elaboração”, um produto fruto da “genialidade” de um artista, a *poesia natural* nasce do seio de um povo e de forma espontânea. Vejamos o que diz Jacob Grimm sobre distinção que ele próprio faz entre essas duas concepções:

A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações do coração para as palavras; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual. Por isso é que a poesia moderna assinala seus autores, ao passo que a antiga não sabe nome algum; ela não é produzida por um, dois ou três, é a soma do Todo; já disse que não sei explicar como essas coisas foram arranjadas e feitas mas, pra mim, não é mais misterioso do que as águas que confluem num rio para correr juntas. Não seria capaz de conceber a existência de Homero nem que os *Nibelungenlied* tivesse um autor (Apud Jolles 1976: 183-184).

De fato, podemos até admitir que haja uma distinção entre *poesia artística* e *natural*. Contudo, o que os irmãos Grimm não perceberam é que ao

apenas recolher os contos, as anedotas, lendas e histórias repassadas oralmente e nascidas espontaneamente de um povo, eles não simplesmente as “organizavam”, mas as reescreviam e lhes davam uma forma definitiva e artística. Ao definirem (e fixarem) sua forma, eles as transplantavam da categoria das *formas simples* - sem autores e forma fixa – para as das *produções literárias* – agora poetizadas e marcadas, querendo ou não, pela pena do autor. Ao se apropriarem de histórias como o *Gato de Botas*, *A Bela Adormecida* e as “porem no papel” – e nesse caso conseguirem que suas versões alcancem um status de “definitiva”, – os Irmãos Grimm, de certo modo, estabelecem, a partir de então, um distanciamento quase intransponível entre o leitor e o mito ou a história original que gerou cada uma dessas narrativas. A partir do momento em que são fixadas pelo poeta, essas histórias deixam de ser “formas simples” e passam a ser “produtos artísticos”, que não apenas são transcritos, mas reelaborados por poetas.

O conto, tal como o conhecemos no ocidente, nasce da apropriação e fixação formal, artística e elaborada que o poeta faz dos gêneros que Jolles (1976) classificou como “Formas Simples”. Dentre eles, o conto popular, a anedota, a lenda, o mito, etc. Em poucas palavras, o poeta moderno fixa de forma artística e definitiva o que a tradição perpetua, com pluralidade, através da oralidade.

É irônico que a obra dos Grimm seja parâmetro para o estudo do conto, uma vez que ao mesmo tempo em que não admitiam a diferença entre poesia da natureza e poesia da arte, também acreditavam que fossem capazes de transcrever fielmente cada história de que se apropriavam. Arnim, por sua vez, em correspondência com os Grimm, tenta abrir-lhes os olhos para o fato de que ao transcreverem e, por consequência, fixarem a forma dos tais contos infantis, eles estariam exercendo justamente esse papel de poeta moderno. Na correspondência, Arnim diz que “[...] não desejaria magoar-te, mas não posso evitar fazer-te esta observação: jamais acreditarei, mesmo que tu próprio o creias, que os *Kindermärchen* [Contos Infantis] foram transcritos *tal qual* os recebestes; a tendência para constituir e *continuar* uma obra é mais forte no homem que todos os seus projetos e simplesmente impossível de erradicar” (Apud Jolles 1976: 187).

Um exemplo de como esse “simples” ato de recolher estórias evidencia o lugar e a tarefa do poeta, é a relação entre uma mesma estória popular que tanto originou o *Pardoner’s Tale* de Chaucer, quanto o *Second Jungle Book* de Kipling. Northrop Frye (2000: 32) aponta esse caso como uma evidência de que diferentes narrativas podem ter como origem a mesma “estória” ou “mito”. Diferentemente de Frye, tomaremos este caso para demonstrar que apesar de dois autores se apropriarem de uma mesma suposta estória popular, a particularidade com a qual cada um deles se apropria dessas estórias, certamente, gera duas diferentes obras, que mesmo podendo serem correlacionadas e, segundo Frye, obviamente contarem a “mesma história” (2000: 32), sem dúvida são narrativas literariamente distintas, autônomas, artísticas e elaboradas.

Não seria aqui o espaço para discutirmos a tese defendida por Frye. Contudo, podemos nos valer em certa medida de seu pensamento ou ao menos de suas implicações, para reforçar a idéia de que ao organizar e fixar formalmente uma estória popular, um autor não somente transplanta essa estória do conjunto das Formas Simples para o das Artísticas, mas também se torna autor dessa nova versão, e não somente um organizador.

De fato são poucos os temas abordados pela literatura: morte, amor, perda, sacrifício, busca do sentido da vida, ciúmes, etc. Por isso, diante dessa limitada série de temas que a literatura aborda⁵, é indispensável que a forma como cada um desses temas é tratado seja considerado como um importante elemento definidor do seu valor, caracterização, autonomia e da assinatura do autor. Sobre essa supremacia da forma na literatura, mais especificamente no conto, Cortázar diz que “Basta perguntar por que determinado conto é ruim. Não é ruim pelo tema, porque em literatura não há temas bons nem temas ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema [...] até uma pedra é interessante quando dela se ocupam um Henry James ou um Franz Kafka” (1993: 152).

Como assume o próprio título da coletânea de Charles Perrault, *Histoires ou Contes du Temps Passe avec Moralités*, o conto natural tem como um dos principais objetivos, senão o mais importante, a transmissão de uma

⁵ Salientamos ter noção de que essa lista pode ser mais ampla do que a aqui apresentada.

mensagem, ou como costumamos dizer, de uma “moral da estória”. Por isso, mesmo que se contado precariamente por uma criança sem qualquer iniciação literária formal ou mesmo não alfabetizada, o conto natural, o mito, a lenda ou a estória espontânea, terão sua função cumprida caso sua “moral” seja transmitida. Pensando assim, podemos dizer que tanto o *Pardoner's Tale* de Chaucer, quanto o *Second Jungle Book* de Kipling, são diferentes versões de um mesmo mito, o que não os fazem, em hipótese alguma, serem narrativas extremamente semelhantes. Nunca diríamos que Kipling e Chaucer, por terem escrito livros que têm em sua origem o mesmo mito, escreveram a mesma estória.

Se o conto popular pode ser contado de diversas formas sem que haja um prejuízo significativo no processo de transmissão de sua “mensagem”, ou no efeito que causa no leitor, no conto artisticamente elaborado, a dinâmica é outra. A estória popular e o mito constroem histórias que moralizam e problematizam questões que dizem respeito ao mundo no qual vivemos. As histórias espontâneas existem para esclarecer o mundo e orientar os homens, enquanto que a literatura, mesmo que nunca deixe de ter um caráter mimético, não necessariamente se refere a um suposto mundo verdadeiro, mas ao mundo que ela mesma constrói. Por isso, se o mito exerce uma força centrífuga, a literatura exerce uma força centrípeta.

Daí, também, no conto literário, a forma ocupar um lugar fundamental e ter tanto destaque na sua constituição e relação com o leitor. Tomemos o conto *O Relógio de Ouro* de Machado de Assis, por exemplo. Essa narrativa demonstra como o processo de recepção do conto artístico é indissociável da forma como ele é narrado. Qualquer mudança na sua forma mudaria o conto e sua recepção. Ou seja, o modo como o conto artístico é narrado é tão importante quanto o seu tema, assunto ou mensagem. Nele, a forma e o conteúdo estão interligados de um modo que é inconcebível imaginarmos a mudança de um sem que o outro também sofra um abalo. Enfim, nas palavras de Frye,

Então podemos ver que a literatura é, num cenário complexo, aquilo que a mitologia é, num cenário mais simples: um corpo global de criação verbal. Em literatura, o que quer que tenha uma forma tem uma forma mítica e

nos conduz ao centro da ordem de palavras. Pois assim como o naturalismo crítico estuda o contraponto entre literatura e vida, palavras e coisas, a crítica mítica nos afasta da “vida” em direção a um universo literário autônomo e auto-suficiente. Mas o mito, como dissemos no começo, quer dizer muitas coisas além de estrutura literária e do mundo das palavras, afinal de contas, não é tão auto-suficiente e autônomo (2000: 46).

II

No século XIV, em Toscana, surge um tipo de narrativa curta de *Forma Artística* que teria seu desenvolvimento marcado por Boccaccio. Esse tipo de narrativa era produzido de dois modos: em coletâneas ou isoladas. As coletâneas, também chamadas por Jolles como “narrativa-moldura” (1976: 189) e que tinham como modelo o *Decameron*, apresentavam uma linha que as ligavam entre si e que definia por quem e onde foram escritas.

Essa *novela toscana* que, segundo Jolles, ocupa um lugar tão embrionário na trajetória do conto, “[...] procura, de modo geral, contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem” (Jolles 1976, 189). Diferentemente, tal como aponta José Aderaldo Castello (1969) e mostraremos no decorrer desta dissertação, no conto machadiano é o personagem que está em primeiro e absoluto lugar. As situações, eventos e contextos sociais e históricos são sempre panos de fundo ou coadjuvantes em função da abordagem psicológica do personagem.

Antes de prosseguirmos, dois pontos merecem ser ressaltados sobre o *Decameron*, de Boccaccio. O primeiro diz respeito a ele já no século XIV ter como uma de suas principais características a marca inconfundível da “assinatura” de seu autor. Isto quer dizer que o *Decameron* é um dos principais marcos que caracterizam o surgimento da importância do papel do autor, com sua individualidade e singularidade. Como diz Luiz Costa Lima,

Com efeito, se P. Zumthor toma o século XIV como aquele em que já se ampliava o uso do pronome “eu”, nos poemas, em função referencial – i.e., em

que o “je” não mais se confundia com a figura gramatical assumida por quem quer que lesse ou recitasse – é ainda no século XIV, entre 1350 e 1375, que Boccaccio escreve a primeira defesa “moderna” da poesia – livros XIV e XV da *Genealogia deorum*.

O segundo ponto se refere ao *Decameron*, contar, de modo geral, histórias que pareçam ter realmente acontecido. Essa tentativa de relatar incidentes que nos passem a impressão de efetivos, antes de tudo, ressalta que Boccaccio possivelmente foi um dos primeiros autores “realistas” da literatura. Contudo, quando o *Decameron* foi escrito, segundo Costa Lima, essa linguagem “realista” não era bem vista pela Igreja, uma vez que os homens ainda não tinham a capacidade de diferenciar entre o aparente e o verdadeiro (Lima 1986: 43). Assim sendo, o uso dessa linguagem realista, e sua repercussão, inevitavelmente, estariam relacionados com o poder que a religião tinha sobre a literatura e a ficção.

Boccaccio é um descendente literário direto de Dante. Por isso, sua obra, também impregnada de intenções cristãs, tenta conciliar a função poética com os objetivos da Igreja (Lima, 1988: 7). A “ficção” na obra de Boccaccio não existe em função do elogio à forma ou é sustentada por um estatuto próprio da arte, que naquele momento, era considerada pela igreja apenas como um meio de aproximar os homens dos valores divinos. Deste modo, essa “ficção” de tom realista e que passa a impressão de relatar acontecimentos efetivos, justificava sua existência a partir do momento em que é considerada um “ornamento que oculta e encarece o poético” (Lima 1988: 7). Poético esse que sempre deveria estar em função dos valores religiosos.

Ainda segundo Costa Lima, ao acentuar “a conformidade do poético com a verdade religiosa”, Boccaccio não estaria simplesmente e apenas expressando sua opinião de crença. Costa Lima acredita que talvez por Boccaccio não acreditar que sua obra pudesse conservar a memória de seu nome, “[...] explorou o ambíguo e o licencioso, falou mal dos respeitáveis, fossem leigos ou religiosos” (Lima, 1988: 9).

Apesar dessa *novela*⁶ do tipo narrativa-moldura, inaugurada por Bocaccio, ter como característica a assinatura distinguível do autor que interliga todas as histórias contadas e o relato de “acontecimentos efetivos” (Jolles 1976: 189), ou seja, que nos passem a impressão de terem acontecido, as coletâneas que lhe seguem e que dela são descendentes, já incorporam histórias do mesmo tipo que posteriormente os Grimm recolherão nos *Kinder- und Hausmärchen*. Isto é, fábulas ou histórias fantásticas, nascidas “espontaneamente”, repassadas de forma oral e que recusam a possibilidade de serem tomadas como de fato acontecidas. Dentre essas coletâneas, *Piacevoli Notti* de Giovanni Francesco Straparola e *Cunto de li Cunti* de Giambattista Basile. O trabalho de Basile, que ficou mais conhecido como *Pentameron* – pois notoriamente parodia Bocaccio – apesar de também, tal como o *Decameron*, se organizar em “moldura”, parece anotar o máximo de expressões populares e locais e reunir algumas das mesmas histórias que estão nos Contos dos Grimm – *Cinderela*, *Os Sete Corvos* e a *Bela Adormecida*. Alguns estudos críticos no século XIX, consideram a obra de Basile como a primeira coletânea do gênero.

Para os Grimm, entretanto, passando por cima da *Histoire de Psyché* de La Fontaine, as primeiras e verdadeiras coletâneas de contos têm início no século XVII, com Charles Perrault e seus *Contes de ma Mère l’ Oye*. É fácil entendermos o porquê dos Grimm passarem por cima de La Fontaine. Primeiro, porque mesmo que a *Histoire de La Fontaine* formalmente se assemelhe aos *Contes* de Perrault, ela quase sempre é formada por transposições versificadas das novelas da escola de toscana, i.e., narrativas artísticas e que deixam evidente o seu criador e também seu momento e local de criação. Retomando os termos que anteriormente discutimos, a *Histoire* de La Fontaine seriam obras *artísticas* e não *naturais*. Segundo, porque em 1697 os *Contes de ma Mère l’ Oye*, são publicados novamente com o título *Histoires ou Contes du Temps Pasé avec Moralités* e, dessa vez, são acompanhados por histórias que não somente são da mesma natureza das que privilegiavam

⁶ Jolles emprega o termo “novela” de um modo que o compreendemos como “conto de ficção”, seja ele maravilhoso ou não, mas de autoria definida. E o termo “conto”, de uma forma que podemos entendê-lo como compreendendo histórias populares, repassadas pela tradição oral. Tais como mitos, sagas, lendas e lendas.

os Grimm, como também algumas delas mais tarde também serão encontradas na sua coletânea, tais como *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida* e *A Fada Má*.

Durante o século XVIII a Europa passa a ser permeada por narrativas do mesmo gênero que as de Perrault, mas que também apresentam marcas da herança da novela toscana. Esse hibridismo, fruto da relação entre o maravilhoso, nascido de forma espontânea – do tipo escrito por Perrault – e do eterno retorno que a literatura realiza em direção ao que é supostamente verdadeiro ou que poderia ter acontecido – leia-se, aqui, a herança deixada pela novela toscana – é o que caracteriza não somente o conto do século XVIII, mas o que temos até hoje.

Ainda sobre a distinção entre *prosa artística* “elaborada” e *prosa natural* e “espontânea”, devemos nos perguntar até que ponto realmente elas são indissociáveis ou se uma não estaria embrionariamente ligada à outra. Tomemos como exemplo as novelas de Bocaccio, que a princípio são ditas como elaboradas e criadas a partir da imaginação do autor. Segundo Jolles, apesar de noventa por cento dessas histórias já estarem disponíveis em outras obras literárias, elas não chegaram ao conhecimento de Bocaccio através de manuscritos e sim pela tradição oral. (1976; 192). É importante que notemos que o cerne dessa discussão não gira somente em torno da originalidade ou da tradição de uma história, mas da apropriação e fixação que um artista faz dela.

O mito, a lenda ou o conto “natural”, ao permanecer sustentado pela tradição oral, mantém sua pluralidade, sendo cada vez transmitido de uma forma não definitiva e particular e caracterizando-se como uma *Forma Simples*. No conto, o universo retratado é redefinido e adequado à forma estabelecida pelo autor, e aqui temos o que chamamos de *Forma Artística*. Como resume Jolles, “Numa palavra: pode aplicar-se o universo ao conto e não o conto ao universo” (1976: 193). Complementando sua definição acerca da dualidade entre “conto” e “novela”, o próprio Jolles considera que:

Tudo isto pode ser resumido da seguinte maneira: A Novela e o Conto são igualmente Formas; entretanto, as leis formativas da novela são tais que ela pode dar uma fisionomia coerente a todo o incidente narrado, seja real ou inventado, porque tem como característica específica ser impressionante; as

leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este transforma-se *de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela* (Jolles 1976: 194).

Em outras palavras, a forma artística, segundo Grimm, se caracterizaria por uma intervenção do artista, através do processo formal, em uma parcela do mundo; adequando-o, ordenando-o e fixando-o, i.e., realizando o que ele chama de *elaboração*. O oposto seria a criação espontânea, caracterizada pela presença do “universo numa forma estabelecida de acordo com um princípio que rege e determina exclusivamente essa forma e só é determinante para ela” (Jolles 1976: 194).

Não questionamos a legitimação desses dois conceitos, mas uma certa tendência proposta por Grimm, pelo menos a princípio, de que a forma *natural* pertenceria (imponentemente) ao passado, enquanto que a *elaborada* ocuparia um lugar apenas secundário e atual. Hoje sabemos que não é isso o que acontece. Ambas vivem concomitantemente e se alimentam mutuamente a partir de suas diferenças. A obra artística estetiza uma parcela do universo de forma definitiva, *sólida, peculiar e única*, enquanto que a obra natural se propõe a absorver o universo tal como ele supostamente é, preservando sua mobilidade, fluidez e capacidade de a cada geração ou transmissão de conteúdo renovar sua pluralidade. Nas formas artísticas, o poeta é dono da palavra e imperador da forma. Nas formas simples, as palavras fluem entre diferentes gerações e discursos, determinando sua própria forma; de maneira contingencial, plural, renovável e incontrolável.

Para Vladimir Propp (1983: 43), a maioria dos contos “naturais” que brotam em algum momento e por algum motivo da cultura popular, pode ter sua estrutura (*assuntos* ou *motivos*) localizados em outras histórias “naturais” originadas de outras culturas e épocas. Isso aconteceria, pois, segundo Frye (2000), apesar das diferenças aparentes, todas nascem de um mesmo mito.

Quando Frye diz que o mito é o arquétipo (2000: 22), entendemos que o arquétipo seria a forma herdada do mito. Levando em conta que “o mito é o arquétipo”, podemos admitir que as histórias, ao se apropriarem da forma de um mito e se espalharem por diversas culturas, *a princípio*, apresentariam mudanças apenas no que diz respeito à imagem superficial dos personagens e

ao modo como a trama transcorre. A *princípio*, pois, na verdade, elas manteriam em seu cerne a reprodução arquetípica do significado desse mesmo mito.

O modo como um mito, através da sua reprodução arquetípica, se propaga e se faz “natural” em mais de uma cultura, se dá, principalmente, pela pluralidade e capacidade de recontextualização e reatualização que a transmissão oral lhe proporciona. Sua forma é maleável, seus elementos intercambiáveis e seus personagens, apesar de manterem sempre, nas palavras de Propp, a mesma função, podem ser substituídos por personagens da história de cada cultura. Sendo assim, o artista criador, inserido em uma determinada cultura, ao entrar em contato com alguma versão desse arquétipo, se apropria dele e o transforma artisticamente em gênero (Frye 2000: 23). Ou seja, em literatura.

Há, no entanto, um importante aspecto não apontado por Jolles em relação ao modo como o artista, quando se relaciona com a equação formada pelo mito e o conto, deixa de ser um mero “organizador” e, além de escritor, pode chegar a exercer o papel de “gênio”. Digamos que esse artista apreende uma estrutura até então pluralizada, fluida, repassada oralmente e fixa-a. Mesmo fixando-a e lhe dando uma forma particular e artisticamente definida, ainda assim essa “nova” narrativa se mantém capaz de tocar homens de várias épocas e culturas. A genialidade, por exemplo, dos irmãos Grimm, reside em, mesmo eles definindo a forma de um conto popular, não restringirem sua compreensão apenas aos que com eles compartilham dos mesmos valores. Por isso, tantas narrativas curtas terem nascido da fixação artística das *versões* de algumas lendas, mitos e histórias populares da Europa e até hoje permanecerem sendo não somente compreendidas, mas significativamente marcantes para crianças de todos os tempos e culturas.

O fato de a palha nascer espontaneamente no mato, o homem colhê-la e dela fazer o artesanato, não implica que ele seja apenas uma ferramenta secundária ou um mero meio de organização da matéria natural. A palha, nas mãos do homem, encontra forma definitiva, forma de artesanato. Cada homem se apropria da palha e lhe atribui um sentido particular. Fazendo-a deixar de ser palha para se tornar artesanato, o homem a encerra, a (re)define e fixa sua forma. E mais, lhe atribui um valor, um sentido e um lugar. Do mesmo modo, o

homem, quando toma a palavra e a transforma em narrativas sólidas e fixas, não somente será um mero organizador ou recolhedor, mas, sim, seu “dono” e criador; alguém que a domina e lhe atribui sentido. Assim como o artesão que transforma a palha em artesanato, o poeta despe a palavra da simplicidade e a elabora, revestindo-a de uma forma artística.

1.2 Os “acontecimentos” de Poe e as “interpretações” de Machado

Em resenha ao livro de Hawthorne, Edgar Allan Poe declara sua preferência pelo conto e desenvolve uma espécie de “teoria do conto”. Diz ele que:

Were we called upon however to designate that class of composition which, next to such a poem as we have suggested, should best fulfil the demands of high genius — should offer it the most advantageous field of exertion — we should unhesitatingly speak of the prose tale, as Mr. Hawthorne has here exemplified it. We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*. Worldly interests intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences — resulting from weariness or interruption (Poe 1842).

Em relação à possibilidade apresentada por Poe⁷, na qual o tempo gasto na leitura de um conto deve ser um dos critérios para que ele seja classificado como tal, vale lembrar que Norman Friedman propõe uma outra solução menos

⁷ Apesar de Poe utilizar a palavra “tale”, acreditamos que as reflexões que ele faz sobre o gênero dizem respeito ao que hoje conhecemos como “short-story” ou conto. Isto porque aparentemente ele analisa e concebe a natureza do “tale” a partir dos mesmos princípios formadores dos seus próprios contos, que ao longo dos anos vêm sendo tomados como parâmetro justamente para o estudo da “short-story”. Além do que, um estudo como o de Boris Schnaiderman (1999), que contrapõe a estrutura do conto de Poe ao de Tchekhov, exemplifica que a maioria dos estudiosos do conto admitem que as reflexões feitas por Poe em *Review of Hawthorne -- Twice-Told Tales* e *Philosophy of Composition* dizem respeito ao conto, tal como o conhecemos hoje no ocidente.

“teorizada” e rigorosa, mais maleável e que sinceramente preferimos. Nas suas palavras, “o senso comum nos diz que, embora as fronteiras exatas não possam – e não precisam – ser determinadas, podemos muito bem distinguir, sem considerar casos extraordinários, entre ficção longa, curta e média” (Friedman 1976: 131). Segundo Nádia Batella Gotlib, Tchekhov acreditava que a expansão da imprensa durante o século XIX possivelmente foi um dos principais estímulos para a grande produção de contos na época. Os autores, precisando de dinheiro, produziam muito e depressa (2006: 44). O que ela não comenta, mas podemos imaginar, é se a necessidade de ganhar dinheiro também não colaborou para que os escritores se esforçassem em adequar o tamanho do conto ao formato do jornal.

Honestamente, não consideramos que Mário de Andrade tenha trazido significativas contribuições acerca da teoria do conto. No entanto, como não podemos ignorar seu lugar na história do pensamento literário brasileiro, lembremos, que em uma frase de efeito, mas pouco reveladora, ele diz que “(...) em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (1972: 5). Em contraposição à opinião de Mário de Andrade, que leva demasiadamente em conta a intenção do autor, Massaud Moises diz que “[...] a narrativa passível de ampliar-se ou adaptar-se a esquema diverso daquele em que foi concebida, não pode ser classificada de conto, ainda que o seu autor o considere, impropriamente como tal” (1967: 99).

Não negamos a relevância de uma problematização acerca da intencionalidade do autor em relação à extensão do conto. Entretanto, antes disso, é fundamental que sejamos capazes de estabelecer uma clara distinção entre Romance, Conto e Novela que não seja apenas baseada na sua extensão ou intenção do autor, mas, quem sabe, no que podemos considerar como sendo as suas diferentes possibilidades de análise do homem e da vida. O Romance seria um olhar individual que busca ou atribui um sentido à totalidade da vida e da existência. A Novela, também partindo de um olhar individualizado, analisa a partir de um período de existência, suas implicações psicológicas ou sociológicas. Já o conto seria uma leitura singular sobre apenas um episódio ou um recorte muito pequeno e também todas suas possíveis implicações. Já discordando de Poe e Cortázar – mais à frente falaremos sobre isso – acreditamos que um bom conto oferece ao leitor tanta

reflexão quanto um bom romance. A complexidade e intensidade de um conto derivam justamente do autor precisar aproveitar todos os mínimos detalhes possíveis para que seu texto torne-se denso o suficiente e não apenas um relato banal de um caso qualquer.

A principal contribuição de Poe para o estudo do conto foi sua opinião sobre a importância que ele atribui às intenções de um ator ao escrevê-lo. Na relação leitor-romance-autor, tanto o leitor quanto o autor, cada um ao seu modo, interage, constrói e atribue ao romance um sentido particular. O autor perde o domínio completo da sua obra e passa a ocupar um lugar de expectador, que ansiosamente deseja saber como suas palavras ecoam no leitor. O romance, do mesmo modo que é escrito aos poucos, paulatinamente, tendo a cada página escrita seu sentido reconstruído, ampliado, reduzido e fixado, também ao ser tomado pelo leitor, a cada frase, página e capítulo, se permite ser reconstruído, reampliado, (re)reduzido e provisoriamente fixado. No corpo do romance, entre suas frases e pausas, repousa uma imensidão de possibilidades interpretativas e efeitos, que nem o seu próprio autor tem consciência de existirem e nem o leitor conseguirá perceber. A expectativa que o autor de um romance tem do efeito que seu texto pode gerar no leitor, é incerta, aberta e imprevisível.

Enquanto isso, o contista parece nunca perder o controle do conto. Por seu caráter necessariamente forte, impetuoso, tenso e palpitante, o próprio conto se apropria e consome o leitor. O conto, como diz Poe e ressalta Cortázar (1993: 121) nasce de um projeto do autor em causar um determinado efeito preconcebido. A combinação de incidentes e palavras não é aos poucos construída, como no romance, onde mesmo o autor pode, como acontece na maioria das vezes, se surpreender com a sua própria construção. Ao contrário disso, no conto, tudo é milimetricamente pensado. Cada elemento, incidente, palavra, deixa ou pausa, faz parte de um projeto que, parodiando Pablo Picasso, visa agarrar o leitor pelo rabo⁸.

Apesar de não afirmarem, ambos os autores transparecem acreditar que apenas o conto é pensado e escrito milimetricamente, o que nos parece um certo reducionismo ou uma tentativa forçada de criar uma teoria específica para

⁸ *O Desejo pelo Rabo*. Peça de Pablo Picasso escrita em 1941, mas censurada e apenas encenada pela primeira vez 26 anos depois.

cada detalhe do conto. Afinal, como não imaginar que autores de romances, como por exemplo, *Ulisses*, *Grande Sertão: Veredas*, *Enquanto Agonizo*, *Macunaíma*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e toda a literatura naturalista, não pensaram exaustivamente em cada palavra ou idéia escolhida.

O conto, para Poe, é uma máquina literária de criar interesse. Para que essa máquina engrene, funcione perfeitamente e, principalmente, intensamente, deve se abster de tudo o que é supérfluo e desnecessário. Poe e Cortázar consideram que um conto “memorável”, para não dizer “bom”, deve se ater com *intensidade a um acontecimento*, suprimindo qualquer comentário ou explicação sobre o evento narrado (Cortázar 1993: 122). A eficácia do conto estaria intimamente ligada à sua economia e a alguns aspectos que, segundo Cortázar, também estariam relacionados ao jazz, tais como a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos e “*essa liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perda irreparável” (1993: 235). Pensando assim, o papel discreto, econômico e objetivo desempenhado pelo narrador seria um fator fundamental para que o conto contemporâneo, que nasce com Edgar Allan Poe, de fato seja um máquina literária de causar efeito.

Pois bem, Poe defende que cada palavra deve estar a serviço do acontecimento em si. O que implica nunca fazer da matéria do conto uma alegoria, teoria ou generalização psicológica ou didática. Sua essencialidade seria limitada ao evento em si. Se o romance em todos os sentidos é uma obra aberta e o seu fim, dependendo de cada leitor, pode nunca existir ou se existir, ir além das suas páginas, o conto é antes de tudo delimitado; atente que não digo limitado. A narrativa do conto, ao se situar no “plano essencial e, portanto, efetivo” (Cortázar 1993: 123), mantém, deste modo, fora do seu alcance a possibilidade de tecer “uma visão universal do homem, até uma teleologia e uma ética” (Cortázar 1993: 123 n.4).

Concordamos em parte, ou ao menos não discordamos completamente, com a hipótese de que a extensão de um romance pode favorecer sua maior profundidade psicológica, em comparação a um conto. No entanto, isso não deve ser encarado como uma regra, tal como praticamente fez Poe e Cortázar (1993: 123 n.4). Os contos de Machado, apesar de obviamente não serem tão extensos (principalmente os de seu período maduro) como um romance de

Dostoievski, apresentam, sem a menor sombra de dúvida, o mesmo grau de profundidade, problematização e “visão universal do homem”.

Isso é possível na obra de Machado, pois, diferente do que acontece na de Poe, a essência de seus contos, se assim podemos chamar, reside na análise da densidade psicológica de seus personagens e suas motivações, não necessariamente no efeito obtido através da descrição impactante do *evento em si*. O acontecimento no conto machadiano está a serviço do personagem e de sua análise psicológica. O conto machadiano, e agora nos permitimos com segurança fazer uma afirmação diametralmente oposta ao que pensa Poe, é construído em função e em torno da análise da capacidade psicológica de cada personagem, que por sua vez tomará o acontecimento apenas como mote demonstrativo dessa psicologia. Exemplo disso é seu conto *O Machete*. Esse praticamente atende a quase todos os requisitos técnicos apontados por Poe sobre como um conto deve ser construído. A diferença fundamental entre ele e os contos de Poe é o modo como apresenta as possibilidades de análise psicológica. O que também não quer dizer que ele só funcione se concebido como uma alegoria, como supõe Cortázar.

Apesar d'*O Machete* ser um conto sucinto e nos levar sem desvios para um caminho supostamente preconcebido pelo autor, ele não apresenta, como exige Poe, um clímax. Mesmo no seu final, quando a esposa do violoncelista foge com o tocador de machete, não há uma sensação de clímax. Essa ausência possivelmente se dá pela profunda melancolia que paira nas palavras e na reflexão que o personagem faz sobre sua perda. O último momento do conto, marcado pela fuga da esposa, acaba deixando de ter um impacto de clímax, pois é obscurecido ou sobreposto pelas palavras reflexivas e melancólicas do marido abandonado. Será essa melancolia que possibilitará uma reflexão tão profunda quanto a que poderia nos oferecer um romance que também se propõe a problematizar a existência do personagem e de questões importantes sobre os dilemas de um artista.

Apesar dessa ausência de uma espécie de momento catártico ou impactante, podemos dizer que realmente há em *O Machete* uma confluência dos elementos que nos levam ao seu desfecho. Por isso, a presença do clímax deve ser dissociada da idéia de que todos os elementos estão *concatenados* e trabalhando em função da *concisão*, *intensidade* e do seu *efeito* –

preconcebido. Em *Idéias de Canário*, o clímax, como parece ser proposto por Poe, é substituído pela reflexão pessimista sobre a relatividade e a impossibilidade de estabelecermos uma verdade definitiva sobre o mundo. O que não nos impede de facilmente percebermos que todos os elementos do conto estão arrançados de uma forma que ao fim da leitura possamos compreender a construção de uma espécie de “teoria” (pessimista) sobre a relatividade da liberdade. Qualquer alteração no modo de contar essa história implicaria em uma desarrumação desse pensamento e, por conseqüência, não causaria no leitor a sensação de coerência e convencimento que ela nos transmite acerca da relatividade. Nem todo conto é construído em função de uma conclusão, alguns são em função de uma “teorização”.

Segundo Cortázar, cada conto começa por interessar a inteligência, mas termina se apoderando da alma do leitor (1993: 125). Já falamos que não concordamos plenamente com a idéia de que o clímax seja parte fundamental de um conto. Essa exigência pode nos permitir imaginar que se ele começa como uma máquina literária de criar interesses, ao fim se torna uma espécie de máquina literária de causar sensações. O que não necessariamente acontece nos contos de Machado. Mesmo os seus piores contos são mais cerebrais que emocionais. E, se boa parte deles pode ser considerada memorável, excelente e irretocável, isso se dá muito mais pelo efeito desnorteante e problematizador de suas reflexões e teorias implícitas sobre o homem, do que por algum efeito impactante ou catártico que um clímax possa causar no leitor⁹.

Poe, nas palavras de Cortázar, “compreendeu que a eficiência de um conto depende de sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si [...] deve ser radicalmente suprimido” (1993: 122). Talvez essa ênfase dada por Poe ao *acontecimento em si*, seja por sua teoria do conto ter como base, principalmente, os contos fantásticos. No caso de Machado, é fácil encontrarmos entre seus contos alguns que possam tipicamente ser classificados como fantásticos. Contudo, em Machado, o fantástico, o assustador e o que (aparentemente) beira o “extra-humano” e nos causa esse efeito de estranhamento e de macabro são justamente os

⁹ Mário de Andrade (1978) disse que Machado não é um autor que se ama, mas que se admira. Barreto Filho (1980) considera que a emoção não está ausente nos contos de Machado, mas disciplinada pelo espírito.

contos que denunciam as patologias mentais e comportamentos insólitos que menos desejaríamos admitir que nós, seres humanos, somos capazes de realizar.

O próprio Freud, em seu texto *O Estranho* (1919), tomou emprestado o conto fantástico *Homem de Areia* de E.T.A.Hoffman, para demonstrar que muito do efeito de desconhecido e macabro que algumas pessoas, situações, objetos, histórias ou estórias nos causam, são por conta deles nos remeterem a aspectos que inconscientemente nos são familiares, mas conscientemente não. Tomando emprestada essa idéia de Freud, poderíamos dizer que contos como *Um Esqueleto* e *A Causa Secreta*, causam esse sentimento de estranhamento, desconforto e de aparente macabro, pois evidenciam algo que está distante de nós, mas não distante no sentido externo e sim interno. Ou seja, nem tudo que nos é estranho, distante ou desconhecido está no mundo “exterior”. Alguns dos nossos aspectos psicológicos podem nos parecer sombrios, assustadores e desconhecidos por estarem localizados nas camadas mais profundas, distantes e inconscientes de nossa mente. Essa idéia de que em Machado o que há de mais assustador não está na esfera do fantástico, mas na do humano, será melhor apontada quando abordarmos a semelhança entre *Um Esqueleto* e *A Causa Secreta*. Se por um momento deixarmos de lado toda a rigidez proposta por Poe sobre a concepção do conto, poderemos novamente questionar a idéia de que ele e, aparentemente também, Cortázar defendem acerca dos limites de problematizações que esse gênero pode suscitar.

Admitamos que não somente no conto, mas também no romance, e não especificamente em um ou em outro, o autor, em determinados momentos, tanto adéqua a forma do texto a suas idéias quanto suas idéias à forma que pretende finalmente construir. Cortázar diz que o conto é antes de tudo delimitado, que sua narrativa deve se situar no “plano essencial e, portanto, efetivo”, mantendo, deste modo, fora do seu alcance a possibilidade de tecer “uma visão universal do homem, até uma teleologia e uma ética”. Ora, como diante dessa teoria entendermos os contos que não são concebidos a princípio como contos, mas como capítulos de romances, que posteriormente foram excluídos pelo autor do formato final de sua obra, como, por exemplo, o conto *Mrs. Dalloawy na Bond Street* de Virginia Wolff? Ou ainda, os capítulos de

romances que funcionam perfeitamente como contos: tais como *História de D. Plácida* ou *O Almocreve das Memórias Póstumas de Brás Cubas*?

Mesmo que não tenhamos uma resposta definitiva para essa questão, vale repensar se realmente o capítulo que foi a princípio concebido como parte de um romance, ao se fixar como conto, perderia de fato todas as marcas e intenções deixadas pelo autor, que indicam, por exemplo, a densidade psicológica do personagem ou generalizações sobre o resgate do tempo e da memória, como no caso de *Mrs. Dalloawy na Bond Street*. Ou, como no caso dos capítulos que funcionam como conto, como entender que no meio de um romance, haveria um recorte – um capítulo – que estivesse destituído das intenções e (amplas) possibilidades de um romance e apenas funcionasse pontualmente como uma narrativa de um *evento em si*? Seria possível negarmos que, além de ter uma estrutura e função semelhante a de um conto, o capítulo d'*O Almocreve* também não possibilita uma reflexão que vai além da descrição intensa do episódio e problematiza o cinismo e o egoísmo humano?

Para Boris Schnaiderman (1999: 334), a escrita de Tchekhov é uma superação em relação ao que propõe Poe em sua *Filosofia da Composição*. Isto porque, quem pela primeira vez apresentou de forma incisiva o conto como sendo algo a mais do que o relato de um *acontecimento* foi exatamente Tchekhov. O escritor russo foi o responsável por libertar definitivamente o conto de um dos seus fundamentos mais marcantes: a narrativa de um *acontecimento extraordinário* (Gotlib 2006: 46). Semelhante ao que também ocorre em muitos contos de Machado, em alguns de Tchekhov há a impressão de nada acontecer. As narrativas aparentemente não possuem enredo e relatam histórias comuns que, segundo os mandamentos de Poe, não mereceriam ser tomadas como matérias de conto. Em Tchekhov, isso acontece, por exemplo, nos contos *Angústia* e *Dois Amigos*, em Machado, em *Missa do Galo*, *Teoria do Medalhão* e *Idéias de Canário*.

Tzvetan Todorov percebeu que boa parte dos contos de Poe encerram com uma “frase derradeira, carregada de maior significação, que ao mesmo tempo esclarece sabiamente o mistério mantido e anuncia um fato, em geral horrível” (1980: 162). Diferente disso, nos contos mais psicológicos, escritos por Machado e Tchekhov, além da profundidade psicológica dos personagens, umas das coisas que mais chame a atenção seja um silêncio final perturbador

ou uma certa pulsação enigmática que permanece no leitor mesmo após terminar de lê-los. Nesses, ao contrário do que acontece nos de Poe – e na maioria dos policiais ou de terror – não há necessariamente algum enigma a ser desvendado, problema a ser solucionado ou revelação a vir à tona. Ao invés de neles encontrarmos desfechos com “soluções” ou “conclusões” do tipo *anagnorisis*, na qual todo o restante da trama seja reconhecida e esclarecida, encontramos histórias ambíguas que mantêm questões sutis em aberto e a serem solucionadas pelo próprio leitor a partir das mais diversas interpretações.

Essa possibilidade do conto manter-se em aberto com questões não solucionadas e sem respostas definitivas para sua trama, pode ser notada em *Missa do Galo*. Nele, o próprio narrador diz: “Nunca pude entender a conversa que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta” (1997 II: 605). Ninguém é capaz de chegar à conclusão acerca do que realmente aconteceu naquela noite, nem o narrador e muito menos o leitor. Em *Missa do Galo*, nem mesmo uma conclusão distorcida ou parcial nos é oferecida. Pelo contrário. Apenas a ratificação de que a verdade sobre o episódio está perdida, restando ao leitor apenas imaginar e analisar as intenções dos personagens e os indícios que *parecem* levá-lo a respostas incertas sobre as intenções de ambos. Teria Nogueira visto D. Conceição naquela noite com um “ar de visão romântica”, pois lia *Os Três Mosqueteiros* e estava “ébrio de Dumas”? E ela, uma mulher traída e conformada, estaria envolvida naquela conversa, pois desejava se sentir novamente capaz de seduzir? Enfim, apenas impressões nos restam sobre a conversa entre Nogueira e Conceição. Impressões que segundo o próprio Nogueira, são “truncadas e confusas”. Diante dos desfechos enigmáticos que os contos de Machado oferecem, somos levados a fazer milhares de perguntas. Para algumas obtemos respostas ambíguas. Para outras, apenas um silêncio perturbador.

Ainda sobre os contos que não apresentam “conclusões”, lembremos de *Uns Braços*. O conto narra uma história aparentemente simples, e de fato o é. Complexos são os personagens e os seus sentimentos: ambíguos, reprimidos, sutis, introspectivos, não declarados e indefiníveis, pois não nos esclarecem nada e não se justificam.

Anteriormente falamos da concepção mais clássica de conto que o define como uma narrativa delimitada e que encerra em si mesma. Mas como definir o sentimento de perplexidade que permanece no leitor diante do clima discreto de sensualidade e sedução que é construído em *Uns Braços*? Acreditamos não sermos os únicos que após a leitura do conto ainda permanecemos sentindo a sensualidade pulsante no ato de D. Severina quando motivada por um enorme desejo sexual beijar Inácio enquanto ele dorme ou mostrar parte dos braços de forma sedutora durante as refeições. E mais, também não acreditamos sermos os únicos que enxergamos em tantas outras situações da vida esse mesmo jogo tácito de sedução representado na relação entre D. Severina e Inácio, na qual ambos desejam, mas enquanto um não se permite, ao outro não é permitido.

Outra significativa marca deixada por Tchekhov foi a possibilidade do conto não necessariamente narrar um recorte único da vida do personagem, mas “registrar uma sucessão de quadros, como se fosse um mosaico, abandonando a construção tradicional, que previa uma ação com desenvolvimento, clímax e desenlace” (Gotlib 2006: 47). Nessa fórmula, o autor recortaria apenas acontecimentos significativos da vida do personagem, o que ocorre em vários contos de Machado. Em *O Esqueleto*, o narrador constrói uma seqüência de acontecimentos ou passagens capazes de denunciar o desejo de Dr. Belém em causar medo e temor à esposa. Em *A Causa Secreta*, são encadeados seguidos quadros que retratam o sadismo de Fortunato. Em *D. Benedita*, o narrador não se preocupa em descrever toda a vida da personagem ou da sociedade ao seu redor. Ele apenas concatena uma seqüência de quadros que ressalta a incapacidade da personagem levar a cabo qualquer atividade. Em cada um desses contos há como que uma espécie de coletânea dos melhores, mais significativos e representativos momentos da vida dos personagens. A união desses recortes deve ser suficiente para que tenhamos uma noção da totalidade da psicologia de cada um deles. Esse mosaico constitui o que podemos chamar de “substância da vida”.

Apesar de todos os contrapontos que estabelecemos em relação às idéias de Poe, não estaríamos sendo contraditórios, se admitíssemos que inegavelmente um conto, entre tantas características e controvérsias,

essencialmente se estrutura como um texto curto. As razões podem ser duas: ou a matéria em si é essencialmente curta, ou, sendo maior, é formalizada de tal modo e intensidade a maximizar o seu efeito artístico. É útil a comparação feita por Cortázar entre o conto e o trabalho do fotógrafo. Em ambos, é preciso ter noção de que o recorte a ser trabalhado precisa aproveitar todos os detalhes, uma vez que ele deve ser sucinto e intenso. O escritor deve enxergar tanto na matéria curta em si, quanto na que foi concentrada intensamente num relato breve, a mesma possibilidade e dimensões artísticas e problematizadoras que um fotógrafo ao definir seu alvo e foco. Tanto o conto, quanto a fotografia, são densos, intensos e breves, pois, quando memoráveis, retratam recortes representativos da vida ou amostras concentradas da psicologia humana. Nas palavras de Cortázar, tanto a fotografia quanto o conto, consistem em “[...] recortar um fragmento de realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla [...]” (1993: 151)¹⁰. Parece-nos, assim, clara nossa opinião de que o conto não somente é uma máquina de causar efeito, mas também de problematização.

1.3 O Conto (sempre) interpretado

A possibilidade de fazer do conto um material no qual há concentração de elementos, efeitos e análises psicológicas foi levada por Machado às últimas conseqüências. Seus contos, ao mesmo tempo em que narram recortes precisamente pinçados e representativos da vida, são delineados com uma forma que se adéqua e parece ter sido criada exatamente com o propósito da análise psicológica. Nas palavras de Mário de Andrade, “De Maupassant, de Machado de Assis, já literalmente adultos, não há o que preferir, porque não são descobridores de assuntos pra contos, mas da forma do conto” (1972: 8). Apenas como nota, vale lembrar que enquanto Tchékov e Maupasant

¹⁰ Consideramos coerente a comparação entre a fotografia e o conto. No entanto, não deixamos de reparar que se agora ele diz que o conto pode proporcionar uma “realidade mais ampla”, anteriormente, ele também afirmou que o conto deveria se limitar ao “plano essencial e, portanto, efetivo” (1993:123), o que implica manter fora do seu alcance a possibilidade de tecer “uma visão universal do homem, até uma teleologia e uma ética” (Cortázar 1993: 123. 4n). Ficaria assim a questão: Cortázar acredita ou não na possibilidade do conto ser mais do que uma narrativa do *acontecimento em si*?

publicavam seus primeiros contos na década de oitenta, nessa mesma década, Machado já se tornava um autor maduro e definia seu estilo.

Um dos aspectos mais marcantes da forma do conto machadiano é a presença hipertrofiada do narrador. Em *O Espelho*, *Primas de Sapucaia*, *Ernesto de Tal* e *O Anjo das Donzelas*, há, antes do conto propriamente dito, uma espécie de introdução, na qual o narrador emite juízo e opinião, como quem está em uma posição privilegiada em relação ao conto e à anedota. Nesse pequeno introdutório, conhecemos um narrador que ao mesmo tempo se define e define o que narrará; julgando, organizando e atribuindo sentido à estória. Esse intróito, nem sempre tão segmentado do restante do conto, apresenta a suposta origem e finalidade do conto, além de contextualizá-lo num parâmetro ficcional e justificar sua importância e existência. Ou seja, é o próprio conto machadiano que se anuncia e (supostamente) se define.

Começamos agora a seguir por um caminho pelo qual Poe provavelmente não imaginava que o conto pudesse seguir ou simplesmente não aprovasse. Esse narrador, oposto ao das estórias fantásticas de Poe, nos contos de Machado é o responsável por ir além do acontecimento em si e decifrar o sentido da “anedota”¹¹ ou do “caso” relatado pelo conto. Os casos narrados, como os próprios narradores costumeiramente os definem, são supostamente reais, não inventados, testemunhados por eles próprios ou por alguém de seu conhecimento¹²; o que não necessariamente implica possuírem um significado em si. Novamente nos vemos diante de outra oposição entre o conto poeano e machadiano.

Enquanto o do escritor americano alimenta sua pretensão e intenção na possibilidade de que o acontecimento em si cause efeito e impacto no leitor, o conto machadiano se estrutura e apóia o seu objetivo mais importante, não no acontecimento, mas na capacidade de interpretá-lo e lhe atribuir sentido. Mesmo Cortazar, que em vários momentos parece concordar com Poe, ao ler *A Lição de Mestre* de Henry James, reconhece que alguns acontecimentos em si carecem de significado. Para ele, nesse livro de Henry James “sente-se de imediato que os fatos em si carecem de importância, que tudo está nas forças

¹¹ Daqui em diante, o termo “anedota” deverá ser compreendido como a matéria, o assunto ou o acontecimento *em si* que o conto se propõe a narrar.

¹² Tudo isso, sempre, dentro de uma lógica interna e ficcional do conto.

que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha” (1993: 158).

Ilude-se quem acredita que, ao nos depararmos com um narrador desse tipo, que justifica, atribui significado e interpreta, estamos sendo poupados de mais trabalho. Uma vez que a relação entre o leitor e a anedota do conto é intermediada pelas interpretações e juízos do narrador, o trabalho do leitor acaba sendo quase que dobrado e exigindo muito mais perspicácia e atenção para tentar, se possível, discernir entre a anedota e o discurso do narrador que a envolve. Asseguramos, inclusive, que no conto machadiano é mais fácil e menos importante visualizar a anedota em si e mais importante e complexo compreender as teorizações e os complementos interpretativos tecidos pelo narrador. Como nos lembra Montaigne, “Interpretar as interpretações dá mais trabalho do que interpretar a própria coisa, mas escrevemos mais livros sobre livros do que sobre os assuntos mesmos; comentamo-nos uns aos outros” (1987 III: 352).

Por esta razão, alguns contos de Machado – nos quais aparentemente nada acontece ou se acontece não é qualquer coisa significativa – conseguem manter sua força e impacto no leitor. É o caso de algumas de suas melhores histórias: *Teoria do Medalhão*, *Missa do Galo*, *Uns Braços*, *O Segredo do Bonzo* e *O Espelho*. A força do conto machadiano nasce muito mais de uma reflexão inteligível acerca da narrativa (interpretativa) do narrador, do que de um arrebatamento emocional fruto da narrativa do *acontecimento em si*.

Como nos lembra Abel Barros Baptista (2006: 212), em *O Empréstimo*, Machado no segundo parágrafo escreve:

E, para começar, *emendemos Sêneca*. Cada dia, ao parecer daquele moralista, é, em si mesmo, uma vida singular; por outros termos, uma vida dentro da vida. Não digo que não; mas por que não acrescentou ele que muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira? Vede este rapaz: entra no mundo com uma grande ambição, uma pasta de ministro, um banco, uma coroa de visconde, um báculo pastoral. Aos cinquenta anos, vamos achá-lo simples apontador de alfândega, ou sacristão da roça. Tudo isso que se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; por

que não há de a vida, que foi a mestra de Balzac, apertá-lo em trinta ou sessenta minutos? (1997 II: 334) (grifos nossos).

O tipo de raciocínio que Machado toma emprestado de Sêneca¹³ é do mesmo tipo indutivo utilizado na relação que Freud estabelece entre a análise de um caso clínico e a construção de uma teoria geral a partir desse caso. Esses três pensadores – um filósofo (Sêneca), um escritor (Machado) e um psicanalista (Freud) – acreditam na possibilidade de se chegar à compreensão do todo a partir da análise de uma parte. Todos eles crêem que a carga psicológica de um indivíduo, sempre e ininterruptamente, está em funcionamento. Por isso, a cada passo que damos, escolha que fazemos, palavra que falamos e atitudes que tomamos, deixamos a marca de quem mais profundamente somos. Pensando assim, é absolutamente plausível que o conto e sua brevidade sejam capazes de captar a existência de alguém ou a complexidade de uma vida, uma vez que ele (particularmente o conto machadiano) “[...] inclui ainda o exame desse trânsito da parte para o todo, do particular para o geral: investiga, ficcionalizando-a, a possibilidade de apertar a vida inteira numa hora, acrescentando-lhe outra: a possibilidade de ver a vida inteira apertada numa hora” (Baptista 2006: 213).

E, se admitirmos que de fato uma vida pode ser condensada em uma hora, como saber qual hora seria essa? Toda grande obra de arte é fruto de uma mente arguta que, de forma pouco comum e muito especial, apreende o mundo e o transforma em ficção. No caso de um grande contista, sua genialidade residiria, primeiro, em perceber que nos menores atos e em pequenos intervalos, somos capazes de demonstrar, mesmo que inconscientemente, mas intensamente, toda uma estrutura psicológica ou o sentido de uma vida. Segundo, identificar em quais possíveis horas do dia, dias da semana, atitudes, escolhas ou olhares, o personagem estaria intensamente retratado. Por fim, se somente um grande romancista consegue estetizar o

¹³ As idéias de A. B. Baptista, sobre a qual tentamos realizar novas problematizações sobre o conto, certamente derivam de uma leitura particular do modo como Machado possivelmente se apropriou do pensamento de Sêneca. Vejamos onde originalmente se encontra esse pensamento de Sêneca: “Apressa-te a viver, caro Lucílio, imagina que cada dia é uma vida completa. Quem formou assim seu caráter, quem quotidianamente viveu uma vida completa, pode gozar de segurança; para quem vive de esperanças, pelo contrário, mesmo o dia seguinte lhe escapa, e depois vem a avidez de viver e o medo de morrer, medo desgraçado, e que mais não faz do que desgraçar tudo” (Sêneca. Cartas a Lucílio. Trad. J. A. Segurado e Campos. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 556)

sentido ou retrato de uma existência, apenas um contista maduro e perspicaz é capaz de condensar em poucas páginas o suficiente para que possamos ver e entender em um episódio singular “todo” o personagem, uma vez que ele e sua psicologia estão “totalmente” presentes nesse episódio.

A.B. Baptista diz que “[...] nada ou ninguém assegura que não é antes a capacidade de ver que constitui uma representação para ser vista” (2006: 214). Essa sentença não é apenas mais um jargão pós-estruturalista-modernista que insiste em dizer que não há qualquer coisa que possua um valor em si, mas sim, o olhar de quem olha e a disponibilidade de encontrar o que se procura, que investem no objeto o sentido e o valor procurado. Sabemos que essa discussão (pós-estruturalista) pode encontrar uma conclusão apenas num ponto muito distante do qual pretendemos chegar. No entanto, a partir da observação de Baptista, somos instigados a sublinhar e constranger esse narrador – que no conto machadiano ocupa um lugar tão fundamental – questionando-o até que ponto esse recorte é intenso, significativo e representativo de uma vida ou se apenas esse significado lhe é atribuído. De uma forma ou de outra, o certo é que um conto construído com o objetivo de suscitar questões mais amplas do que as apontadas por Poe, estabelece uma relação tão intrínseca entre o discurso do narrador e a anedota, que a inteligibilidade da anedota passa a ser dependente da voz do narrador.

Não há nada que permita confiarmos plenamente no narrador machadiano. Pelo contrário. Uma das marcas dessa forma criada por Machado é a autoridade com a qual o narrador se permite, a fim de legitimar o sentido problematizador que atribuiu ao episódio, lapidá-lo até que pareça algo natural e inquestionável. Mas, nada há de natural no conto machadiano. Tudo é resultado da forma condicionada pelo gosto do narrador. Ele é o responsável desde o pequeno intróito que delimita a função e intenção do conto, até sua forma, que dispensando o suporte naturalista, funda para cada conto uma lógica própria e interna.

Todo esse poder que lhe é delegado, permite, em função dessa coerência interna, algumas arbitrariedades que ao leitor não cabe julgar se são verdadeiras ou falsas. Quando o narrador machadiano afirma que Custódio, de *O Empréstimo*, “nascera com a vocação da riqueza, sem a vocação do trabalho” ou quando diz que Garcia, de *A Causa Secreta*, “[...] possuía, em

gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres [...]", ele re-introduz no conto elementos do "todo" que anteriormente haviam sido excluídos em função de um olhar mais limitado ao acontecimento. Esse tipo de acréscimo, comum nos contos contemporâneos e não somente no machadiano, é o que possibilita, em muitos casos, nos lançarmos num conto também com uma perspectiva de "todo".

A partir dessa explicação "geral" sobre Garcia, inferimos que a intenção do conto não é somente retratar sua obstinação em entender Fortunato. Mais do que isso, sabendo que ele "possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens", compreendemos que o recorte trabalhado pelo conto é uma compactação intensa de todo o sentido de sua vida. O desejo de Garcia não se limitava somente a decifrar Fortunato. Tentar decifrar os homens fazia parte fundamental da psicologia e personalidade de Garcia. Como diria A. B. Baptista, "todo" o Garcia está naquele momento, pois pelo caráter intenso do conto, "todo" o Garcia está sendo representado naquele momento.

É importante salientarmos que no conto machadiano a interpretação do narrador se sobrepõe determinantemente à anedota em si, de tal forma, que seja esse em terceira pessoa (como em *O Relógio de Ouro* e *O Anjo das Donzelas*) ou em primeira (como em *Virgínius*), somente é possível ter acesso à anedota através de sua "narrativa-interpretativa". Se levarmos esse raciocínio adiante, nos conscientizaremos que, por consequência, todas as interpretações que fazemos do conto, na verdade, são sempre interpretações de interpretações. "A história contada", segundo Baptista, "é, por isso, em primeiro lugar, a história de uma narração, de alguém contando uma história" (2006: 218).

Todavia, como mais adiante veremos, nem sempre o narrador estabelece um compromisso de narrar a estória imparcialmente, sem meter-lhe uma ênfase aqui, outra ali. Como acontece em *O Anjo das Donzelas*, nem sempre a leitura que o narrador faz do recorte selecionado se mostra correta. Com isso, a complexidade torna-se ainda maior, pois, mesmo tendo a sua forma determinada pelo discurso do narrador, o conto, ainda assim, deve se apresentar ao leitor de uma maneira que ele possa discordar da interpretação do narrador. Em pouquíssimas palavras, o narrador primeiro faz o que bem entende com o conto, define sua forma e o qualifica. Depois, autoritariamente

se impõe como único meio de conhecermos a anedota. Por fim, nos entrega o conto e nos deixa a vontade para não ficarmos presos a sua interpretação, inclusive, permitindo que discordemos dele e realizemos novas leituras.

Ainda assim, todas essas notas sobre uma suposta forma do conto machadiano foram escritas com muito receio, pois o que pretendemos até aqui foi destacar mais alguns funcionamentos marcantes do seu conto, do que definir uma regra ou teoria geral sobre sua forma. O receio de definir a forma do conto machadiano, em boa parte se dá pelo que até agora comentamos sobre o seu narrador autoritário, que a cada conto se permite criar, reinventar ou se apropriar de formas mais antigas. O narrador machadiano, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que é o responsável pelo caráter irredutível do conto, também é o elemento mais marcante, definidor, inovador e que atravessa quase todos os contos de Machado.

1.4 Sobre a intratextualidade hipertextual dos contos de Machado

Transtextualidade é como Gerard Genette (2006) chama, de forma mais ampla, as cinco diferentes possibilidades de um texto se relacionar com outros textos. Ele diz que “[...] transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (2006: 7). A primeira dessas possibilidades, e que segundo Genette, teve em Julia Kristeva uma de suas maiores exploradoras, é a intertextualidade. Resumidamente, ele diz que a intertextualidade seria a “[...] co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em outro” (Genette 2006: 8).

Para o próprio Genette, a mais abstrata das modalidades de transtextualidade é a arquitekstualidade. Diz ele que “trata-se de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias*, *Ensaio*, o *Roman de la Rose*, etc., ou mais freqüentemente, infratitular: a indicação *Romance*, *Narrativa*, *Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico” (Genette 2006: 11).

Paratextualidade, o terceiro tipo de transtextualidade apresentado por Genette, se caracteriza pela relação do texto, propriamente dito, e seu

“[...] *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso [...]” (Genette 2006: 9).

Se tomarmos a idéia de paratextualidade, podemos dizer que a obra de Machado é um prato cheio para os estudos transtextuais. Desde a *Advertência* de seu primeiro romance, *Ressurreição*, até às primeiras páginas do último, *Memorial de Aires*, Machado cita e nomeia com quais autores dialoga e quais pensamentos lhe servem como norte. Na *Advertência* da primeira edição de *Ressurreição*, ele explica suas intenções, tomando emprestadas as palavras de Shakespeare:

[...] Minha idéia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

Our doubts are traitors
And make us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt.

Na sua original *Advertência às Memórias Póstumas de Brás Cubas*, diz ele ao leitor:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o

seu romance usual, ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.

Já na *Advertência aos Papéis Avulsos*, os dois citados são Diderot e São João:

[...] Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente, que se há aqui páginas que parecem meros contos, e outras que o não são, defendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com São João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): "E aqui há sentido, que tem sabedoria". Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra. Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele, não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso.

Em *Várias Histórias*, além de (novamente) fazer referência a Diderot, desta vez Machado transcreve uma citação do enciclopedista francês:

Mon ami, faisons toujours des contes...
Le temps se passe, et le conte de la vie
s'achève, sans qu'on s'en aperçoive.

A epígrafe de *Páginas Recolhidas* é uma pequena citação de Montaigne: "Quelque diversité d'herbes qu'il y ayt, tout s'enveloppe sous le nom de salade". Em *Esaú e Jacó*, antes de iniciar o primeiro capítulo, apenas uma frase de Dante paira sobre o romance, sugerindo (ou despistando) algo acerca do espírito do autor e do livro: "Dico, Che quando l'anoma mal nata...". Por fim, em *Memorial de Aires*, duas cantigas servem de anúncio para o desfecho de sua obra romanesca:

Em Lisboa, sobre lo mar,
Marcas novas mandey lavar...
(Cantiga de Joham Zorro)

Para veer meu amigo
Que talhou pryto comigo,
Alá vou, madre.
Para veer meu amado
Que mig'a preyto talhado, alá vou, madre.
(Cantiga d'el-rei Dom Denis)¹⁴

Ainda sobre as outras possibilidade de transtextualidade propostas por Genette temos a metatextualidade. Essa categoria designa a relação que “[...] une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo) até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo [...]” (2006: 11). Essa estratégia, quase sempre silenciosa, ocorre através de alusões e diálogos velados. Um exemplo de metatextualidade, tal como entende Genette, na obra de Machado são as evocações e alusões críticas que ele faz a Darwin e sua *Evolução das Espécies*. Ora, mesmo sem dar nome aos bois, sabemos que o *Humanitismo*, os contos *A Sereníssima República*, *Conto Alexandrino* e a teorização que resulta na máxima (cínica) “ao vencedor, as batatas!” estão inegavelmente evocando de forma silenciosa *A Evolução das Espécies* de Darwin.

Mas, sem dúvida, a maior contribuição dada por Genette à teorização da transtextualidade e que mais nos será útil para fundamentar a relação que enxergamos entre os contos de Machado é a conceitualização de um quinto tipo de transtextualidade: a *hipertextualidade* (2006: 12). É assim que ele a define:

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário [...]. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles)

¹⁴ Todas as *Advertências* e prefácios aqui transcritos foram cotejados das *Obras Completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.

“fala” de um texto (Édipo Rei). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo (2006: 12-13).

Na verdade, o modo como Genette define hipertextualidade faz com que ela possa ser vista mais do que como apenas um quinto tipo de transtextualidade. A última passagem que transcrevemos demonstra como o teórico, com esse conceito, foi capaz de ao mesmo tempo dissolver as pequenas (e em muitos momentos desnecessárias) minúcias que diferenciam, classificam e subclassificam as possíveis relações entre obras e resumir (em poucas e óbvias palavras) o que há em comum e de fato importa nas diversas possibilidades de relação entre textos. Se, substancialmente, a hipertextualidade é definida a partir da idéia de que um texto B não existiria tal como ele é sem que anteriormente existisse um texto A, podemos dizer que qualquer um dos outros quatro tipos de transtextualidade, no final das contas, também pode ser visto como um processo hipertextual.

O conceito de hipertextualidade consegue ao mesmo tempo ser simplificador e abrangente. Ele nos poupa perder tempo com justificativas acerca das terminologias que indicam qual tipo de relação enxergamos entre obras e nos deixa livre para pesquisar o que na verdade há de mais importante numa relação transtextual, isto é, o grau de influência ou determinação que um texto exerce sobre outro.

O diálogo que a obra de Machado estabelece com *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* (Laurence Sterne) e o pensamento de Pascal é um ótimo exemplo de como a hipertextualidade pode (de forma mais simples, mas não simplista) reunir sob o mesmo enfoque e designação o que antes seria (ao nosso ver, desnecessariamente) dividido em uma análise *metatextual* e outra *paratextual*.

Primeiro vejamos o que anteriormente seria classificado como paratextualidade. Nas *Memórias Póstumas*, alguns aspectos da intencionalidade do autor são declarados e inegáveis. Machado faz questão de citar quais autores, como diz Genette, foram fundamentais para que ele

escrevesse a estória de Brás Cubas tal como a conhecemos. Entretanto, a hipertextualidade entre sua obra e a de Sterne não se evidencia apenas através da referência explícita ao nome do escritor irlandês. Mesmo que Sterne não fosse mencionado no prólogo das *Memórias*, percebemos (apesar de alguns críticos insistirem em não ressaltar este aspecto como fundamental) que *As Memórias Póstumas de Brás Cubas* é uma obra atravessada pelo estilo de narrativa digressiva que Machado absorveu de Sterne. Por isso, podemos dizer que se ele escreveu as *Memórias*, tal como a conhecemos, isso também se deve significativamente à existência prévia d'*A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*. Parafraseando Genette (2006: 14) quando diz que Virgílio contou a estória de Enéias à forma de Homero, dizemos que Machado contou a estória de Brás à forma de Sterne¹⁵.

Do mesmo modo, os contos *A Igreja do Diabo* e *Adão e Eva* mostram a hipertextualidade (e que anteriormente seria apontada como metatextualidade) entre a literatura de Machado de Assis e a filosofia de Pascal. Nesses contos – como também em alguns trechos das *Memórias Póstumas* – mesmo sem nomear ou citar Pascal, Machado está constantemente evocando suas idéias, seja de forma direta ou indireta, discordando ou concordando.

Há, entretanto, uma outra possibilidade de hipertextualidade não apontada por Genette, mas que pode ser exemplificada a partir da discutida suposta recepção de Schopenhauer por Machado. Como relembra Luiz Costa Lima, nunca nenhuma pesquisa que se propôs a mostrar a presença das idéias desse filósofo na obra de Machado, conseguiu alcançar profundidade indiscutível (Candido... [et al.] 1999: 229). Isso nos leva, num primeiro momento, a questionarmos se de fato Machado o teria lido. E posteriormente, apesar de estranho, a repensar se mesmo entre autores que nunca se leram seria possível uma relação hipertextual.

É importante termos em mente que, em cada época, contexto intelectual, literário ou acadêmico, paira de forma predominante alguma corrente de pensamento, sobre o mundo, as artes e a ética. Esta corrente de pensamento

¹⁵ Sobre a forte presença da Sátira Menipéia na obra de Machado de Assis, ver: SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. Mais especificamente sobre a importância de Laurence Sterne para Machado, ver: ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

que em determinado momento se encontra em um lugar de destaque, de tão impregnada nas discussões do seu tempo, em muitos momentos, mesmo que indiretamente, acaba fazendo parte das reflexões de quem com ela intencionalmente não estabelece diálogo. Ou seja, mesmo que um autor não esteja intencionalmente e conscientemente dialogando com uma determinada corrente de pensamento, há uma imensa possibilidade dele indiretamente e não intencionalmente dialogar com as concepções e implicações desse pensamento.

Nos dias de hoje, por exemplo, mesmo um escritor que não seja leitor de Freud ou um conhecedor da filosofia de Heidegger e Nietzsche, muito provavelmente, quando iniciar a escritura do seu romance ou tese, tangenciará problemas relacionados ou conseqüentes das idéias desses pensadores. Isso ocorre, pois, quando esse escritor tem em mente o pensamento de algum outro autor de sua preferência, inevitavelmente ele se insere em uma cadeia de idéias, pensamentos e obras que lhe faz entrar em contato indireto, via a dissolução e o desdobramento das idéias, com concepções (supostamente) nascidas das páginas de Freud, Nietzsche e Heidegger. Deste modo, não chega a ser um absurdo considerarmos a hipótese de que se, por exemplo, Freud, Nietzsche e Heidegger nunca tivessem escrito, muito provavelmente toda a literatura, filosofia, sociologia e história que assistimos nascer desde 1900 seria outra.

Dessa forma, mesmo que Machado não tenha lido Schopenhauer, é grande a possibilidade dele ter sido indiretamente e inconscientemente influenciado (de forma convergente ou divergente) pelas suas idéias, que em sua época estavam em voga. Em outras palavras, é muito provável que Machado estivesse, pelo período em que viveu, mesmo sem perceber, respirando um ambiente cultural e intelectual impregnado pelas idéias, ou implicações das idéias, de Schopenhauer.

Para que uma pesquisa consiga realmente compreender o papel da hipertextualidade na construção de uma obra, é necessário que ela transcenda a simples preocupação em classificar e anotar os indícios da presença de um texto em outro texto. É fundamental que ela vá além das linhas e entrelinhas e tome como seu objetivo principal verificar até que ponto, tal como propõe

Genette, uma obra B não existiria da forma que existe sem a existência prévia da obra A.

O modo como a equação hipertextual propõe a relação entre B e A, entre outras coisas, liberta a análise transtextual da condição de refém da intencionalidade do autor e do diálogo óbvio e factual entre duas obras. Todo grande texto está inevitavelmente inserido em uma tradição (literária, filosófica, etc.) ou em uma teia de idéias de uma determinada época. Daí ele necessariamente se relacionar com outros textos e (intencionalmente ou não) incorporá-los a sua estrutura. Não são apenas os textos e autores que um escritor cita ou entra em contato direto que podem ser considerados importantes para a formatação definitiva do seu texto. Também fazem parte da construção de um texto, em maior ou menor medida, aqueles que lhe chegam diluídos e disfarçados.

Machado explicita, através de citações ou referências nominais, em prólogos e prefácios, os textos e autores que foram fundamentais na construção de sua obra. Isso praticamente nos impede de negar que tais autores estão, de uma forma ou de outra, presentes nas linhas e entrelinhas de seus romances e contos. Ainda assim, seria necessário um outro trabalho caso fosse nossa intenção apontar todas as referências dispersas e não declaradas existentes em sua obra.

Como veremos melhor no segundo capítulo desta dissertação, nossa proposta não é evidenciar a hipertextualidade entre os contos de Machado e as idéias e estilos de outros autores, mas demonstrar que, durante toda sua trajetória de contista, ele estabeleceu uma importante (e muito possivelmente consciente) relação hipertextual com seus próprios primeiros contos. Mostraremos que a hipertextualidade entre os seus contos maduros e experimentais se dá por uma constante retomada de problemas, que na maioria das vezes foram esboçados pela primeira vez nos seus primeiros contos e, posteriormente, aprimorados e novamente apresentados nos seus contos maduros¹⁶. Ao verificarmos que não são poucos os momentos nos quais

¹⁶ Nossa preocupação ao longo desta seção é demonstrar que a existência de temas recorrentes entre os contos de Machado pode ser lida como um aspecto intertextual, ou melhor dizendo, intratextual. Os detalhes que clarificam e confirmam essa intratextualidade, isto é, a presença do mesmo problema em contos publicados antes e depois de 1880, serão expostos de forma mais minuciosa no segundo capítulo.

localizamos entre seus primeiros contos alguns dos mais importantes problemas de sua obra madura, poderemos contestar a teoria de que sua obra contista é marcada por uma ruptura na década de 1880 e, que ao invés disto, a intratextualidade deve ser considerada como uma das principais e mais importantes características de sua obra contista¹⁷.

Augusto Meyer também notou uma “certa nota monocórdia” na ficção machadiana. Segundo o crítico, “[...] a variedade de temas e a mudança de perspectiva não chegam a determinar uma verdadeira renovação de romance para romance, de conto para conto” (1964: 163). Se a intratextualidade entre seus contos (mesmo que não muito explorada) não chega a ser uma novidade entre os seus críticos, podemos afirmar que a hipertextualidade entre seus contos maduros e experimentais não somente é um aspecto praticamente inexplorado, e por conseqüência, não levado em conta quando se pretende compreender o processo de desenvolvimento dos seus contos numa perspectiva integral.

Vale relembrar que nossa proposta não é afirmar que Machado constantemente retoma exatamente seus primeiros contos, personagens ou histórias, mas, sim, alguns dos mesmos traços esboçados nesses primeiros personagens e problemas tratados nesses primeiros contos. O que sem dúvida ainda nos permite considerar esse procedimento como hipertextual, se seguirmos a nomenclatura de Genette. Afinal, se como dizem, Machado alcançou em *O Espelho* um alto grau de profundidade ao abordar a relação entre um indivíduo e um “outro”, é muito provável que isso tenha sido possível também como decorrência de suas primeiras experiências literárias envolvendo esse mesmo problema como pode ser visto em *O Machete*. Do mesmo modo, devemos ser capazes de perceber que para alcançar a limpidez, economia e lucidez teórica com a qual aborda o tema da relatividade nos contos *Idéias de Canário* e *A Desejada das Gentes*, Machado exercitou a problematização

¹⁷ Dizemos que há na obra contista de Machado uma intratextualidade, pois, como veremos ao longo deste trabalho, acreditamos ser constante, através da retomada de temas, a relação de diálogo (hipertextual) entre seus primeiros e maduros contos. Por isso, sempre que falarmos da intratextualidade da obra contista de Machado, teremos em mente o sentido dado por Genette ao conceito de hipertextualidade.

desse mesmo tema em alguns de seus primeiros contos, como, por exemplo, em *Cinco Mulheres* e *A Herança*¹⁸.

Ler os contos de Machado de uma perspectiva intratextual, nos permite imaginar que a forma dos seus contos maduros se deve significativamente ao fato dele ter trabalhado, do início ao fim de sua obra, com temas recorrentes. O que por conseqüência nos leva cada vez mais a pensar que a construção de alguns de seus personagens psicologicamente mais profundos e o modo como aborda determinados problemas, é resultado, não de uma ruptura com os seus primeiros contos, mas, pelo contrário, entre outras coisas, de um constante retorno a alguns problemas e personagens desses primeiros contos.

Partindo da equação que, segundo Genette, caracteriza a hipertextualidade, tomemos os contos publicados por Machado a partir de 1880 (a sua obra madura) como sendo um corpo formado por contos do tipo hipertexto e os publicados até 1880 (seus contos experimentais) como formado por contos do tipo hipotexto. Pois bem, se um hipertexto, entre outras coisas, é fruto de um diálogo com um hipotexto e, se classificamos os contos maduros e experimentais de Machado como hipertextos e hipotextos, podemos dizer que seus contos maduros, entre outras coisas, são fruto de uma relação hipertextual com seus primeiros contos. Essa idéia reforça ainda mais a concepção que nutrimos da obra contista de Machado como um todo coeso ou uma espécie de sistema, pelo qual transpassa um modo de pensar coerente, que interliga e estabelece relações de amadurecimento, complementaridade e contraposição entre os seus diversos personagens, histórias e problemas.

A relação entre os contos experimentais e maduros não necessariamente reflete apenas um amadurecimento no modo de abordar os problemas. Em vários casos, essa intratextualidade é verificada justamente a partir de visões diferentes, ou melhor, complementares, que seus contos oferecem sobre o mesmo tema. Deste modo, ao realizar uma leitura integral dos seus contos, concluímos que em sua obra contista há o que podemos chamar de uma espécie de “intratextualidade complementar”. Isto é, a mesma questão está presente em vários contos, mas em cada um deles de uma forma

¹⁸ No segundo capítulo mostraremos os detalhes que nos fazem crer que assim como *O Espelho* e *O Machete* tratam do mesmo tema, também *Cinco Mulheres* e *A Herança* abordam o mesmo problema que *Idéias de Canário* e *A Desejada das Gentes*

diferente e apresentando novas possibilidades de abordagem. Esta coerência e aparente intenção em dessecar alguns problemas, passa a sensação de Machado, mesmo não sendo filósofo, construir algo parecido com um “sistema” de pensamento, o que não necessariamente seria uma exigência para um escritor de ficção.

Como veremos ao longo deste trabalho, este modo de abordar os contos de Machado, sempre levando em conta uma leitura integral da sua obra e fazendo correlações entre contos produzidos em diferentes períodos de alguma forma se assemelha ao que Antonie Compagnon (2001) chama de método das passagens paralelas. Pois, assim como o resultado de nossa pesquisa nos permite acreditar que sua obra contista forma uma espécie de sistema coeso e coerente, também a adesão ao método das passagens paralelas, segundo Compagnon, implica “aceitar uma presunção de intencionalidade, isto é, de coerência, intenção, não significando, evidentemente, premeditação, mas intenção em ato” (2001: 77).

Admitir a existência desse suposto “sistema”, “linha de pensamento” ou “coesão”, a partir do qual conhecemos as concepções do autor sobre arte, personalidade, criação, amor, educação, política, verdade, etc., só é possível se cada conto for concebido como um ponto conscientemente elaborado e responsável pela confecção de uma teia de idéias e pensamentos interligados.

Diante das questões que estamos tratando, não há como negar a necessidade de pelo menos mencionar (e admitir o incômodo que nos causa) o problema da intencionalidade do autor. De fato, nossas interpretações, como diz Compagnon, consideram relevante a intenção do autor, senão como premeditação ou intenção prévia, pelo menos como estrutura ou sistema (2003: 72), o que não quer dizer que ignoramos a existência do inevitável e imprevisível espaço entre a intenção do autor em escrever algo e os significados que a seqüência de suas palavras podem produzir.

Admitimos a existência e importância da intencionalidade do autor, entretanto, também admitimos a impossibilidade e conseqüente precariedade de fundamentarmos nosso trabalho a partir dessa idéia. Por isso, diante dos nossos objetivos e métodos, a intencionalidade do autor não chega a representar uma aporia que nos obrigue a dedicá-la muitas linhas. Afinal, se por um lado todas as nossas interpretações deixam transparecer que

consideramos a intencionalidade do autor como algo que existe, é relevante, deixa marcas no texto e pode ser problematizado e inferido, por outro, em nenhum momento demonstramos entendê-la como determinante para a construção dos significados e interpretações do texto.

São muitos os modos como a existência de um texto A pode interferir na construção da forma e conteúdo de um texto B. Essas possibilidades vão desde o que Genette chamou de *transformação*, *imitação*, *transestilização*, passando pelo processo mais genérico de influência (direta ou indireta) e chegando ao ponto de determinar que o autor intencionalmente aborde em relação a outra obra, um tema diferente ou mesmo semelhante, mas a partir de uma visão oposta, complementar ou suplementar. Como já falamos, em alguns casos, há impressão da intratextualidade entre os dois períodos da obra contista de Machado acontecer pela diferença, contraponto ou complementaridade de perspectivas apresentadas entre um conto e outro.

Entre os seus primeiros contos, alguns que se destacam pela qualidade estão os que têm como tema central personagens artistas. *Aurora sem Dia* e *O Machete* são dois desses no quais os personagens principais são artistas ou pelo menos pretensos artistas. Entre os contos maduros: *Um Homem Célebre*, *Cantigas de Esponsais*, *Habilidoso* e *Um Erradio*. No próximo capítulo, na seção dedicada a esse problema, apontaremos mais detalhadamente como esses dois grupos de contos se relacionam. Por ora, cabe ressaltar que ao admitirmos uma relação hipertextual entre eles, podemos não apenas enxergá-los como um exemplo de amadurecimento estilístico e psicológico de Machado como contista, mas, também, conhecer a diversidade e complementaridade de suas opiniões sobre a figura do artista e seu processo de criação.

Somente lendo *Aurora sem Dia*, *O Machete*, *Um Homem Célebre*, *Cantigas de Esponsais*, *Habilidoso* e *Um Erradio* como interligados pelo mesmo problema – isto é, o personagem artista e o problema da inspiração – é que entenderemos que Machado não tinha uma concepção fechada ou uma resposta definitiva sobre o problema da inspiração e criação artística. Se o problema e a forma final dos considerados maduros foi em alguma medida determinada, condicionada ou influenciada pela existência dos contos experimentais, foi porque Machado, aparentemente, os escreveu pretendendo em cada um deles propor uma diferente perspectiva de arte, artista e criação.

Podemos conceber esses contos como interligados por uma espécie de circuito, no qual cada nova perspectiva apresentada num conto é resultado de sua relação de complementaridade com a perspectiva apresentada no conto anterior. Já que falamos em circuito, esse “circuito-machadiano” funcionaria como que em corrente contínua, ou seja, cada conto acumularia a carga, i. e., as idéias expostas no conto anterior e conseqüentemente contribuiria para a construção de um circuito, sistema ou ponto de vista coeso, interligado e coerente.

Um outro exemplo de como a constante problematização de um mesmo tema pode nos levar a crer que há na sua obra contista o que decidimos chamar de “intratextualidade complementar” é a presença do mesmo problema, mas abordado de diferentes enfoques, nos contos *O Machete*, *O Espelho*, *O Segredo do Bonzo* e *Teoria do Medalhão*. No próximo capítulo mostraremos os detalhes que nos levam a acreditar que esses contos podem ser lidos como fazendo parte de um “projeto” que se propõe a abordar de forma multifocal o lugar do outro na construção de nossa personalidade e valoração das coisas.

Admitindo que esses contos problematizam o mesmo tema, mas a partir de diferentes abordagens, concluiríamos que a hipertextualidade entre eles se caracterizaria pela possibilidade de em cada um deles observarmos como ocorre e quais são as diferentes conseqüências da inevitável relatividade que a presença do olhar de um outro exerce na construção da nossa personalidade (*O Espelho*), na legitimação das verdades de um discurso ou teoria (*O Segredo do Bonzo*), na determinação do valor e reconhecimento das coisas (*O Machete*) e na tentativa mesquinha de ser aceito na sociedade da forma mais discreta, dissimulada e menos original possível (*Teoria do Medalhão*).

Em meio a essa produtiva intratextualidade, há pelo menos dois casos que servem para destacar sua constante retomada de alguns temas e o seu amadurecimento em relação ao estilo e ao modo de abordá-los. O primeiro deles é a aproximação entre *Um Esqueleto* e *A Causa Secreta*. Se tivéssemos que classificar a derivação de hipertextualidade existente entre esses dois contos a partir dos dois tipos fundamentais de hipertextualidade propostos por

Genette (*imitação e transformação*¹⁹), com alguma reserva, seria como *transformação*²⁰.

Se não podemos afirmar que uma é exatamente a reescritura amadurecida do outro, ao menos podemos dizer que a “estrutura” sobre a qual *A Causa Secreta* foi montada é praticamente uma derivação de *Um Esqueleto*. Nas duas histórias, além da loucura ocupar um lugar central, também os três personagens principais de cada uma desempenham funções muito semelhantes. Em ambos temos como personagem principal um homem “louco” e mais velho que os demais; sua esposa, que mais sofre com seus comportamentos e um jovem amigo da família, que primeiro desperta para a patologia do comportamento do personagem principal.

Tanto Fortunato d’*A Causa Secreta* quanto Dr. Belém de *Um Esqueleto*, com pequenas diferenças, desconfiam da existência de uma paixão entre suas esposas e seus jovens amigos. Ambos são sádicos, marcados por um forte apreço à cientificidade e, apesar de lúcidos e conscientes de suas ações, não conseguem nelas enxergar qualquer estranheza, que também nos dois casos é impactante e faz os dois jovens não conseguirem num primeiro momento assimilá-la muito bem.

Tendo em mente o modo como Genette define *transformação* e ao mesmo tempo, novamente, parafraseando a relação que ele diz existir entre o *Ulisses* de Joyce e a *Odisséia* de Homero, diríamos que o Machado maduro tratou em *A Causa Secreta* o mesmo problema tratado pelo jovem Machado em *Um Esqueleto*: a loucura. Mas, desta vez, de uma forma diferente, mais relativa e profunda.

Na obra de Machado de Assis, há com certeza pelo menos um exemplo de transestilização. Em 1862, ele publica *O País das Quimeras*. Quatro anos mais tarde (1866), retoma essa mesma história, mas desta vez modificando o estilo, o lugar do narrador, alguns detalhes e alterando o título para *Uma Excursão Milagrosa*.

¹⁹ Em poucas palavras, o processo de *transformação* consciente em o texto imitativo contar a mesma história do texto imitado, mas de forma diferente. Como exemplo, Genette diz que “[...] Joyce conta a história de Ulisses de maneira diferente de Homero [...]”. Já o processo de *imitação* consistiria em um texto imitativo contar algo diferente do que o texto imitado conta, mas seguindo o seu modelo. Como exemplo, Genette diz que “[...] Virgílio conta a história de Enéias à maneira de Homero [...]” (Genette 2006: 14-15).

²⁰ Na seção 2.8 do capítulo 2 apontaremos mais minuciosamente como e quais detalhes ressaltam e legitimam a hipertextualidade entre esses dois contos.

Porém, se esse é o único caso que seguramente afirmamos ser um exemplo de transestilização, a relação entre *O Segredo de Augusta* e *Uma Senhora* nos convida a investigar suas semelhanças com o conceito de transestilização e, deste modo, a tomá-la como segunda evidência, talvez maior do que qualquer outra, da intratextualidade entre os primeiros e maduros contos de Machado.

Nesse caso, Machado não apenas retoma após vários anos o mesmo tema – a tentativa de uma mulher retardar o envelhecimento – como também o mesmo contexto no qual ele é problematizado.

Tanto Augusta, de *O Segredo de Augusta*, como D. Camila, de *Uma Senhora*, tentam retardar a sensação de envelhecimento evitando ou adiando ao máximo o casamento de suas filhas. Para essas duas jovens senhoras, com o tempo, o casamento de suas filhas naturalmente lhes fariam avós. O que as levariam a constatação definitiva e irrefutável que estariam de fato envelhecendo.

Não acreditamos somente que para Machado escrever *Uma Senhora* foi fundamental que ele tenha revisitado o problema exposto em *O Segredo de Augusta*. Mais do que isso, acreditamos que entre um conto e outro houve um processo muito semelhante ao de transestilização. Para contar a estória de D. Camila, Machado se reapropriou da de Augusta, mas desta vez escreveu um conto mais sucinto, psicologicamente mais profundo e desprovido de qualquer aparente conselho moralizador.

Para Genette, “[...] toda transestilização que não se restringe nem a uma pura redução, nem a uma pura ampliação [...] procede inevitavelmente por *substituição*, isto é, segundo a fórmula café com creme *supressão* + *adição*” (2006: 38). Ou seja, não são as significativas diferenças entre um conto e outro que impossibilitam o crítico considerá-los como fazendo parte de um mesmo processo de hipertextualidade e transestilização.

Estamos conscientes de que por essa intratextualidade que acreditamos existir entre os primeiros contos e os maduros ocorrer através de uma não declarada constante recorrência de temas, em certos momentos, nossas interpretações e correlações podem parecer apenas frutos de nossas

observações e interpretações enquanto leitor²¹. O que, se de um lado, em certa medida, não deixa de ser verdade, de outro, não pode ser considerado como um problema analítico e muito menos metodológico. Em nossa defesa não precisamos ir muito longe. Primeiro, lembremos que Michel Riffaterre, visivelmente atribuindo ao leitor um papel de destaque em relação à constatação da intertextualidade, diz que “[...] O intertexto é a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou as sucederam” (apud Genette 2006: 8-9). Depois, com mais fôlego, mas ainda atribuindo ao leitor o mesmo papel decisivo, o próprio Genette afirma que:

Quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor [...] depois do que as confirmações de detalhe [que confirmem a hipertextualidade] não faltarão, simples tarefa do engenho crítico. Da mesma forma posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer outra anterior ou posterior. (2006: 18).

Apesar de acreditarmos que uma leitura intratextual da obra contista de Machado deve ser vista como imprescindível a quem deseja compreender a evolução dos seus contos e como alcançou sua maturidade literária, concordamos com Genette quando ele diz que:

“ [...] o recurso ao hipotexto nunca é indispensável para a simples compreensão do hipertexto. Todo hipertexto, ainda que seja um pastiche, pode, sem "agramaticalidade" perceptível, ser lido por si mesmo, e comporta uma significação autônoma e, portanto, de uma certa maneira, suficiente” (2006: 44).

²¹ Do mesmo modo em relação às interpretações do segundo capítulo.

CAPÍTULO II

UM OLHAR MAIS ATENTO SOBRE OS PRIMEIROS CONTOS

2.1 O que (pouco e repetidamente) se falou sobre os primeiros contos

Em 1968, Antonio Candido publica *Esquema de Machado de Assis*. Seu clássico ensaio até hoje se mantém como referência obrigatória para os que estudam a obra do escritor carioca. Em dezessete páginas e com uma delicada escrita, Antonio Candido apresenta as maiores influências de Machado, os principais aspectos de sua prosa, as várias tendências interpretativas que ao longo dos anos se debruçaram sobre o seu trabalho e – de forma extremamente esquemática – faz uma exposição dos seis problemas que ele acredita serem os principais, mais abordados e freqüentes na sua obra.

Segundo Antonio Candido (2004), esses problemas que perpassam essencialmente toda a obra de Machado de Assis são: (1) a formação da identidade, (2) a relação entre o fato real e o fato imaginado, (3) o sentido do ato, (4) a busca pela perfeição, (5) a relatividade das coisas, e (6) a tomada do homem como objeto do próprio homem. Fazendo referências aos contos e romances de Machado, A. Candido faz uma pequena explanação sobre cada um desses problemas e quais seriam os principais estudos realizados pela crítica sobre cada um deles.

As questões levantadas como fundamentais e os contos e romances nos quais ele localiza esse material, de fato, são exatos e convincentes. No entanto, duas questões significativas – na verdade, uma desdobramento da outra – deixam de ser examinadas. Em nenhum momento A. Candido comenta, cita ou aponta a presença, ou não, desses problemas entre os contos publicados até os *Papéis Avulsos*. Simplesmente ele os ignora. Conseqüentemente, acaba também não problematizando o discurso estabelecido pela crítica que considera haver duas fases na obra de Machado: uma “romântica” e outra “realista”. Ele não reflete até que ponto esses primeiros trabalhos se mostram como embriões do que ficou conhecido como a obra madura de Machado de Assis ou se seriam apenas uma espécie de corpo estranho que não estabelece qualquer relação ou semelhança com os seus trabalhos posteriores à década de oitenta e por isso não merecem ser estudados.

Apesar dessas observações, decidimos adotar o trabalho de Antonio Candido como um dos principais referenciais de nossa pesquisa, pois o seu *Esquema*, sendo um dos mais amplos e o mais esquemático, de uma forma ou de outra, abrange quase todos os problemas também apontados por outros críticos que igualmente se propuseram a mapear os problemas fundamentais da obra de Machado.

Em 1858 Machado de Assis inicia sua carreira de contista com a publicação do conto *Três Tesouros Perdidos*, no periódico *A Marmota Fluminense*. Entre essa primeira publicação e o início da década de oitenta – período que marca o nascimento de sua obra madura – ele publica 103 contos, sendo 85 desses no *Jornal das Famílias* (1863 -1878). Suas duas primeiras coletâneas de contos (*Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-Noite*) reúnem sob a organização do próprio autor 13 desses primeiros contos.

Como o próprio nome indica, o *Jornal das Famílias* era uma publicação familiar, feita quase que especificamente para atender ao gosto do público feminino. Por isso, seu conteúdo era constantemente submetido à vigilância dos maridos e pais. Suas edições traziam sempre receitas de culinárias, páginas de moda, poemas sentimentais ou religiosos e um ou dois contos. Segundo Jean-Michel Massa, os contos publicados nesse jornal “encerram um entusiasmo moral – às vezes simplista – proposto à meditação das leitoras e, eventualmente, dos leitores”. Mesmo os contos escritos por Machado, segundo Massa, “constituem um *vade-mecum* da arte de viver e de amar que se aconselha às brasileiras, jovens e menos jovens” (1971: 245).

Ainda segundo J. M. Massa, esses contos praticamente não apresentam humor ou irreverência. Seus personagens são “lubrificados, agem da maneira que deles se espera” e “correspondem a tipos previamente definidos” (Massa 1971: 546). Contudo, apesar dos *Contos Fluminenses* ser quase todo composto por narrativas anteriormente publicadas no *Jornal das Famílias*, Massa considera que Machado, ao reuni-los em formato de livro, ao contrário do que pensa L. M. Pereira, sugere não somente uma significação para o seu critério de escolha, mas também uma tentativa de estabelecer uma certa unidade temática ou formal entre esses contos.

As narrativas que compõem essa coletânea, segundo Massa, além de serem estórias morais que retratam malfeitores sempre castigados e exemplos

que não devem ser seguidos (1971: 614-615), “têm em comum o fato de não serem realistas em nenhum sentido do termo” (1971: 613). Mesmo acreditando que os *Contos Fluminenses* representam um passo à frente na carreira de Machado, Massa permanece considerando-os moralizadores, pedagógicos e, aparentemente, combatentes da hipocrisia e das calúnias.

Lúcia Miguel Pereira, por sua vez, considera que Machado “escolheu ao acaso” as narrativas que compõem os *Contos Fluminenses* (1988: 134). Diferentemente de Massa, ela não consegue ver nesse livro qualquer tipo de unidade e chega, inclusive, a afirmar radicalmente que tanto ele, quanto *Histórias da Meia-Noite*, “nada valem” (Pereira 1988: 135). Pelo menos, a escritora percebe que entre esses primeiros contos, encontramos alguns temas que no futuro Machado retomaria com mais excelência. Para L. Miguel Pereira, do mesmo modo que *O Segredo de Augusta*, de *Contos Fluminenses*, seria (inegavelmente) o germe de *Uma Senhora*, *Senhora do Galvão* seria a retomada aprimorada de *O Relógio de Ouro* (1988: 136).

Já em relação às *Histórias da Meia-Noite*, Lúcia Miguel mostra-se um pouco mais generosa e admite que algumas de suas páginas são “[...] apreciáveis. *As Bodas de Luís Duarte*, *Ernesto de Tal*, *Aurora sem Dia*, têm alguma coisa do verdadeiro Machado, o que só se revelaria inteiramente com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (Pereira 1988: 136). Apesar de também concordarmos com a imensa superioridade dos contos publicados após a década de oitenta e com as limitações daqueles publicados nos *Jornal das Famílias*, o que nos frustra nas biografias escritas por J. M. Massa e – principalmente – L. M. Pereira é o fato de ambas não terem conseguido enxergar a partir desses primeiros contos, que Machado não somente não poderia ser considerado definitivamente um autor romântico, como também muitos dos temas e elementos que futuramente caracterizariam sua profundidade psicológica, já podiam ser notados nas suas primeiras produções.

Apesar desses dois estudos biográficos aparentemente mostrarem diferentes opiniões sobre esses primeiros contos, no fim das contas, ambos nutrem o mesmo desprezo e falta de interesse em estudá-los com mais cuidado. L. M. Pereira considera que não há nesses dois livros “um só contato quente com a realidade. Tudo artifício, tudo jogo de palavras” (1988: 136). J. M. Massa, fazendo objeção direta à opinião de L. M. Pereira, ao mesmo tempo

em que diz que esses contos na verdade são “obras engajadas num combate de edificação” (1971: 616), afirma também “não serem realistas em nenhum sentido” (1971: 613). Por fim, os dois concordam que essas narrativas, por se adequarem ao espírito do *Jornal das Famílias*, quase sempre recriam um universo permeado de romances, nos quais as moças de família precisam distinguir entre os rapazes bem intencionados e os interesseiros. Para esses críticos tudo giraria em torno de desgostos amorosos, galanteios, traições, paixões, conselhos moralizantes e exemplos de condutas a serem seguidos.

Na biografia que escreveu, L. M. Pereira disse que nesses primeiros livros observamos em Machado apenas “um autor romântico” (1988: 133). Suas histórias “[...] dispunham apenas de três ou quatro tipos femininos, todos copiados da galeria dos manequins românticos [...]”, em seguida, complementa dizendo que “os homens ainda são mais estereotipados” (1988: 135). Felizmente, em seu estudo posterior (*Prosa de Ficção*) ela parece reavaliar esses mesmos livros e – concordando com J. M. Massa que considerava não haver neles “qualquer cor local, nenhum pitoresco” (1971: 614) – desta vez, não só reconsidera ter classificado Machado como romântico, mas também admite haver nesses textos alguns traços psicológicos até então inexistentes em nossa literatura:

Mesmo em seus primeiros livros, quando ainda o cerceavam os cânones românticos e possivelmente o inibia a timidez, o receio de ser diferente dos outros, de enveredar por caminhos até então indevassáveis, já as suas figuras se distinguem pela independência em relação ao meio físico e ao moralismo convencional. Não obedeceu nem ao preconceito, então de rigor, de filiar à natureza tropical o feitio das criaturas, nem ao de fazer personagens exclusivamente boas ou más, tão caro ao romantismo. Os temas não continham nenhuma novidade, eram em sua maioria as cediças variações sobre o amor, mas os tipos já demonstravam uma diferenciação psicológica a bem dizer inexistente em nossa ficção. (Pereira 1957: 63)

Outro clássico trabalho sobre a obra de Machado de Assis é *Introdução a Machado de Assis* de Barreto Filho. Se lhe fazemos menção, certamente é menos pela qualidade de suas interpretações e mais por ele, apesar das suas

limitações, ser um dos estudos que mais páginas dedicou aos contos machadianos. Seu trabalho pouco tem de original e se fundamenta quase que por completo em repetir comentários e interpretações feitas por outros críticos; tais como Lúcia Miguel Pereira, Mário Matos, Alcides Maia e outros. Nas poucas linhas que dedica aos primeiros contos de Machado, além de transcrever uma citação de Lúcia Miguel Pereira, ele se limita a simplesmente classificá-los como “mediócrs, tateantes, sem convicção” (Barreto Filho 1980: 65). Fora isso, sugere, sem exemplificar, que apenas algumas linhas desses contos, apesar de românticos, já anunciavam o grande contista que Machado se tornaria.

Felizmente já podemos reunir um pequeno grupo de trabalhos que se propõem a analisar a obra machadiana sob uma nova perspectiva. Silviano Santiago, em seu estudo sobre *Dom Casmurro*, considera que:

Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se articulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas (2000: 27).

Alguns desses poucos estudos procuraram entender a obra de Machado como um sistema no qual a crítica, a ficção e o teatro possuem uma coerência estética e temática. Como já ressaltamos na introdução deste trabalho, nossa intenção não é provar que os primeiros contos de Machado possuem a mesma qualidade que os publicados a partir da década de oitenta. Mas, a partir de um recorte de sua obra – os contos – mostrar que muito dos temas e intenções apresentados nessas suas primeiras produções seriam retomados com mais qualidade nos seus livros posteriores. Ainda sem entrar em detalhes que fogem ao nosso objetivo, vale lembrar que a tese constantemente repetida de que o jovem Machado seria um escritor romântico, vai de encontro a dois outros gêneros importantíssimos no seu trabalho e que foram escritos principalmente antes da década de oitenta: o teatro e a crítica.

No que diz respeito ao Machado teatrólogo, suas peças já o denunciavam como um autor em processo de amadurecimento. A profundidade psicológica e

a qualidade dos diálogos não deixam espaço para descrições de hábitos e enredos mirabolantes, tão característicos do romantismo.

Em seus melhores contos, o cuidado com os diálogos, certamente, é a principal característica herdada do teatro. Ao invés de descrições e narrativas esclarecedoras, Machado, impregnado pela sua intensa produção teatral nesse período, prefere retratar seus personagens através de diálogos e monólogos. Aliás, um aspecto normalmente não lembrado, mas que rechaça a classificação do jovem Machado como autor romântico, é que possivelmente ele foi o primeiro no Brasil a se dedicar exaustivamente ao conto²² - que pela sua natureza objetiva, pode ser lido como uma reação anti-romântica²³.

O segundo argumento contra a classificação do jovem Machado como romântico é que os seus melhores e mais importantes ensaios sobre literatura, teatro e identidade cultural, nos quais percebemos todo o seu projeto estético e cultural, foram escritos até a década de 1880 : *O passado, presente e o futuro da literatura* (1858), *Idéias sobre o teatro* (1859), *O ideal do crítico* (1865), *Instinto de nacionalidade* (1873) e *A nova geração* (1879).

Silviano Santiago, novamente, é muito feliz ao expor o modo como acredita que devemos conceber o desenvolvimento da obra de Machado:

A busca – seja da originalidade a cada passo, seja da excitação intelectual em base puramente emocional, a leitura dirigida para “os melhores momentos” do romancista – dificultou a descoberta daquela que talvez seja a qualidade essencial de Machado de Assis: a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispões todo e qualquer romancista. (2000: 28)

Mário Matos, possivelmente, foi quem primeiro concebeu o desenvolvimento dos contos de Machado de forma integral. Surpreendentemente, já no final da década de trinta, ele traçou um sóbrio

²² Machado passa a publicar contos regularmente a partir de 1864.

²³ Especificamente no Brasil, foi durante o movimento naturalista que o conto se firmou definitivamente. No entanto, ao invés da propensão à análise psicológica (de Machado), os escritores naturalistas brasileiros se satisfaziam com as descrições minuciosas e superficiais. Ainda sobre a presença do teatro entre seus primeiros contos, são abundantes as referências feitas a Molière.

panorama dessa obra contista²⁴ (Matos 1997). No seu ensaio, além de constatar a inegável superioridade dos contos publicados a partir da década de oitenta, tal como Antonio Candido (2004), ele também aponta quais seriam os problemas principais e mais recorrentes entre os contos de Machado. Além disso, seu texto, mostra uma vantagem em relação à maioria dos estudos machadianos. Ao apontar em quais contos estão esses temas, ele, diferentemente do próprio A. Candido, não se limita a abordar somente os contos publicados a partir dos *Papéis Avulsos*, mas também os que compõem os *Contos Fluminenses* e as *Histórias da Meia-Noite*.

Vejam, então, quais desses elementos, segundo Mário Matos, são notados nos *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-noite*. O papel de destaque atribuído às personagens femininas está presente em: *Miss Dollar*, *A Mulher de Preto*, *O Segredo de Augusta*, *Confissões de uma Viúva Moça*, *Linha Reta e Linha Curva*, *A Parasita Azul*, *Ponto de Vista* e *O Relógio de Ouro*. O elemento surpresa, em: *Linha Reta e Linha Curva*, *O Relógio de Ouro*, *A Parasita Azul* e *Miss Dollar*.

Outro traço marcante da obra de Machado e que, apesar de ainda “superficial” (Matos 1997: 14), pode ser encontrado nessas duas primeiras séries de contos, é o humor, que não raras vezes, tanto em seus contos maduros, quanto nos primeiros, surge muito freqüentemente através de outro elemento que percorre toda sua obra: os aforismos (pseudofilosóficos) inspirados em experiências e impressões do dia-a-dia. Dos *Contos Fluminenses*, destacamos essas pequenas pílulas de sabedoria: “Mãe de família deve ser fecunda e ignorante”; “Tirai do mundo o cão e o mundo será ermo”; “Algumas pessoas, que têm salas elegantemente dispostas, costumam deixar tempo de serem estas admiradas pelas visitas”; “O ridículo é uma espécie de lastro da alma, quando entra no mar da vida; algumas fazem toda a navegação sem outra espécie de carregamento”; “Diz-me como moras, dir-te-ei quem és”. Em *Histórias da Meia-Noite*, encontramos: “A gravidade não é nem o peso da reflexão, nem a seriedade do espírito, mas unicamente certo mistério do corpo, como lhe chama La Rochefoucauld”; “Importuna coisa é a felicidade

²⁴ Estamos utilizando nesse trabalho a edição: MATOS, Mário. *Machado de Assis, contador de histórias*. In *Obras completas de Machado de Assis*. Vol 2. Nova Aguilar. Porém, esse artigo foi primeiramente publicado em *Machado de Assis, O Homem e a Obra – Os Personagens Explicam o Autor*. São Paulo, Companhia Editora Nacional (“Brasiliense”). 1939.

alheia quando somos vítima de algum infortúnio”; “Porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato”. Em *Um Esqueleto* (conto publicado em 1875 no *Jornal das Famílias*, mas não incluído nas coletâneas) destacamos: “Lágrimas não são argumentos”.

Matos, mesmo que não tão esquematicamente como Candido, também percebe que Machado em seus melhores contos sempre retorna aos temas da indecisão, da dúvida, da idéia fixa de perfeição e da loucura²⁵. Contudo, infelizmente, desta vez não sugere onde nos *Contos Fluminenses* e nas *Histórias da Meia-Noite* podemos localizá-los.

Um estudo injustiçado e que nos últimos anos tem sido esquecido pela crítica é *Realidade e Ilusão* de José Aderaldo Castello. Aos que desejam realizar um trabalho no qual a obra de Machado é concebida de forma integral, isto é, levando-se em conta a sua produção crítica, teatral, de contos e romances, esse livro tem uma enorme importância. Nele, Aderaldo Castello demonstra sensibilidade em perceber que, antes de qualquer coisa, os primeiros contos publicados por Machado se diferenciavam dos seus contemporâneos românticos, principalmente, por já terem como objetivo principal de suas análises a vida interior e psicológica dos personagens. Diante do nosso objetivo, é importantíssimo destacarmos que Castello considera que “a experiência humana utilizada nos contos da fase experimental é, conseqüentemente, quanto aos aspectos mais objetivos, idêntica à que ele utiliza em realizações posteriores” (1969: 77).

Tal como J. M. Massa, Castello, ao analisar os primeiros contos de Machado, leva em conta não somente os *Contos Fluminenses* e da *Histórias da Meia-Noite*, mas também todos os outros publicados até a década de oitenta no *Jornal das Famílias*, porém não incluídos nessas duas coletâneas. À diferença de L. M. Pereira, ele acredita que por decorrência da primazia sempre dada por Machado ao estudo dos caracteres, mesmo os seus primeiros personagens não se enquadram no esquema simplista do Romantismo, no qual havia o herói como personificação do bem e o vilão, como a do mal.

²⁵ Com exceção da busca pela perfeição, que recebe um tópico próprio, e a loucura que é incluída no tópico da “identidade”, essas demais questões também são debatidas por Antonio Candido, mas pertinentemente agrupadas no tópico “o sentido do ato”.

Em contos como *Miloca*, *Frei Simão*, *Virgínius*, *Folha Rota*, *O Esqueleto*, *Aurora Sem Dia*, *A Chave*, *Ernesto de Tal* e *Uma Excursão Milagrosa*, Castello percebe muito dos aspectos que fizeram a fama de Machado de Assis como escritor de abordagem psicológica. Em *Um Esqueleto*, por exemplo, além de tratar de forma menos convencional e romântica o sentimento de culpa, assim como também o fará em *Frei Simão*, Machado começa a mostrar sinais de interesse pela análise da loucura e dos comportamentos patológicos e bizarros, que também estarão presentes em *A Causa Secreta* e *A Verba Testamenteira*.

Em todos esses contos, além das concepções românticas de amor predestinado, paixões proibidas, almas amarguradas pelo amor frustrado e por isso impossibilitadas de amar novamente, há uma outra característica marcante que atravessa, ainda discretamente, as definições de seus personagens e sentimentos. Nas palavras de Castello, trata-se do conflito entre a pessoa moral e a pessoa afetiva. Ou seja, essas primeiras tentativas de análise moral e psicológica realizadas por Machado, quase sempre retratam menos romanticamente o choque entre as reais condições sociais do personagem e suas ambições (*Miloca*); entre as impressões subjetivas e os dados da realidade (*A Mulher de Preto*) e entre o ideal de felicidades e as decepções e frustrações inevitáveis de uma relação amorosa (*Folha Rota* e *Ernesto de Tal*).

Um autor que parece vacinado contra o maniqueísmo reducionista que pairava sobre os principais estudos anteriores sobre Machado é Alfredo Bosi. Em seu ensaio *A Fenda e a Máscara*, ele apresenta uma interessante interpretação da evolução dos contos de Machado. Segundo Bosi, a *máscara* é um elemento que atravessa todo o pensamento do conto machadiano. Ele considera que “a partir das *Memórias Póstumas* e dos contos enfiados nos *Papéis Avulsos* importa-lhe cunhar a fórmula sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e o público e a corrente escusa da vida interior” (Bosi 2003: 84).

No pensamento de Roberto Schwarz – em relação à obra madura de Machado – a máscara seria fundamentalmente fruto da ambição social e posta em prática apenas racionalmente através da dissimulação dos atos e dos sentimentos. Ele insiste em atribuir ao uso da máscara uma dimensão absolutamente social, racional e estritamente ligada ao jogo das aparências burguesas. Enquanto isso, Bosi considera que a máscara está menos atrelada

a uma descrição da burguesia brasileira do século XIX e mais a uma profunda análise da psicologia humana. Para ele, a máscara na obra madura de Machado “é uma necessidade estrutural, profunda. Não é uma coisa que se possa simplesmente criticar”. Ela faria parte do “sistema da vontade e do prazer” (Bosi 1982: 335-336). Os contos nos quais essa dimensão psicológica está melhor retratada, são os que ele classificou como “contos-teoria”²⁶.

Segundo Bosi, apesar de já haver a presença da máscara entre os primeiros contos, nesta primeira etapa, sua dimensão ainda não alcançaria profundidade psicológica. Neste primeiro momento ela ainda estaria intimamente ligada às relações constantemente assimétricas entre seus personagens. Isto é, nas primeiras narrativas, a relação entre os personagens e as angústias que os atormentam, seriam determinadas, nas palavras de Bosi, pelo horizonte de *status* (2003: 75).

Seus primeiros personagens, sempre com a intenção de obter patrimônio ou acender socialmente, apresentam duas possibilidades de utilização da máscara. Na primeira delas, alguém através do seu uso – ou seja, dos atos calculados e do afeto forjado – tentaria diante da família, tios ou padrinhos, o direito a uma farta herança. A segunda possibilidade na qual há uma assimetria de sentimentos, interesses e a busca pelo lucro, é o casamento. Aqui, o noivo ou a noiva, surgem diante do pretendente ambicioso como uma chance de ascensão social. Em ambos os casos, após a conquista do “ouro”, a máscara cai, restando ao enganado somente a dor da ingratidão ou da traição. *Luís Soares, O Segredo de Augusta, Miss Dollar e Ernesto de Tal* são alguns contos experimentais que Bosi apresenta como exemplos dessa assimetria motivadora do uso da máscara.

Além dessa interpretação proposta por Bosi não deixar de compreender o aspecto moralizante e pedagógico, tantas vezes destacado pela crítica como marcante nesses contos, ela também aponta para a possibilidade de concebermos a evolução dos contos de Machado, marcada não por uma ruptura, mas por um processo de desenvolvimento, que na pertinente leitura do

²⁶ Segundo Alfredo Bosi, fazem parte dessa categoria: *O Alienista, Teoria do Medalhão, O Segredo do Bonzo, A Sereníssima República, O Espelho, Conto Alexandrino e A Igreja do Diabo*.

autor, estaria proporcionalmente relacionado à evolução pela qual passa o conceito de máscara no pensamento de Machado.

Enfim, mesmo aqueles trabalhos que se propõem a articular os dois períodos da sua obra, não chegam a se aprofundar nos seus primeiros contos. Falta ainda algum estudo que se debruce realmente sobre esses contos e apresente, a partir de um critério legítimo, um número consistente de análises, nas quais se verifique a presença significativa e relevante dos principais problemas da obra madura de Machado entre suas primeiras produções.

Será justamente com esse objetivo, que nas seções seguintes, a partir de leituras mais minuciosas e direcionadas, analisaremos alguns dos primeiros contos de Machado de Assis.

2.2 Do pessimismo em relação às capacidades do indivíduo

Após uma leitura integral de todos os contos de Machado e do exercício de tentar entendê-los de forma global e sistemática, poderíamos nos perguntar: existiram dois Machados de Assis? Um dito romântico que viveu até a publicação das *Memórias Póstumas* e dos *Papéis Avulsos* e outro que nasce após esses dois livros, agora mais severo, sarcástico e pessimista? Tomando as palavras do próprio Machado, respondemos: Creio que não, e tu concordarás conosco; se te lembras bem do Machado ainda inexperiente e colaborador do *Jornal das Famílias*, hás de reconhecer que um estava dentro do outro, como a fruta dentro da casca.

Por trás da ironia, do riso amarelo e da aparente vulgaridade dos atos e situações de seus personagens, a obra definitiva de Machado é marcada pela presença de um amargo e corrosivo pessimismo. Uma espécie de praga que se alastra por toda sua obra, corroendo qualquer fio de bondade e de esperança que haja entre seus personagens. Contudo, trata-se de um pessimismo discreto, não choroso, não lamurioso. Um pessimismo que antes de tudo gera a descrença na capacidade do indivíduo em ser tocado pela dor e desgraça do outro; uma capacidade de ser indiferente a qualquer coisa que não lhe diga respeito. Sobre seu pessimismo, disse Machado:

Não tirei da última frase a conclusão do ceticismo. Não achareis linha cética nestas minhas conversações dominicais. Se destes com alguma que se

possa dizer pessimista, adverte que nada há mais oposto ao ceticismo. Achar que uma coisa é ruim, não é duvidar dela, mas afirmá-la. O verdadeiro cético não crê, como o Dr. Pangloss, que os narizes se fizeram para os óculos, nem como eu, que os óculos é que se fizeram para os narizes; o cético verdadeiro descrê de uns e outros. Que economia de vidros e defluxos, se eu pudesse ter esta opinião! (1997 III: 769).

A citação é de um artigo publicado na *Semana* em 28 de fevereiro de 1897. Porém, sua descrença na generosidade e capacidade de seus personagens fazerem o bem despretensiosamente ou pensarem em outrem antes de si próprios já era evidente antes do nascimento de sua obra madura. Um bom exemplo é o conto *O que São as Moças*, publicado no *Jornal das Famílias* em 1866.

Apesar de ser um conto convencional, o comportamento de suas personagens retrata a descrença machadiana nas pessoas fazerem o bem ou abrirem mão de suas posses gratuitamente.

Teresa e Júlia tinham uma amizade “[...] tão firme, tão profunda, tão verdadeira, que as famílias respectivas, para melhor caracterizá-la, dava às duas a designação de Orestes e Píldes... de balão” (Machado 2003: 352). Entretanto, ambas, sem saber, apaixonam-se pela mesma pessoa. Posteriormente, com tristeza, tanto Júlia quanto Teresa, tomam conhecimento da situação e se propõem a abrir mão dessa paixão. Ao fim do conto, Gabriel, irmão de Teresa, percebendo o real motivo que levou as duas amigas a não persistirem na luta pelo amor do mesmo rapaz, comenta que “[...] com a singularidade de que a carta de desistência do coração do primeiro foi escrita depois do primeiro olhar amoroso do segundo” (Machado 2003: 366). Ambas, diante desse comentário, apenas “[...] coraram e esconderam o rosto. Tinham de ficar vexadas” (Machado 2003: 366).

Através da leveza de um sorriso inocente e feminino, Machado sugere a existência de uma falsa generosidade entre essas amigas. Tanto Teresa, quanto Júlia, apenas abriram mão do namoro com Daniel após encontrarem outros amores. Trata-se de uma resignação apenas aparente, de um retrato de uma bondade dissimulada. Sobre essa mesma possibilidade – a do ser

humano abrir mão de suas posses e prazeres – Freud, em *Escritores Criativos e Devaneios* – considerava que:

Quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na verdade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado (1976 IX: 151).

Se a idéia do conto é interessante e sua perspectiva psicológica apresenta o mesmo pessimismo freudiano acerca da generosidade humana, seu desenvolvimento peca por uma certa imaturidade. O conto é demasiadamente auto-explicativo. Sua estrutura supre qualquer necessidade do leitor minimamente se esforçar para entendê-lo. Tudo é dado de mão beijada; desde o título até os comentários do narrador e o desfecho final. Ao fim do conto, por exemplo, após o já bastante esclarecedor “diagnóstico” de Gabriel sobre as motivações reais das duas moças, o narrador ainda faz questão de ressaltar que “Caía assim o véu que encobria o sacrifício e via-se que ambas haviam praticado o sacrifício no interesse pessoal; ou por outra: largavam um pássaro tendo outro em mão” (Machado 2003: 366). Sobre esse narrador excessivamente esclarecedor, José Aderaldo Castello considera que ele seria uma das marcas do romantismo ainda presente nesse primeiro período da obra de Machado. Ainda segundo Castello, em alguns momentos, encontraremos nos primeiros contos de Machado “o excessivo romanesco; o melodramático; as intervenções muito diretas do Autor, explicando situações, esclarecendo reações, auxiliando a memória do leitor relativamente à concatenação e coordenação de fatos, justificando situações providenciais, coincidências inaceitáveis” (1969: 93).

O tema escolhido como objeto de estudo do conto nos faz imaginar que Machado desejava desconstruir o aparente sentimento de generosidade gratuita entre as amigas. Contudo, apenas a idéia é pessimista. O modo como o narrador intervém, faz do conto uma peça leve e praticamente sem surpresas. O que poderia ter sido uma desconstrução sarcástica do sentimento

de generosidade, acabou sendo apenas mais uma peça graciosa e leve, feita aos moldes e na medida para o *Jornal das Famílias*.

Apesar do conto, aparentemente, pretender desconstruir a idéia de generosidade desinteressada entre as duas amigas, esse sentimento íntimo de pessimismo em relação à psicologia dos homens somente encontrará sua forma ideal, por exemplo, em *A Igreja do Diabo*. O que acontece com *O que São as Moças* é comum em muitos outros contos experimentais de Machado. Isto é, a idéia já era machadiana, mas a forma não.

Mesmo *Miss Dollar* sendo considerado pela crítica como um dos primeiros trabalhos de Machado no qual se percebe a presença de um narrador que dialoga diretamente com o leitor, *O que São as Moças*, publicado anteriormente, já apresenta um narrador marcante e que se relaciona diretamente com o leitor. Contudo, diferente do narrador maduro que é capaz de gerar ambigüidades e incertezas, esse primeiro se faz presente através de explicações e esclarecimentos. Segundo José Aderaldo Castello, observamos nos primeiros contos de Machado “as intenções muito diretas do Autor, explicando situações, esclarecendo reações, auxiliando a memória do leitor relativamente à concatenação e coordenação de fatos, justificando situações providenciais, coincidências inaceitáveis” (1969: 96).

Em *O que São as Moças*, apesar desse mesmo narrador imaturo dizer que não pertence “ao número dos narradores que atribuem aos leitores uma cegueira completa para a averiguação de certos pontos da narrativa” (Machado 2003: 360), contraditoriamente, logo em seguida afirma que “fica entendido que o leitor sabe já que o namorado de Júlia e Teresa, e o rapaz entrando às 10 horas na casa do Comendador***, causando tanto abalo aos convidados, eram uma e a mesma pessoa” (Machado 2003: 360). Imediatamente nos perguntamos porque então ele não esperou que o próprio leitor fizesse tal dedução.

Em outro momento, quando especulando sobre a natureza do amor de Daniel pelas duas moças, o narrador faz a seguinte reflexão: “Como explicar o procedimento de Daniel? Amaria ambas? Impossível. Enganaria ambas ou uma só?”. Antes que o leitor comece a montar o seu quebra cabeça particular e se divirta imaginando quais seriam os sentimentos de Daniel, novamente, logo no parágrafo seguinte ele mesmo responde que “[...] o amor de Daniel, era

simplesmente um objeto de distração; ele não amava, nem Julia, nem Teresa; divertia-se com ambas, por mero passatempo” (Machado 2003: 362). Pois bem, eis um narrador contraditório, ingênuo e ansioso.

Apesar do “tom machadiano” ainda não ser tão presente e marcante quanto será em seus contos maduros, as primeiras discretas pitadas de pessimismo entre seus contos experimentais apontam o rumo e o tom de sua obra madura. Podemos perceber o discreto, mas constante e definitivo surgimento desse narrador pessimista no conto *Mariana*, publicado em 1871 no *Jornal das Famílias*.

Mariana, personagem principal do conto homônimo era uma:

Gentil mulatinha nascida e criada como filha da casa, e recebendo da minha mãe os mesmos afagos que ela dispensava às outras filhas. Não sentava-se à mesa, nem vinha à sala em ocasião de visitas, eis a diferença; no mais era como se fosse pessoa livre (Machado 1997 II: 773).

Coutinho, personagem que conta a história e por quem Mariana se apaixona, transmite respeito e até afeto pela sua figura. Segundo ele próprio, jamais havia sido amado por alguém como fora por ela. Mariana se apaixonara por ele há muitos anos, antes mesmo de ele acertar o casamento com a prima Amélia. Não suportando a impossibilidade de se relacionar com Coutinho e da iminência de seu casamento, Mariana, após tentar fugir algumas vezes, mata-se diante do próprio amado.

Coutinho não a amava. Nem por isso deixamos de observar a indefinição do sentimento que toda aquela situação lhe gerava. Ela era uma escrava, (quase) tratada como filha e perante a sociedade (praticamente) uma agregada. Ele sentia-se envaidecido por saber que era amado. Dizia que “qualquer que seja a condição de uma mulher, há sempre, dentro de nós um fundo de vaidade que se lisonjeia com a afeição que ela nos vote” (Machado 1997 II: 777). Ao mesmo tempo, não se esquecia do lugar e da condição social de Mariana, chegando a considerar um atrevimento ela nutrir tais sentimentos:

Que esperanças concebera ela com as minhas palavras, não sei; cuido que elas só tiveram efeito por lhe acharem o espírito abatido. Acaso contaria

ela que eu desistisse do casamento projetado e do amor que tinha à prima, para satisfazer os seus amores impossíveis? (Machado 1997 II: 777)

São dois os personagens do conto que tomam as rédeas da narrativa: Macedo e Coutinho. Coutinho durante quase todo o conto. Macedo apenas na introdução e nas últimas linhas. Entretanto, são nesses poucos momentos em que Macedo tem voz no conto que percebemos a amargura de seu tom e a indiferença que ele e seus amigos demonstram pela morte de Mariana.

No princípio do conto, Macedo diz que um dos motivos de não ter envelhecido foi “a vantagem que tirei das minhas constantes viagens. Não há decepção possível para um viajante, que apenas vê de passagem o lado belo da natureza humana e não ganha tempo de conhecer-lhe o lado feio” (Machado 1997 II: 771). Macedo negligencia a tristeza e o lado feio da vida. Só lhe interessa o que é seu e o que é bom. A dor dos outros e a tristeza alheia não lhe dizem respeito.

Foi exatamente isso o que ele e seus amigos fizeram ao fim da narração de Coutinho. Todos viram apenas de “passagem” a tragédia de Mariana. Por um rápido instante ficaram tristes, mas daí a pouco já estavam na Rua do Ouvidor, observando os pés das damas. Sobre a morte de Mariana? Era apenas mais uma história. Não mais lhes diziam respeito. “Duas horas de conversa”, disse Macedo nas últimas linhas do conto, “tinha-nos restituído a mocidade”.

Um exemplo de como essa mesma indiferença pela dor dos outros permanecerá constante na obra de Machado, será a história contada em *Quincas Borba*, sobre o ébrio e a choupana em chamas:

Era uma vez uma choupana que ardia na estrada; a dona – um triste molambo de mulher – chorava o seu desastre, a poucos passos, sentada no chão. Senão quando, indo a passar um homem ébrio, viu o incêndio, viu a mulher, perguntou-lhe se a casa era dela.

– É minha, sim, meu senhor; é tudo o que eu possuía, neste mundo.

– Dá-me então licença que acenda ali o meu charuto? (Machado 1997 I: 743)

Para a construção do conto *Mariana*, Machado utiliza uma estratégia que também observamos em alguns de seus trabalhos maduros. Um narrador homodiegético faz uma pequena narração introdutória e o fechamento do conto, enquanto que outro, autodiegético, relata aos companheiros uma experiência que teve, ou que lhes contaram, ou mesmo que tomou conhecimento a partir de manuscritos. Isso implica dizer que a estória é contada no embalo das limitações da memória e nas fantasias da rememoração. Essa estratégia da rememoração e da presença de dois narradores, um principal e outro secundário, também está nos contos *O Espelho* e *A Desejada das Gentes*.

Podemos até admitir que o principal objeto de estudo do conto é uma análise da condição social e indefinida do agregado. Não é isso o que questionamos. Chamamos a atenção para um detalhe que, apesar de aparentemente secundário, não é menos importante: o pessimismo sarcástico representado pela indiferença de Macedo, Coutinho e seus colegas pela tragédia de Mariana. O conto, de fato, pode ser resumido ao relato do Coutinho, mas, atenção, é a voz de Macedo que lhe dá o tom e a assinatura machadiana.

Seria realmente necessário muito esforço, caso fosse de nosso interesse atestar ausência de moralismo nos primeiros contos de Machado. Há dezenas deles que podemos supor terem sido escritos com a intenção de abordar temas que dissessem respeito especificamente ao mundo das leitoras do *Jornal das Famílias*. São alguns desses: *Confissões de Uma Viúva Moça*, *O Oráculo*, *O Pai*, *Felicidade pelo Casamento*, *Possível e Impossível*, *O Último Dia de Um Poeta*, *O Carro* e *O Caminho de Damasco*. Tal como esses, outros tantos abordam o conflito entre o amor sincero e o casamento por interesse; o sedutor insensível e a dama interesseira que apenas desejam o casamento lucrativo; o amor inesperado e arrebatador ou a moça namoradeira que ao fim da estória fica sozinha e serve de lição para que as leitoras mantenham-se sempre na linha e atendam à expectativa da sociedade.

Além da lição de moral e do desfecho romântico e folhetinesco típico do séc XIX, em alguns desses contos percebemos que há uma última frase, uma última citação, ou melhor, uma última “alfinetada” que nos faz lembrar que estamos lendo Machado e não um autor definitivamente romântico.

Não bastava para Machado castigar o homem sem caráter e insensível ou alertar às suas leitoras o risco da confiança desmedida nos amigos, amigas ou amantes. Não era suficiente que restasse ao mau caráter um final vexatório. Machado já fazia questão de mostrar que mesmo entre os pares não devemos esperar muita consideração. Se bastaram duas horas de conversa e alguns pés de damas na rua do Ouvidor para que Coutinho e seus amigos esquecessem a tragédia de Mariana, com Luís Soares não foi diferente, bastou uma ida ao Alcazar.

Luís Soares, conto recolhido entre os *Contos Fluminenses*, demonstra mais uma vez a expectativa que Machado tinha do ser humano e de sua possibilidade de compaixão. Luís Soares, personagem principal do conto homônimo, gastou todos os bens deixados pelo pai. Após desprezar a prima Adelaide, é desprezado por ela, que percebe o amor dissimulado e interesseiro dele. Depois da partida de Adelaide para a Europa, Luís Soares suicida-se. E aqui chegamos a um ponto importante. O conto mostra fortes traços românticos, seja na forma ou na abordagem do tema. Entretanto, tal como acontece em *Mariana*, antes de seu encerramento, o pessimismo acerca da capacidade dos personagens sentirem compaixão também se faz presente pela forma de humor sarcástico representado pela indiferença que os antigos colegas de Soares demonstram pelo seu suicídio. O conto termina com Pires dando à Vitória a notícia da morte de Soares:

- Sabes de uma cousa?
- Não. Que é?
- O Soares matou-se.
- Quando?
- Neste momento.
- Coitado ! É serio?
- É serio. Vais sair?
- Vou ao Alcazar.
- Canta-se hoje *Barbe-Bleue*, não é?
- É.
- Pois eu também vou.

Entrou a cantarolar a canção de *Barbe-Bleue*. (Machado 1997: 59)

Novamente o pessimismo sarcástico surge no desfecho do conto. Nunca como prato principal ou pano de fundo, mas como tempero final, que caso não o levássemos em consideração o conto passaria como mais um dentre vários.

Outro conto importante na trajetória de amadurecimento do pensamento psicológico e literário dos contos de Machado é *Aires e Vergueiro*, publicado em 1871 no *Jornal das Famílias*. O conto mostra-se diferente até mesmo em relação aos que já apresentavam traços discretos, mas perceptíveis de pessimismo em relação à capacidade do homem.

Aires casou-se com a irmã de Vergueiro e mesmo após o falecimento da esposa tamanha era amizade entre os cunhados que se tornaram sócios e passaram a praticamente morar juntos. Os negócios que a princípio iam bem, com o tempo começaram a declinar. Trataram de arquitetar um plano. Aos poucos venderiam os bens que ainda possuíam e viajariam. Vergueiro foi primeiro e para não causar suspeita, deixou que sua esposa Carlota fosse posteriormente acompanhada por Aires. Ao fim da estória, Vergueiro esperou o amigo e a esposa em Buenos Aires. Aires e Carlota não foram encontrá-lo. “O certo é que daí a dez dias, Aires, Carlota e o dinheiro saíram furtivamente... para a Europa”.

O tempero de pessimismo que aos pouco vinha dando um gosto particular à obra de Machado, nesse conto toma força e destoa da maioria das estórias contadas no *Jornal das Famílias*. Primeiro, a ausência de moralismo é evidente. Nem a esposa infiel, nem o amigo traidor são castigados. Segundo, o narrador não só não anuncia o desfecho com surpresa, como, pelo contrário, faz isso até com certa malícia ao criar com as reticências uma expectativa sobre o destino do casal.

Terceiro, e provavelmente o aspecto mais cruel e maduro dessa narrativa: as coisas são contadas de forma muito natural e corriqueira, como se toda essa situação fosse absolutamente normal. Não é criado nenhum tipo de expectativa com situações absurdas ou enredos mirabolantes e românticos. O narrador, diferente do *O que São as Moças*, não evidencia o que é importante ou em que devemos prestar atenção para entender os personagens e suas motivações. Nesse clima de naturalidade dissimulada Machado testa as capacidades de seus personagens. Isto é, personagens que iniciam a narrativa

respeitados e bem sucedidos, mas que diante do insucesso e da iminência inevitável da falência sucumbem às artimanhas da falcatura e da traição.

Em que medida Machado acreditava na honestidade e sinceridade dos homens? Possivelmente pouco. Apenas até o momento em que a dificuldade ou a perfeita oportunidade de enganar e tirar vantagem da situação surgisse. Aires e Vergueiro são sinceros e honestos até quando todos podem facilmente ser: enquanto os negócios vão bem, as dívidas não existem e a oportunidade fácil (apesar de fraudulenta e rasteira) não bate à porta como oferta aparentemente irrecusável.

Quando a falência se aproxima, ambos resolvem fugir e não pagar aos credores. Quando Carlota e Aires se encontram sozinhos, com dinheiro e Aires em Buenos Aires, viajam “furtivamente” para a Europa. Não há moralismo nem remorso entre os personagens. O conto é um dos primeiros que Machado escreve de forma fria, natural e sutil sobre a capacidade do indivíduo em enganar o próximo e, quando diante das dificuldades, recorrer às alternativas mais fáceis.

Em *Mariana*, *Aires e Vergueiro* e *Luís Soares* os indicativos que nos serviram para perceber o pessimismo aparecem como que frases ou diálogos de encerramento. Talvez por isso, as leitoras da época não entendessem, não fizessem questão de entender ou mesmo não precisassem perceber a relação daquelas últimas considerações acerca da estória para compreendê-la.

Depois de chamarmos a atenção para essas ainda leves pitadas machadianas de pessimismo, com qual perspectiva a partir de agora deveríamos ler esses mesmos contos? Qual seria realmente a moral desses “contos de família”? Em *Luís Soares*, seria a morte de Soares ou a fria indiferença de seus amigos diante de seu suicídio? Do mesmo modo, qual a mensagem do conto *Mariana*: a denúncia da condição do agregado ou um retrato pessimista da falta de compaixão por parte de Coutinho, Macedo e seus colegas? Ou mais difícil ainda, o que seria mais enfático em *Aires e Vergueiro*, a desonestidade quase que naturalizada e sem remorso dos sócios, a traição do amigo e da esposa ou o cinismo do narrador, que utilizando as reticências, tranqüilamente conta sem qualquer moralismo ou surpresa a fuga de Aires e Carlota para Europa.

De qualquer modo, essas últimas questões não precisam necessariamente ser respondidas de forma objetiva para que possamos compreender definitivamente os contos. Necessário é que o leitor tenha consciência de que apesar desses contos não apresentarem o pessimismo como objeto específico ou pano de fundo, mas como complemento final, sua presença, mesmo que discreta, nos obriga a entender que Machado além de transmitir o que a princípio lhe era encomendado – estórias moralizantes e adequadas às publicações do *Jornal das Famílias* – também já começava a se sentir à vontade para esboçar o pessimismo como um ponto de vista sobre o entendimento das motivações humanas.

Entretanto, esse pessimismo ainda não estava tão bem articulado com os relatos dos contos. Suas estórias ainda pareciam pouco contaminadas por esse sentimento ou perspectiva, uma vez que Machado apenas apresentava a possibilidade de uma interpretação amarga somente ao fim do conto.

É admitindo o pessimismo como uma espécie de sentimento íntimo do autor representado ainda timidamente por discretos desfechos, que descortinamos a possibilidade de lermos os primeiros contos de Machado de forma mais “machadiana”. Isto é, não atribuindo aos fatos e acontecimentos toda a responsabilidade dos significados e sentido do conto. É necessário admitirmos que esse prematuro narrador machadiano, apesar de ainda não ser tão subjetivamente hipertrofiado, já é capaz de dar suas sugestões e temperar os tais contos românticos para que não sejam somente apenas “contos-românticos”. Machado, como notamos, não era cético em relação à psicologia perversa dos homens. Pelo contrário, isto lhe era uma certeza. Progressivamente e irreversivelmente aos poucos ele ia se tornando um pessimista.

Ao interpretarmos esses primeiros contos, certamente não lhe exigiremos as mesmas possibilidades interpretativas, ambigüidades, incertezas, lacunas e síntese que os contos maduros apresentarão. Contudo, interpretando-os dentro de suas possibilidades, poderíamos admitir que o conto *Mariana* não é apenas uma crônica denunciadora do lugar social do agregado. Isto seria praticamente lhe atribuir o status de crônica. Muito menos que *Luís Soares* é somente uma lição moralista e pedagógica endereçada às leitoras do

Jornal das Famílias. Isto lhe faria praticamente um manual de bons costumes. Ou que *Aires e Vergueiro* é uma simples estória de traição e adultério.

Esses contos também devem também ser vistos como episódios tomados como motes para que Machado explicitasse sua pessimista concepção dos homens em diferentes contextos; a partir da sociedade e seus valores de status; entre cavalheiros e damas com seus interesses singulares em relação ao casamento e até entre sujeitos que dissimulam a amizade, o amor e a confiança unicamente para atingirem seus objetivos pecuniários e sensuais.

Seriam os desfechos infelizes – por exemplo, com morte, traição ou personagens que se tornam cronicamente amargurados – que caracterizariam esses contos como pessimistas?

Não é o desfecho infeliz ou trágico que nos faz considerá-los estórias ventiladas por um tom discretamente pessimista, mas, sim, apresentarem algo para além da moralidade pedagógica. O pessimismo apresentado nesses três contos mostra-se como uma espécie de moral (perversa) da moral. Como uma proposta para que interpretemos menos romanticamente alguns dos contos que Machado publicava no *Jornal das Famílias*.

Nesses contos, o moralismo é contraposto a uma outra espécie de moral, só que desta vez mais cética e cínica. Por exemplo, em *Luís Soares*, a primeira lição de moral e mais óbvia é o castigo dado ao conquistador interesseiro. No entanto, essa lição de moral é pervertida e reaproveitada para demonstrar a falta de consideração que os próprios bilontras têm uns pelos outros. Ou seja, para além da moral moralizante, há também uma moral de riso amarelo, mais ou menos como alguém que ri da desgraça de um colega merecidamente castigado.

Apesar de sabermos que Pascal sempre foi uma forte influência para Machado, é importante atentarmos que em algum momento seus pensamentos tomam caminhos distintos. O filósofo francês acreditava e ressaltava de forma pessimista a existência da tragicidade da vida, sempre com o objetivo de provar a importância e a necessidade da religião cristã como a única possibilidade de salvação do homem. Machado, de outra forma, sobrepondo uma moral satírica e indiferente a outra edificante, transmite a idéia de que não há motivo para lamentações, lições de moral ou surpresas diante das tragédias

personais e sociais. As tragédias da vida não nos levam a uma solução salvadora. Para Machado, não era outra coisa senão a própria tragédia e o cinismo o que somente poderíamos esperar da vida e dos homens.

Em contos como *O Caso da Vara*, *Lição de Canário*, *Pai Contra Mãe*, *Um Homem Célebre*, *Cantigas de Esponsais*, etc., o narrador de tão presente e hipertrofiado mistura seu discurso, impressões e tom narrativo com os eventos e o enredo do conto. Isto dificulta para que o leitor consiga distinguir entre os eventos em si e a narrativa subjetivada que ele lê. Entre o que é contado e o julgamento do narrador não há distinção. Por isso não sabemos se o gosto amargo desses contos é decorrência dos relatos das tragédias da vida ou de um narrador pessimista que contamina melancolicamente tudo que relata. Nos seus contos maduros o pessimismo e o enredo do conto se confundem num mesmo nível, por isso, o leitor não encontra saída para a melancolia e o pessimismo. Tudo é contaminado.

Nos contos mais experimentais, o pessimismo em relação à tragicidade da vida e ao egoísmo do ser humano é transmitido menos fatalmente. Ainda resta ao leitor a possibilidade de escapar dessa flor amarela que é a melancolia. Em *Mariana*, por exemplo, como já ressaltamos, toda a narrativa empreendida por Coutinho é transmitida em tom respeitoso e até afetuoso em relação a Mariana. Seria esse o nível do relato. Macedo é o responsável pelo nível de pessimismo e pela falta de gravidade atribuída ao relato sobre a morte de Mariana. É ele quem transmite o clima de banalidade que cerca a morte da gentil mulata.

Do mesmo modo, em *Luís Soares* a impressão que nos fica é que se o conto terminasse antes do diálogo entre Vitória e Pires, tratar-se-ia de mais um conto tipicamente moralista e sem qualquer sinal do que anteriormente apresentamos como uma moral (perversa) da moral. Isto é, o pessimismo de Machado nessa época ainda era um toque final e a mais no conto. Era um ponto de vista que ele ainda não sabia como introduzir intrinsecamente em suas histórias. Nos seus trabalhos maduros, o pessimismo e o amargo irônico se entranham em cada linha e parágrafo e não somente como desfechos suplementares, como nesses seus primeiros trabalhos²⁷.

²⁷ Ao evidenciarmos como estão presentes nos primeiros trabalhos de Machado alguns dos principais aspectos de sua obra madura não equiparamos esses dois períodos de sua

Tanto em *Mariana*, quanto em *Luís Soares e Aires e Vergueiro* (nesse último um pouco menos), precisamos recorrer às frases finais de cada conto para perceber o “machadianismo” que ali começava a surgir. Isto mostra que Machado ainda não conseguia integrar naturalmente o pessimismo ao relato do conto. Nessa época, ele não era capaz de escrever, como diz Lúcia Miguel Pereira, as coisas, a um tempo tão chão e tão elevado (1988: 13).

Principalmente em *Luís Soares e Mariana*, observamos que o pessimismo é uma opção dada ao leitor. Segundo Antonio Candido, na obra madura de Machado sua técnica consiste em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVII). Isso ainda não acontecia em suas primeiras publicações. Ele não conseguia contar coisas graves de forma graciosa. Por isso é tão evidente a distinção entre a narrativa principal do conto – escrita convencionalmente – e o detalhe pessimista e grave do autor, no desfecho.

Justamente por nessa época ele não dominar a técnica apontada por A. Candido, que podemos observar como que dois tons distintos em um mesmo conto. O leitor pode ou não levar em consideração ao interpretar os contos o último diálogo de *Luís Soares* ou o último comentário de Macedo em *Mariana*. Isso acontece porque o pessimismo é observado apenas nesses dois detalhes. Ele se mostra como um adendo ou um apêndice.

Apesar da desconsideração desses dois detalhes não impedir que o leitor compreenda o conto, é importante ressaltar que essa desconsideração implicaria nele entrar em contato com um outro conto, diferente daquele que conhecemos ao levar em conta o desfecho menos romântico. Ao mesmo tempo em que essas pontas de pessimismo podem nos levar a subverter a “moral da estória” e nos deixar com um gosto ligeiramente amargo, nesses contos, o pessimismo ainda era uma espécie de oferta que a leitora oitocentista não só poderia evitar, como possivelmente não esperava encontrar entre as publicações do *Jornal das Famílias*²⁸.

produção. Pelo contrário, acabamos ressaltando que seus trabalhos publicados a partir de 1880, como se sabe, são inegavelmente superiores aos primeiros.

²⁸ O que temos para falar sobre o pessimismo em sua obra não se esgotará nesse tópico, fazendo-se também fortemente presente na seção onde trataremos da “tomada do homem como objeto do próprio homem”.

2.3 Personagens-artistas em busca da Perfeição

O personagem-artista é um dos temas mais freqüentes entre os contos de Machado. Além disso, possivelmente é um dos que mais se destaca pela qualidade dos contos. *Um Homem Célebre*, *Cantigas de Esponsais*, *Habilidoso* e *Um Erradio* são alguns de seus trabalhos maduros mais populares. Tratando o tema, ora de forma aparentemente cômica, ora melancólica, o que observamos em todos esses casos são personagens-artistas frustrados que se encontram perdidos entre suas vocações, desejos, inspirações e limitações.

De todos os aspectos fundamentais da obra de Machado que este trabalho pretende apontar como também presentes entre os seus primeiros contos, o tema do personagem-artista é o mais evidente. Entre suas primeiras publicações, o cenário de contos que abordam esse tema não é muito diferente do de sua obra madura. Não só ele é objeto de análise em mais de um conto, como também, e isso é importante notarmos, certamente são esses uns dos que mais apresentam qualidade entre seus primeiros trabalhos. Entre sua obra experimental, os contos que abordam esse tema são *Aurora Sem Dia*, publicado nas *Histórias da Meia-Noite* e *O Machete*, excelente conto publicado no *Jornal das Famílias* em 1878. Além de ressaltar a já evidente presença desse tema entre os contos experimentais de Machado, ao longo desta seção estabeleceremos um diálogo entre esses e os seus contos maduros, nos quais Machado aborda o personagem-artista.

Tanto Luís Tinoco de *Aurora Sem Dia*, quanto Inácio Ramos de *O Machete*, são os precursores de uma vasta galeria de personagens que se não me atrevo a classificar como mórbidos, como fez Lúcia Miguel Pereira (1988: 137), digo que são personagens que passam a vida presos a uma idéia fixa, que na maioria das vezes tanto tenta unir a satisfação pessoal à aceitação pública de sua obra, quanto o desejo de ir além do que já realiza com maestria e compor aquilo que o desejo pede, mas suas habilidades não permitem. Esses personagens não encontram pela frente dificuldades reais que os impeçam de alcançar um desejo cultivado durante toda a vida. Suas dificuldades são interiores, subjetivas e não palpáveis.

Dentre os personagens-artistas mais célebres da galeria machadiana, destacam-se os melancólicos Pestana e mestre Romão. Tanto Lúcia Miguel Pereira (1988: 227), quanto Antonio Candido (2004: 26), os situam na categoria

dos personagens que problematizam a busca obsessiva e inalcançável pela perfeição. Admitindo que a busca pela perfeição – tal como conceituam esses dois críticos – se confunde com a busca de um sentimento de plenitude que nunca é alcançado, gerando assim uma eterna insatisfação, podemos dizer que não somente em Mestre Romão e Pestana notamos a presença dessa temática, mas, do mesmo modo e anteriormente, já em Inácio Ramos de *O Machete*.

Pestana, Romão e Inácio Ramos são personagens bem sucedidos nos seus exercícios. Inácio é um excelente violoncelista. Mestre Romão, o melhor regente da paróquia e Pestana, o mais bem sucedido e popular compositor de polcas de sua época. Contudo, os três buscam além dessas satisfações, outras realizações que aparentemente se mostram como complementares ou suplementares às suas respectivas atividades.

Mestre Romão não desejava somente ser o maior intérprete, como foi o ator “João Caetano ou o cantor lírico Martinho”. Ele desejava compor uma obra original. Pestana não se satisfazia e até desdenhava em alguns momentos de suas próprias polcas. Ele verdadeiramente ansiava em compor uma peça erudita, mesmo que apenas uma. Inácio Ramos vivia talvez um dos maiores dilemas de um artista criativo. Ao mesmo tempo em que não abria mão da satisfação pessoal de tocar o violoncelo, pois era, segundo ele, o que lhe dava prazer e transmitia com honestidade a voz de sua alma, também desejava conquistar o reconhecimento e os aplausos do público. Todos esses personagens-artistas, como diz Machado, vivem como uma “[...] eterna peteca entre a ambição e a vocação...” (1997 II: 502), mas também entre a satisfação íntima e o reconhecimento público.

Deste modo, levando em consideração as palavras de Antonio Candido e Lúcia Miguel, podemos dizer que *O Machete* anuncia a mesma busca pela perfeição retratada em *Cantiga de Esponsais* e *Um Homem Célebre*. Contudo, não uma perfeição no que diz respeito à qualidade ou efeito estético. Mas sim uma perfeição concebida a partir da idéia de plenitude das capacidades, sentimentos e desejos; no casamento entre a satisfação interna e externa, na união entre suas aspirações e inspirações; ambições e capacidades.

II

Desde cedo, Machado, através da ficção e da crônica, se mostrou preocupado em problematizar o fenômeno artístico e suas implicações. Ele apresentou ao público uma concepção de arte e de processo de criação fortemente influenciada pela *Arte Poética* de Boileau²⁹ e de Horácio. A verdadeira arte de qualidade, segundo Boileau, Machado e Horácio, nunca é somente fruto da inspiração, do amor ou como dizemos hoje em dia do *insight*. O capricho e a inspiração súbita e espontânea não são suficientes para geração de grandes obras de arte. Mais do que inspiração, é fundamental que o artista lance-se incansavelmente na tarefa de cada vez mais buscar a perfeição. Esmerar um poema ou uma frase de um romance deve ser encarado pelo autor mais do que como uma tarefa, mas como um vício, pois só através da releitura e reescritura infatigável que o autor poderá alcançar a perfeição.

Logo de cara, vemos que Luís Tinoco parece ser um exemplo às avessas do modelo de artista traçado por Horácio na sua *Poética*. Nela, ele ressalta a importância do esmero e insistência na feitura de poema. Segundo Horácio: “Vocês, descendentes de Pompílio, retenham o poema que tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta aspereza” (2005: 63). Não estando Tinoco disposto a esse “sacrifício” que todos os poetas devem passar, podemos dizer que ele é um artista, se assim o podemos chamar, com atitudes completamente postas à concepção que Machado herda de Boileau e Horácio. Imediatamente percebemos que se trata de um desses tipos que estamos acostumados a imaginar logo que nos vem à mente a figura de um poeta romântico do século XIX. Um homem refém da inspiração e que tropeça nas idéias que lhe surgem nos momentos mais inesperados. Tinoco,

[...] andava com o ar inspirado de todos os poetas novéis que supõem apóstolos e mártires. Cabeça alta, olhos vagos, cabelos grandes e caídos; algumas vezes abotoava o paletó e punha a mão ao peito por ter visto assim

²⁹ A principal referência que Machado faz aos pensamentos de Boileau aparece numa carta endereçada à Imprensa Acadêmica de São Paulo. “Carta à redação da Imprensa Acadêmica”. (Machado 1997 III: 978). A carta foi originalmente publicada em 28.08.1864.

um retrato de Guizot; outras vezes andava com as mãos para trás. (Machado 1997 II: 223)

Uma das primeiras tentações – diga-se de passagem, pertinente - ao estudarmos *Aurora Sem Dia* é relacionar Luís Tinoco ao parasita literário, tipo satirizado por Machado em sua crônica publicada em 1859³⁰. Quase todas as características utilizadas por Machado na caracterização desse pseudo-artista, que representa o típico escritor medíocre do séc XIX, também são utilizadas para definir o caráter de Tinoco.

Notem como é possível combinarmos perfeitamente a descrição de Tinoco e com a caracterização do parasita literário. Do mesmo modo que o parasita, primeiro Tinoco encontra no jornal um espaço no qual enviando enxurradas de versos, obriga ao leitor se deparar com sua produção medíocre. Depois, tal como esse “vampiro” literário satirizado por Machado na crônica, ele “associa-se e cria um jornal próprio. Aqui é que não há de escapar-lhe” (Machado 1997 III: 1959). Por fim, seguindo o caminho destinado a todos os parasitas, “enrosca-se ainda por todas as vértebras da sociedade” (Machado 1997 III: 955), entra na política e finalmente acredita encontrar o triunfo ao publicar seu próprio livro, o imponente e provavelmente também medíocre *Goivos e Camélias*. É inegável a relação entre Horácio, Boileau e Machado. Também Horácio percebeu a existência e definiu em poucas linhas o comportamento desse incômodo tipo literário: “Não há dúvidas que [esse poeta medíocre] enlouqueceu e, como um urso que logrou quebrar as barras da jaula, esse declamador molesto afugenta o sábio e o ignorante; e quando agarra algum, não o larga, mata-o lendo, sanguessuga que só farta de sangue se despega da pele” (2005: 68).

A idéia que a crítica nutriu ao longo dos anos que não ganhamos em nada ao ler a obra do jovem Machado é primeiramente contrariada pela intenção de compreendermos quando e como nasceram alguns tipos machadianos que permanecerão presentes durante toda a sua carreira de contista. Luís Tinoco é o primeiro de três personagens-artistas que podemos encontrar entre os contos de Machado e que se mostram reféns da inspiração e avessos à disciplina. Seus dois “herdeiros” – já figurantes entre a galeria de personagens maduros –

³⁰ *Aquarelas II: o parasita* (Machado 1997 III: 955).

são João Maria de *Habilidoso* e, como também notou José Aderaldo Castello³¹, Elisiário de *Um Erradio*. Antes de prosseguirmos em nossas análises, é importante deixar claro que não concebemos a relação entre esses personagens como especular, mas, sim, que em alguns aspectos específicos eles são muito semelhantes, ou quando lidos de forma interligada, são capazes de abordar várias facetas de um mesmo problema.

Luís Tinoco, em poucas palavras, é daqueles que tem muita aspiração, pretensão, aparente inspiração, mas pouquíssimo talento, disciplina e vocação. Em quase nada ele foi bem sucedido. Não tinha talento algum e pensava possuir todos. Não conseguia sequer compor uma pequena peça de valor e se achava capaz de escrever grandes poemas épicos. Tornou-se poeta sem esforço. Como em um toque de magia. Como diz o narrador do conto, “o certo é que um dia de manhã acordou Luís Tinoco escritor e poeta; a inspiração, flor abotoada ainda na véspera, amanheceu pomposa e viçosa” (Machado 1997 II: 220).

Certa vez, quando o Dr. Lemos lhe perguntou onde havia aprendido a fazer versos, Tinoco, que não acreditava no ensino da poesia, respondeu que “isto não se aprende; traz-se de berço” (Machado 1997 II: 222). Não estudava e também não conhecia a tradição da arte que escolheu exercer. Nunca havia lido Shakespeare, Dante ou Basílio da Gama, o que não o impedia de citá-los. Também não relia o que escrevia. “Fiz aquela poesia em meia hora e não emendei nada. Acontece-me isso muita vez” (Machado 1997 II: 223), disse certa vez Tinoco todo orgulhoso. As possibilidades de ridículo e fracasso as quais Tinoco está susceptível, são as mesmas apontadas por Horácio aos pretensos artistas descrentes da necessidade da técnica e do domínio da tradução. Para os que não estudam e apenas se inspiram, Horácio diz que: “Se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta? Por que a falsa modéstia de preferir a ignorância ao estudo?” (Horácio 2005: 57).

Elisiário é um homem culto. Tinoco e João Maria não têm cultura ou talento. Apesar dessas diferenças, esses personagens apresentam uma semelhança que não pode deixar de ser destacada. Os três são, no final de

³¹ Comissão Machado de Assis. *Prefácio*. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1975, p.14.

tudo, artistas medíocres, reféns da inspiração e que não conseguem, cada um por um motivo, construir uma obra artística significativa.

A falta de compromisso em estudar o primeiro período da produção de Machado, fez com que a crítica não conseguisse enxergar que nesses primeiros contos, por exemplo, já havia a ironia instalada através do jogo de palavras e do total aproveitamento do texto. Assim como há um significado irônico em o escravo de Brás Cubas se chamar Prudêncio, também a falta de senso de realidade e a capacidade de Tinoco viver em um mundo de fantasia e ilusão, será satirizada por Machado a partir de um jogo de palavras que ele faz com o nome da amada do seu herói. Inocência é o nome verdadeiro da sua paixão. Laura é como ele a chamava em seus versos. “Esta Laura”, diz Machado, “preciso é que se diga não era Laura, era simplesmente Inocência” (1997 II: 228). Notemos que Machado brinca com a semelhança existente entre as palavras *Laura* e *láurea* para mostrar que qualquer suspiro de reconhecimento que Tinoco alegasse ter entre seus pares, não passava de fruto de sua *inocência*, tal qual o verdadeiro nome de sua amada. Tinoco nunca tivera o reconhecimento que julgara ter. Ele nunca tivera nenhuma *Laura* ou *láurea*, mas apenas e simplesmente *Inocência* e uma inocência que lhe fazia acreditar que uma arte sem engenho poderia alcançar a excelência.

Tinoco parece não seguir a cartilha de Boileau e como bom parasita que é, mostra certa...

[...] modéstia nas palavras ou certo abatimento, que faz lembrar esse ninguém elogiado da comédia. Mas ainda assim vem a afetação; o parasita é o primeiro que está cômico de que é alguma coisa, apesar da sinceridade com que procura pôr-se abaixo de zero (Machado 1997 III: 955).

É exatamente essa falsa modéstia, mas verdadeira prepotência típica daqueles que não possuem o bom senso e por isso não acreditam que a poesia, como qualquer atividade, exige exercício e estudo que o Dr. Lemos encontra ao fazer uma crítica sensata ao trabalho de Tinoco. Observemos um típico parasita literário em ação:

Dr. Lemos disse-lhe com franqueza, que a poesia era uma arte difícil e que pedia longo estudo; mas que, a querer cultivá-la a todo o transe, devia ouvir alguns conselhos necessários.

– Sim, respondeu ele, pode lembrar alguma coisa; eu não me nego a aceitar-lhe o que me parecer bom, tanto mais que eu fiz estes versos muito à pressa e não tive ocasião de os emendar.

– Não me parecem bons versos, disse o Dr. Lemos; poderia rasgá-los e estudar antes algum tempo.

Não é possível descrever o gesto de soberbo desdém, com que Luís Tinoco arrancou os versos ao doutor e lhe disse:

– Os seus conselhos valem tanto como a opinião de meu padrinho. Poesia não se aprende; traz-se de berço. Eu não dou atenção a invejosos. Se os versos não fossem bons, o Mercantil não os publicava (Machado 1997 II: 222).

Essa prepotência de Tinoco e seu gesto de soberba diante da sinceridade crítica de Dr. Lemos era completamente oposta ao modo como Boileau acreditava que o artista deveria se comportar perante o próprio trabalho e às críticas recebidas. O escritor, segundo Boileau, deve ser:

Severo crítico para consigo mesmo. A ignorância está sempre propensa à auto-admiração. Faça amigos prontos a criticá-lo. Que eles sejam confidentes sinceros de seus escritos e os adversários zelosos de todos os seus defeitos. Despoje-se, diante deles, da arrogância e autor; mas saiba distinguir o lisonjeador do amigo. Tal pessoa parece aplaudi-lo; e está, no entanto, zombando de sua obra e enganando-o. Goste que o aconselhem e não que o elogiem (Boileau 1979: 20-21).

De forma muito semelhante, anteriormente Horácio já havia dado aos jovens escritores alguns conselhos muito semelhantes a esses de Boileau, e que certamente nosso herói nunca seguiu. Horácio acredita que do mesmo modo que o poeta deve se dispor abertamente a receber e assimilar as críticas honestas feitas por amigos sinceros, e não bajuladores, ao seu trabalho, também deve ter a paciência necessária para a construção e gestação de um poema.

Você não dirá nem fará nada contrariando a Minerva; tal é o seu sentimento, o seu feitio. Se, porém, alguma vez vier a escrever algo, sujeite-o aos ouvidos do crítico Mécio, aos de seu pai e aos meus e retenha-os por oito anos, guardando os pergaminhos; o que tiver publicado poderá ser destruído; a palavra não sabe voltar a trás (2005: 66).

E complementa na página seguinte,

Quando se recitava alguma coisa a Quintílio, ele dizia: “Por favor , corrige isto e também isto”; quando você, após duas ou três tentativas frustradas, se dizia incapaz de fazer melhor, ele mandava desfazer os versos mal torneados e repô-los na bigorna. Se, a modificar a falha, você preferiria defendê-la, não dizia mais uma única palavra, nem se dava ao trabalho inútil de evitar que você amasse, sem rivais, a si mesmo e à sua obra (2005: 67).

A pretensão de Luís Tinoco em exercer uma grande arte sem nenhum engenho, sendo apenas dependente da inspiração e indiferente à técnica, apesar de com algumas diferenças, o aproxima do despretenso poeta Elisiário de *Um Erradio*. Este último, personagem que consta entre os tipos maduros criados por Machado, também não estudava seus discursos e poemas. Tudo lhe surgia de improviso. Não planejava, também não relia e muito menos revisava as transcrições que seus colegas faziam de seus discursos e versos.

Diferente de Tinoco, Elisiário de fato era um homem culto e talentoso. Em suas aulas informais e conversas com Tosta, demonstrava dominar a tradição grega e as normas da poesia. Seus discursos e versos, mesmo que sempre improvisados, impressionavam aos ouvintes pela qualidade. Se Tinoco, não tendo bom senso e capacidade em perceber a (falta) de qualidade de sua obra, considerava que tudo o que escrevia tinha o máximo valor e por isso não se preocupava em aprimorá-los, o trabalho de Elisiário, por sua vez, apesar de também fruto do improviso e inspiração, tal como os de Tinoco, possivelmente tinha algum valor. Entretanto, no final das contas, rigorosamente, seu talento de nada valeu, pois, tal como Tinoco, Elisiário, apesar de talentoso, nunca conseguiu aprimorar seus versos e torná-los definitivos. Tanto um quanto outro, apesar de diferentes em vários aspectos, se aproximam pelo fato serem reféns da inspiração e por isso morrerem sem deixar qualquer obra ou legado.

O segundo personagem da galeria madura de tipos machadianos que também não tem talento, discernimento artístico e disciplina, é João Maria de *Habilidoso*. Dentre todos os personagens-artistas talvez seja ele o único que apresente tão pouco talento quanto Luís Tinoco. Enquanto Tinoco é um tipo cômico e patético, João Maria é uma figura que beira o ridículo. Pintor compulsivo, não trazia consigo o sentimento de satisfação íntima ao exercer a pintura. Não pintava para si, mas para os outros. Seu único objetivo era a busca do reconhecimento público. Como diz o narrador do conto, “João Maria mirava o aplauso público”.

Do mesmo modo que Tinoco não estudava a poesia e sua tradição, pois segundo ele “isto não se aprende; traz-se de berço”, João Maria, seu primo na mediocridade, “aborrecia a técnica, era avesso à aprendizagem, aos rudimentos das coisas” (Machado 1997 II: 1051). Sua técnica resumia-se a copiar o que lhe parecesse interessante e potencialmente atrativo ao olhar do público. De passagem, notemos o cuidado de Machado em relacionar a psicologia do personagem a todas suas escolhas e esferas da vida. Até no que diz respeito à sua escolha profissional, João Maria escolheu uma atividade que não lhe exigia qualquer aprendizado. Abriu uma casa de trates velhos “para o qual se lhe não exigiam estudos preparatórios” (Machado 1997 II: 1051).

Diferente de Tinoco, não é a crença em possuir um verdadeiro talento e a pretensão em ser reconhecido como um grande artista que mais chama atenção na postura de João Maria. Apesar de quando ainda jovem ter sido chamado de habilidoso, e isso certamente lhe ter motivado na persistência de continuar pintando, João Maria, antes de qualquer coisa e de qualquer pretensão em ter talento, desejava ter platéia. Sua satisfação não repousava na feitura de uma tela impecável ou original. Seu prazer era saber que alguém simplesmente a observava. Pintar sem ser visto não lhe fazia sentido. Havia nele um resquício de saltimbanco e foi esse sentimento que lhe definiu o rumo da vida. Apesar de não ter talento em coisa alguma e nisso diferenciá-lo dos protagonistas de *Cantiga de Esponsais*, *Um Homem Célebre* e *O Machete*, João Maria também é um personagem-artista que atravessou toda a existência com uma idéia fixa na mente.

Já sabemos que apesar de diferentes, Tinoco, Elisiário e João Maria se igualam na dependência da inspiração e na incapacidade de construir alguma

arte que perdure pelo tempo. Agora, observemos como eles lidam com a recepção de suas obras. Elisiário é o que mais parece ter talento desperdiçado. Por decorrência de sua despreensão em se fazer poeta de fato, não se preocupa em editar seus versos e em saber como suas palavras repercutem em quem as ouve. Luís Tinoco, ao mesmo tempo em que desejava ser lido, pois como um “parasita literário” encontra meios de publicar seus versos em jornais e até fundar sua própria folha, tinha, a princípio, a obtusa e inabalável convicção da qualidade de sua poesia. Como decorrência disto, tratava com desdém a opinião crítica dos leitores. João Maria, por sua vez, apenas deseja ser assistido. Ansiava em saber se comentavam seu trabalho. A continuidade de sua produção dependia unicamente da presença de um público. Seja qual fosse a qualidade desse público.

Sua primeira reprodução foi exposta na do Ouvidor. Não houve repercussão. Ninguém a notou. Depois, seus espectadores passaram a ser os familiares e convidados que freqüentavam sua casa. Com o tempo apenas os parentes mais próximos, a esposa e os filhos. A vida de João Maria literalmente caminhava para um beco sem saída. Ao fim de tudo, o que lhe restava era ser observado por quatro crianças da rua. Crianças que nada entendiam de arte ou pintura, tal como ele próprio. Mas isto não importava, contanto que ele tivesse plateia, como diz o narrador “todo ele está ali” (Machado 1997 II: 1054).

Lúcia Miguel Pereira acredita que os contos publicados até 1881 são frutos de um Machado de Assis com muita fantasia e pouca imaginação (1988: 136). Não havendo, segundo ela, entre os *Contos Fluminenses e Histórias da Meia-Noite* uma só estória que nos apresente um contato com a realidade. Nas suas palavras, tudo transparece um artificial jogo de palavras.

Contrariando a biógrafa, aparentemente não há o que nos impeça de acreditar que Luís Tinoco é a encarnação ficcional do parasita literário típico do séc. XIX, satirizado por Machado em sua crônica de 1859. Assim como tudo também nos leva a crer que ele tenha moldado as atitudes de Tinoco com o propósito delas estarem diametralmente opostas às idéias que ele compartilhava com Boileau acerca da postura que um artista deve tomar para si.

Ironicamente, Jean-Michel Massa, outro biógrafo de Machado, afirma que “não se trata, portanto como afirmou L. M. Pereira, de uma leitura amena

de pura fantasia sem nenhum fundamento na realidade, mas de obras engajadas num combate de edificação” (1971: 616). Ele acreditava que o jovem Machado vivia intensamente as idéias e os dilemas de sua época. Não é por acaso que Byron, Gilbert, Guizot e André Chénier, artistas importantes para os autores românticos, surgem no conto como os principais referenciais artísticos de Tinoco.

Mas nem tanto à fantasia como quer L.M. Pereira, nem à realidade quanto quer J. M. Massa. Do mesmo modo que não se pode atribuir à *Aurora sem dia* um caráter absolutamente fantasioso, por que deveríamos tomá-lo ao pé da letra como uma crônica sobre a literatura e os literários parasitas do séc XIX no Brasil, se afinal de contas o próprio Machado já havia escrito de fato uma crônica sobre essa espécie de escritor?

Um estudo que relacione *Aurora Sem Dia* com a possível crônica que o originou, serve, por exemplo, para mostrar que o jovem Machado já tinha consciência de que a crônica tinha seu lugar específico no cotidiano de uma época, enquanto que o conto, não só pode ser lido como retrato de uma época, mas, principalmente deve ser escrito para que possa ser apreciado por leitores de todos os tempos.

Sobre a intenção do artigo, no qual satiriza o parasita literário, Machado diz que se “quisesse ferir individualmente, tocar em suscetibilidades, desonraria aqui um sudário dessas invasões na literatura; mas o meu fim é o indivíduo, e não um indivíduo” (Machado 1997 III: 954). A melhor forma que ele encontrou de nomear esse parasita e não condicionar o entendimento de suas idéias ao conhecimento de um período histórico ou de algum escritor em específico, foi através da ficção. Luís Tinoco, ao mesmo tempo fere *um indivíduo e o indivíduo* (grifos nosso). Ficando ao gosto do leitor acreditar que ele é o escritor real ao qual Machado se refere como parasita literário ou qualquer outro, de qualquer país ou época.

É importante ressaltar que antes de tudo *Aurora Sem Dia* é um conto de ficção. Sua função não é de denúncia ou crônica do cotidiano, apesar desses elementos estarem presentes no texto. Ao contrário da crônica que precisa ser contextualizada historicamente, a estória de Luís Tinoco, e nisso ela é bem sucedida, pode perfeitamente ser apreciada sem que seu valor seja

condicionado pelo conhecimento prévio do leitor acerca do que se entende por literatura ou romantismo.

Roberto Schwarz encabeça uma tradição crítico-realista que condiciona qualquer estudo dos primeiros trabalhos de Machado a uma relação com a sociedade brasileira do séc XIX. Diferente dessa perspectiva, ao estudar esses primeiros contos de Machado, acreditamos que o nosso maior benefício será ampliar nosso entendimento sobre a concepção, o desenvolvimento e as várias possibilidades de interpretação do tema do personagem-artista presente nos seus contos.

Dois aspectos nos guiarão a uma rica ambigüidade acerca desse grupo de contos. Primeiro: as semelhanças entre as concepções nutridas por Machado, Boileau e Horácio sobre o artista criativo. Segundo: o discurso crítico que ao longo dos anos vem afirmando existir um Machado-romântico, da primeira fase e um realista, da segunda.

Apesar da concepção machadiana de artista-criativo, semelhante à de Boileau, defender que a verdadeira arte de valor é fruto do trabalho duro e rigoroso do artista conhecedor da técnica, Alfredo Bosi nos lembra que *Cantiga de Esponsais* demonstra que “a beleza não é obra da vontade, mas do dom, graça do acaso que premia a quem quer e não os que a querem” (1982: 449). Podemos ressaltar a presença dessa idéia na obra de Machado, lembrando dos vários momentos nos quais o verso bem feito ou a melodia encantadora e atraente surgem nos seus contos somente como fruto do acaso, da inspiração e do puro deleite. Em *Cantiga de Esponsais* a melodia que mestre Romão perseguira arduamente durante toda a vida, nasce do cantarolar a toa e inconsciente de uma jovem apaixonada e recém casada:

Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurar anos sem achar nunca (Machado 1997 II: 289).

Pestana, de *Um Homem Célebre*, acredita que o caminho que deve seguir para compor uma canção erudita é o da disciplina infatigável. Contudo,

fracassa e nada consegue compor. Enquanto que por outro lado, as polcas que o fizeram extremamente popular e que eram enormes sucessos foram compostas quase sem esforço, como que espontaneamente.

O terceiro caso que reforça essa pequena digressão que fazemos sobre o surgimento da inspiração e cujo desfecho será uma ironia, é o de Elisiário. Sua facilidade com os versos e a prosa, só se faz presente entre garfos, pratos, jantares e em reuniões com amigos. Seu talento em encantar a todos com suas palavras só dá o ar da graça quando atraído inesperadamente pela inspiração. Entretanto, quando compelido pelo amigo e a esposa a organizar sua obra e escrever versos definitivos, a fonte seca.

Pois bem, a observação acerca da relação que Elisiário, Pestana e Romão estabelecem com a inspiração e a disciplina, somada à nota feita por Bosi que vê nesses contos uma necessidade do acaso ou do inconsciente para a concretização artística, de certo modo nos remete a uma leve promessa romântica de musa inspiradora e inspiração involuntária. Por outro lado, Luís Tinoco é o completo oposto a tudo isso. Sua saga é a demonstração do fracasso da inspiração súbita e inconsciente. Aparentemente é uma espécie de conselho que Machado dá aos novos poetas que depositam toda a esperança artística numa musa inconstante.

Aí está uma bela ironia crítica e ao mesmo tempo uma interessante lição de como devemos ter sempre o pé atrás diante de alguns rótulos acerca das “fases” da obra de Machado. No final das contas, *Aurora Sem Dia*, conto visto pela crítica como um dos que compõe a “fase romântica”, acaba mostrando-se com um forte pendor realista. A vida de Luís Tinoco é uma negação da musa inspiradora e da concepção romântica de inspiração vinda do nada, do acaso e do inconsciente.

Já os seus contos maduros, ditos “realistas”, mostram contraditoriamente uma perspectiva romântica de inspiração. Em *Cantiga de Esponsais*, é a moça apaixonada que “cantarola a toa e inconscientemente” a inédita melodia perseguida por Romão. Em *Um Homem Célebre*, é quando submetido à espontaneidade da inspiração que Pestana compõe suas fabulosas e populares polcas; diferente do que acontece quando de forma frustrada trabalha arduamente a fim de compor uma peça original. Por fim, lembremos de Elisiário, que apenas consegue encontrar a rima no improviso e

na inspiração não talhada. Resumindo, o conto que a crítica considera como sendo da “fase romântica” (*Aurora sem Dia*) tem uma visão mais realista e racional da criação artística. Enquanto que os considerados da “fase realista” (*Um homem Célebre* e *Cantiga de Esponsais*) apresentam um olhar temperado de romantismo, acerca da inspiração súbita e incontrolável.

Temos de um lado os personagens-artistas que representam o primado da disciplina e da técnica: Pestana, Inácio Ramos e mestre Romão. Do outro, os que se apóiam unicamente na volubilidade da inspiração: Luís Tinoco, João Maria e Elisiário. Contudo, todos são frustrados e infelizes. Machado não deixa escolha aos seus artistas, pois nem somente a inspiração, nem somente a disciplina são capazes de produzir a grande arte. Há a impressão da existência de fatores subjetivos que afetando todos esses artistas, em algum momento fogem da consciência e os impedem de a partir da disciplina chegarem à inspiração ou partindo da inspiração se motivarem a atingirem o rigor da técnica. Essa mesma imprevisível encruzilhada que surge ao poeta entre o talento e a disciplina também é apontada por Horácio: “Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa (2005: 67).

Dentre os contos que abordam essa temática, uma das principais distinções que deve ser feita entre os contos escritos pelo jovem e o maduro Machado, é que se o primeiro ainda é capaz de sugerir através do artista medíocre, Luís Tinoco, que antes a enxada vigorosa do que os versos fúteis, o Machado maduro não sugere mais nada. Deixa que seus artistas sejam corroídos pelo embate entre a falta de vocação e o excesso de ambição.

A Pestana, Romão, João Maria, Elisiário e Inácio Ramos fica a maldição tragicômica lançada por Brás Cubas, na qual a idéia fixa se entranha nesses pobres diabos artistas e os consomem melancolicamente até a morte ou o ridículo, como no caso de João Maria.

O único de seus personagens que usufruiu do privilégio da resignação é Luís Tinoco. Mesmo Elisiário não foi capaz de resignar-se e por isso antes que abandonasse os versos, foram eles que o abandonaram, ficando no leitor a impressão de um vácuo no espírito desse homem que era talentoso, charmoso

e que outrora foi tantas coisas, mas que por fim acaba como uma eterna promessa de algo que verdadeiramente nunca foi.

A resignação de Tinoco – abandonando as letras e a política – deve ser encarada não como uma derrota, mas como uma virtude. Ainda mais se comparada ao decepcionante desfecho de Elsiário e o ridículo fim de João Maria, que não percebendo sua mediocridade apela como “último e derradeiro horizonte das suas ambições: um beco e quatro meninos” (Machado 1997 II: 1054).

Como que reconfortado com as palavras de Boileau, finalmente Tinoco resolve tomar a enxada e a pá como instrumentos de trabalho:

Se for sua vocação, seja antes pedreiro, operário considerado numa arte necessária, do que escritor sem relevo e poeta vulgar. Existem, em qualquer arte diferentes graus e pode-se, com honra, ocupar segundas filas; mas na perigosa arte de rimar e de escrever, não há graus do medíocre ao pior (Boileau 1979: 66).

Mais uma vez parece clara a descendência de Machado e Boileau em relação a Horácio. Afinal, como negar que esse comentário do escritor francês não fora minimamente inspirado nas palavras de Horácio: “Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que agüentem” (Horácio 2005: 56).

Discordando novamente de Lúcia Miguel Pereira, talvez Pestana e Romão fossem tipos mórbidos, mas nunca Tinoco. Pelo contrário, e é importante que se atente a esse detalhe: Tinoco foi único que preferiu a vida ao vírus corrosivo da obsessão e da idéia fixa.

Por mais ambíguo e aparentemente contraditório que possa parecer, se num primeiro momento, quando comparado ao mestre Romão e Pestana, Luís Tinoco se mostra absurdamente imaturo, tanto do ponto de vista artístico, quanto psicológico, num segundo momento, ele se mostrará muito mais amadurecido psicologicamente e talvez até mesmo um pouco mais artisticamente³².

³² Vale relembrar que até hoje são raras as críticas que fogem da reprodução do comentário de L. M. Pereira acerca de *Aurora sem dia*. Comentário esse que se limita a definir Luís Tinoco como um personagem mórbido e que já mostra algum traço semelhante ao das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Como diriam os psicanalistas, ele foi o único que aceitou a condição da castração, atualizada através da impotência e das limitações da sua falta de talento artístico. Percebeu que não poderia ter tudo o que ansiava. Suas possibilidades eram limitadas e, ao invés de passar toda a vida lutando contra uma condição castradora e que só ressaltava a limitação e a incompletude do seu ser e de suas capacidades, preferiu salvar sua condição psicológica, resignando-se e aceitando as possibilidades que lhe cabiam fora da mediocridade.

Enquanto isso, Romão, Pestana, João Maria e Inácio Ramos não foram capazes de aceitar a condição de impotência que a limitação de suas habilidades e a falta de inspiração lhes remetia. Passaram toda a vida em busca de algo que estava mais do que perdido, mas perversamente prometido: a realização completa de todos os desejos. Eles não se satisfizeram apenas com o que já tinham e eram capazes. Faltou-lhes a aceitação da frustração, da privação e da definitiva condição que somente Tinoco concebeu: a de serem sujeitos que sempre sentirão falta de algo e não terão aquilo o que mais desejam.

Já no fim do conto, conversando com Dr. Lemos, Tinoco plenamente satisfeito com sua vida diz que

Tive animo de pisar em terreno sólido, em vez de patinar nas ilusões dos primeiros dias. Eu era um ridículo poeta e talvez ainda mais ridículo orador. Minha vocação era esta. Com poucos anos mais estou rico. Ande agora beber o café que nos espera e feche a boca, que as moscas andam no ar (Machado 1997 II: 234).

Esse desfecho claramente nos impede de concordar com L.M Pereira. Luís Tinoco não é um personagem mórbido. Se tivermos o cuidado de analisar psicologicamente sua estória, perceberemos inclusive que ela tem um final feliz. Diferente dos outros personagens-artistas, ele admite suas limitações e finalmente consegue adequar seus desejos às suas habilidades. Surpreendentemente, como se observa no trecho anteriormente reproduzido, ele passa de um estado completamente regido pelo princípio da fantasia, no qual só havia espaço para as “ilusões” e falta de autocrítica, para uma outra

condição determinada dessa vez pelo princípio de realidade, representado pela pá e enxada.

Mórbidos e melancólicos são João Maria, Inácio Ramos e principalmente Pestana e mestre Romão, que perseguem suas idéias fixas como o cachorro persegue o próprio rabo. Já Tinoco refaz sua própria estória. Foge de um destino fadado ao fracasso e à mediocridade e refaz suas perspectivas. Pestana e Romão, por sua vez, sucumbem ao fatalismo de suas ambições e acabam imersos em uma espécie de tragédia de seus próprios desejos.

O segundo conto publicado por Machado antes de 1881 e que aborda a problemática do personagem-artista é *O Machete*. Por sua qualidade e importância, se faz necessário uma outra seção, na qual evidenciaremos que nele já estão presentes alguns importantes problemas que marcarão as idéias da obra madura de Machado.

2.4 A Identidade, *O Machete* e o Outro

John Gledson afirma que, caso o critério único para compor uma lista de antologia dos melhores contos de Machado fosse a qualidade literária, nenhum dos contos da suposta primeira fase deveriam ali aparecer (2006: 40). Massaud Moisés também considera que boa parte das narrativas que compõem as *Histórias da Meia-Noite* e os *Contos Fluminenses* é melodramática, sentimental e, além disso, não “acrescentam o mínimo brilho ao prestígio do Machado contista” (2001: 117).

Entretanto, ao excluir de seus estudos os primeiros trabalhos de Machado e, por conseqüência, um conto como *O Machete*, publicado em 1878, esses críticos deixam de perceber que uma das idéias mais importantes de sua obra madura já estava presente no primeiro momento de sua produção. Pretendemos nesta seção mostrar que *O Machete*, além de poder ser lido como um conto sobre o *personagem-artista* e seus dilemas, também pode ser concebido como precursor das principais idéias encontradas em *O Espelho*, *Teoria do Medalhão* e *O Segredo do Bonzo*. Isto é, eles apresentam a constante condição de *relatividade* das coisas e dos homens como decorrência da importância do efeito que o discurso do outro exerce na valoração das coisas e na formação e manutenção de nossa identidade psicológica.

Antonio Candido acredita que um dos problemas mais importantes da obra de Machado seja o da busca por uma identidade (2004: 23). Partindo fundamentalmente da teoria das duas almas – uma exterior e outra interior, apresentada em *O Espelho* – ele mostra como essa busca pela identidade na obra de Machado passa inevitavelmente pelo discurso do outro.

Aparentemente, o modo refinado com o qual o tema da identidade é tratado n' *O Espelho*, lhe permite ocupar um status de primeiro escalão entre os problemas abordados por Machado em seus contos. Mas o que Antonio Candido não menciona é que a busca pela identidade apresentada pela primeira vez n' *O Espelho* – na forma da “teoria das duas almas” – não é uma teoria em si, ou nuclear.

Em hipótese alguma discordamos de que *O Espelho* trata de forma profunda e elegante o problema da relatividade da construção da identidade. Contudo, o que desejamos mostrar é que a teoria das duas almas é um dos desdobramentos possíveis de um modo de pensar, apresentado pela primeira vez em *O Machete*. Explico melhor. Não será na estória de Jacobina, mas na de Inácio Ramos, que Machado pela primeira vez tratará da inevitabilidade do discurso do outro na determinação relativa da formação e valoração das coisas e da identidade.

Quando Bosi (2003: 84) diz que *O Espelho*, *O Segredo do Bonzo* e *Teoria do Medalhão* são “contos teorias”, é importante termos consciência de que todos eles se articulam entre si a partir de uma mesma idéia, que surge pela primeira vez na obra de Machado em *O Machete*. Pensando assim, a partir de agora somos capazes de entender esses contos como diferentes modos de abordar um mesmo problema.

Indo ainda mais longe na tarefa de compreender os contos de Machado de um modo sistemático, podemos conceber o desenvolvimento desses “contos teorias” como inseridos em um projeto, no qual observa-se inclusive uma espécie de “metodologia”. Aplicando a mesma idéia em diferentes contextos e circunstâncias, Machado verificaria que a presença do efeito de relatividade do discurso do outro sobre a ilusão de autonomia que os homens nutrem sobre si mesmos e suas coisas, está no centro das contradições existentes entre a aparência e a essência, contingencialidade e permanência, verdade e discurso.

O Espelho relata a estória de Jacobina, um jovem recentemente nomeado Alferes da Guarda Nacional que foi passar um tempo na fazenda de sua tia. Esta, orgulhosa do status do sobrinho cria um ambiente no qual é supervalorizada sua promoção. Após um tempo essa mesma tia precisa fazer uma viagem. Os escravos aproveitam a situação para fugir e por conta disto Jacobina acaba encontrando-se só na fazenda.

Sozinho e sem qualquer pessoa que reafirmasse sua identidade, agora condicionada pelo reconhecimento de seu novo status social, Jacobina sentiu, não necessariamente de forma consciente, sua identidade se esvaecer. Foi quando percebeu que, vestindo-se com a farda de alferes e se olhando diariamente no espelho, poderia salvar sua condição psicológica. Como dissemos, talvez essa idéia não passasse conscientemente pela cabeça do jovem alferes, mas o que de fato ocorreu foi que sua identidade a partir de agora estava indissociável do valor simbólico da farda de alferes.

A busca pela formação e manutenção da identidade observada n'*O Espelho* é apenas um dos possíveis desdobramentos das idéias nascidas em *O Machete*. No caso de Jacobina, tratar-se-ia de um desdobramento no campo da psicologia da identidade, a partir do qual concebe-se a formação da identidade como algo contingencial e também condicionado pela importância do efeito do discurso do outro.

Não foi preciso que Machado esperasse o surgimento da psicanálise Lacaniana e sua teoria do narcisismo, fortemente influenciada pelas idéias de Heidegger, para que notasse a volubilidade e indefinição de nossa identidade. Sua obra nos impõe questões do tipo: teríamos uma existência essencial ou relativa? Somos um e unicamente um, ou estamos constantemente submissos ao olhar do outro para que possamos tangenciar alguma sensação de definição psicológica?

Discordamos de J. Gledson (2006: 48), quando ele afirma que a teoria que subjaz ao *O Espelho* diz respeito ao contexto social do século XIX ou à formação da identidade nacional. O que emerge da estória de Jacobina, como diz o próprio subtítulo do conto é *um esboço de uma nova teoria da alma humana*.

O modo como Machado compreendia a formação de nossa identidade apresenta não somente semelhança com o pensamento psicanalítico.

Observemos o que Montaigne no ensaio *Da Incoerência de Nossas Ações* escreveu sobre isso:

É aparentemente possível julgar um homem pelos fatos mais comuns da sua vida; mas, dada a instabilidade natural de nossos costumes e opiniões, pareceu-me muitas vezes que os melhores autores erravam em se obstinar a dar de alguém uma idéia bem assentada e lógica [...] Acredito que a constância seja a qualidade mais difícil de se encontrar no homem, e a mais fácil a inconstância.

E complementa mais à frente:

Quem se examina de perto raramente se vê duas vezes no mesmo estado. *Dou a minha alma ora um aspecto, ora outro, segundo o lado para o qual me volto* (1987 II: 100) (grifo nosso).

Excluir *O Machete* da categoria dos “contos teoria”, implica não perceber que Machado retratou todas as possibilidades de combinação entre a alma exterior e a interior! Partindo da explicação dada pelo intransigente narrador de *O Espelho* fica mais fácil entendermos, segundo a teoria “das laranjas”, porque Jacobina consegue manter-se são, enquanto que Inácio Ramos de *O Machete* enlouquece.

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. Shylock, por exemplo. A alma exterior aquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer.

"Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; *é um punhal que me enterras no coração*". Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele. Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma...(Machado 1997 II: 346).

O Espelho apresenta uma posição central na articulação entre a alma exterior (aparência, máscara ou o efeito do discurso externo) e a interior (essência, ou verdade e desejos íntimos pretensiosamente autônomos em relação aos efeitos externos).

Diferentemente do que ainda muito se repete, a manutenção da integridade psicológica de Jacobina alcançada através do ato de vestir-se diariamente com a farda de alferes e se olhar no espelho, não representa uma imagem da sobreposição da alma exterior sobre a interior. O seu drama psicológico se situa exatamente no meio de uma linha, na qual em uma das extremidades está a alma interior e do outro a exterior. O jovem alferes foi capaz de enxergar o que nem Inácio Ramos de *O Machate*, nem o pai conselheiro da *Teoria do Medalhão* foram capazes: o equilíbrio necessário entre as duas almas.

Em *Teoria do Medalhão*, o que temos é um desdobramento das conseqüências da presença opressora e artificial do discurso do outro no campo da ética. Neste caso, o que observamos é que esta teoria consiste basicamente em esmagar quase que por completo a alma interior em prol de uma outra exterior e absolutamente condicionada pela aceitação pública. Ou seja, a aparência sobre a essência, a aceitação pública sobre a sinceridade íntima. A teoria do medalhão pouco se importa, ou mesmo não acredita, no valor das atitudes em si ou com a honestidade das opiniões. Para a teoria do medalhão, a ética não é um valor em si, mas, sim, um instrumento a partir do qual alcançamos nossos objetivos.

Uma das principais posturas de quem artificialmente deseja ter seus comportamentos e juízos condicionados pela opinião pública é a fuga da originalidade. A presença desse conceito faria do aprendiz de medalhão um caráter surpreendente e sincero, excluindo, desse modo, a tranqüilidade buscada na comodidade das relações superficiais. Não pensar muito e não ter idéias que possam destoar da ordem comum, seria o lema intelectual de um

medalhão. Para isso, é fundamental que aprenda a “arte difícil de pensar o pensado” (Machado 1997 II: 291). Sobre isso, Janjão ouve do seu pai que “o verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um *Tratado Científico da Criação dos Carneiros*, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos” (Machado 1997 II: 292).

Partindo dessa mesma perspectiva, podemos dizer que a vida de Inácio Ramos nos reporta a uma condição quase que diametralmente oposta à da *Teoria do Medalhão*. Lamentando a fuga da esposa, ele diz ao seu filho: “Oh! Nada, disse Inácio, ela foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo que é grave demais. Tem razão; machete é muito melhor” (Machado 1997 II: 865).

Essas palavras na voz de Inácio Ramos, em um ato de desespero e em tom melancólico, apesar de destoarem do cinismo com o qual são dadas as lições ao aprendiz de medalhão, guardam a semelhança de preservar o primado do externo sobre o interno, da aparência sobre a essência e da busca da atenção pública sobre o desejo verdadeiro e a satisfação íntima e sincera. A única diferença é que em *Teoria do Medalhão* o pai aconselha ao filho que tome no futuro a aceitação pública como parâmetro das coisas, enquanto em *O Machete*, o pai que fora abandonado pela esposa, lamenta tardiamente no passado não tomou a aceitação pública como parâmetro para sua arte e vida.

A *Teoria do Medalhão* é a proposta de um cínico em negligenciar completamente sua alma interior e íntima em prol do predomínio da alma exterior, da aparência e da máscara. *O Machete*, por sua vez, é o retrato do desesperado Inácio que iludido com a possibilidade da felicidade fundamentada unicamente na satisfação íntima, negligencia sua alma exterior em prol da interior. Ele perde sua outra metade da laranja, ou melhor, no seu caso, o reconhecimento público. Inácio Ramos pecou no que a teoria das duas almas tange à sua existência enquanto músico: ele não encontra o equilíbrio entre a auto-satisfação, o desejo íntimo e verdadeiro e a expectativa da atenção pública.

Em algum momento ele preferiu o violoncelo, afinal, pensou que tocar com a alma ou transmitir verdadeiramente o que sentia através de um instrumento grave, com uma “poesia austera e pura” lhe seria suficiente. Não

foi. Diferente de Jacobina que percebeu a importância do equilíbrio entre a alma exterior e interior para sua saúde psicológica, Inácio relegou ao segundo plano o aplauso e o julgamento público. Ele trocou a rabeca, instrumento que herdou do pai e que se mostrava como uma possibilidade de ser aceito musicalmente pelos que o rodeavam, pelo violoncelo. Foi essa aposta única e excludente na satisfação íntima que o enlouqueceu. Dizia ele que “o violoncelo está ligado aos sucessos mais íntimos da minha vida, que eu considero antes como a minha arte doméstica” (Machado 1997 II: 862).

Do mesmo modo que Jacobina, mesmo sem sair de casa precisou da farda de alferes para não enlouquecer, aparentemente, durante algum tempo, Inácio utilizou dessa mesma estratégia doméstica para se manter psicologicamente saudável. Dizia ele que “tocava a rabeca para os outros, o violoncelo para si, quando muito para sua velha mãe” (Machado 1997 II: 857). Com o tempo parou de tocar rabeca e dedicou-se unicamente ao violoncelo. A partir de então seus recitais se tornaram caseiros e particulares, tendo como suas duas únicas espectadoras sua velha mãe e depois sua esposa. No entanto, ambas serviam mais como espelho do que como público ou contato com o julgamento alheio. Elas não nutriam opiniões críticas ou posturas que o obrigassem a sair da condição de total comprometimento com a satisfação íntima e o obrigasse a reconhecer a importância da expectativa do público.

O Machete nos mostra como a presença da força do reconhecimento do outro está implicada na difícil condição do artista que pretende exercer sua arte autonomamente. Além disso, podemos também a partir desse conto problematizar a inevitável condição de valor relativo que um instrumento adquire diante do público. Tudo isso diz respeito ao eterno dilema que o artista precisa encarar: ser indiferente ao desejo do público e trilhar o caminho autônomo e solitário da busca alienada pela satisfação íntima ou adotar uma postura de completa submissão em relação às expectativas públicas e por consequência negligenciar amargamente o seu desejo honesto e verdadeiro.

Partindo das intenções explícitas da teoria do medalhão, por mais contraditório que pareça, seria adotando uma atitude cínica e dissimulada que Janjão encontraria o mesmo ponto de equilíbrio de Jacobina. O cinismo implica a existência de um indivíduo com idéias próprias que conscientemente as negligencia com o objetivo de alcançar determinados objetivos.

Ser cínico e dissimulado não quer dizer que o indivíduo não pense por conta própria ou que seja um fantoche do interesse social. Por mais questionável que essa postura possa ser, ela demonstra alguém que tem consciência de seus objetivos e é capaz de exercer um juízo de valor, mesmo que esses sejam arbitrariamente dissimulados. Enfim, o cinismo e a dissimulação não atestam a ausência de idéias próprias e de desejos verdadeiros. Ao contrário disto, reafirmam uma existência através da ausência.

O pai, professor da teoria do medalhão, sugere que o filho ignore suas idéias próprias e originais e, se possível, nem mesmo as cultive: “uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente” (Machado 1997 II: 290). Ou seja, o aprendiz de medalhão não deve ser cínico, dissimulando idéias e opiniões, mas definitivamente excluir de si a possibilidade de cultivá-las. Ele deve tornar-se quase que anestesiado às próprias sensações. A idéia original ou que busca unicamente a satisfação íntima e honesta deve ser evitada, os riscos são muito grandes. Para isto, é preciso que se evite todas as situações que possam gerar idéias. Até mesmo, alerta o pai-professor da teoria do medalhão, caso queira dar algum passeio: “mormente nas de recreio e parada é utilíssimo, com a condição de não andares desacompanhado, porque a solidão é oficina de idéias” (Machado 1997 II: 291). Notem que Janjão deve se preparar para parar de pensar!

O que está em questão não é uma negociação entre os desejos verdadeiros (alma interior) e os superficiais e sociais (alma exterior), mas sim uma tentativa de aniquilamento completo da subjetividade do indivíduo. Uma sobreposição absoluta da alma exterior sobre a interior. Ao contrário do que ocorrerá com Inácio Ramos, que ao final mostrará uma consciência arrependida em relação à preponderância dada à sua satisfação íntima, os ensinamentos da teoria do medalhão, visam um tal aniquilamento da subjetividade, que um pensamento crítico sobre si próprio torna-se impossível.

Jacobina vive o que podemos chamar de luta pela autonomia do indivíduo. E por conseqüência disso, alcança, não a autonomia desejada, mas o que somente podemos ter, uma saudável ilusão dessa autonomia. Enquanto a teoria do medalhão prega uma espécie de desaparecimento desse indivíduo, Inácio, ao contrário, vive justamente as conseqüências por acreditar

inocentemente em uma autonomia psicológica. Isto implica dizer que erroneamente, ele acreditou que o violoncelo e sua identidade eram algo em si, independentes do público e dos outros.

Antonio Candido propõe o entendimento da loucura como um desdobramento da problemática acerca da identidade, na obra de Machado (2004: 23). Não esqueçamos, contudo, que como já observamos, não se trata especificamente do problema da identidade em si, mas sim do lugar do discurso do outro na busca pela identidade ou na valoração das coisas ou na formalização dos saberes.

Antonio Candido aponta *O Espelho* como o melhor representante do problema da identidade em Machado. Já sabemos que alguns dos pontos importantes desse conto foram previamente apresentados em *O Machete*. O que ainda não comentamos é que a estória de Inácio Ramos se articula com outros dois contos maduros de Machado: *O Alienista* e *Último Capítulo*

Em *O Alienista* é a loucura o aspecto relativizado. Todos sabemos que ao fim do conto, Simão Bacamarte percebe que o status da loucura não deve ser concebido como um valor em si, mas sempre dentro de um contexto no qual o comportamento humano pode ser analisado idiossincraticamente e não normativamente. O que diferenciaria a loucura da normalidade seria apenas a sua intensidade, diria Freud em *Psicopatologia do Cotidiano*. Ou o contexto histórico, diria Foucault em *a História da Loucura*.

Em *O Machete* seriam o valor de um instrumento e a satisfação do artista os objetos relativizados. Inácio Ramos decidiu tocar violoncelo após assistir a um músico alemão arrebatando o público carioca com o som do instrumento. A partir de então decidiu que seria esse instrumento o seu meio de exercer a arte. No entanto, nunca conseguiu que o seu violoncelo arrebatasse o público. O efeito que causava nos poucos que o ouviam era de gravidade e menos de explosão. Ele não percebeu que o público que o rodeava, diferentemente daquele que se impressionou com o músico alemão, preferia a rabeca e o machete ao violoncelo.

Sua idéia, como a de tantos personagens machadianos, era fixa e trágica. O violoncelo, não é melhor nem pior do que outro instrumento. Se “a palavra”, segundo Montaigne, “é a metade de quem a pronuncia, metade de quem escuta”, nenhum instrumento possui *a priori* uma grandiosidade em si. O

valor de um instrumento não reside somente em que o executa, mas também, em mesma medida, em quem o escuta.

Inácio Ramos, ao desprezar o gosto do público, perdeu sua esposa e enlouqueceu. Sendo indiferente à idéia de relatividade – do valor do violoncelo e de seu talento – acabou ignorando, segundo A. Candido, que o que “há de mais profundo em nós mesmos é no fim de contas a opinião dos outros” (2004:27).

Apesar do talento e da sinceridade com a qual Inácio tocava o violoncelo, ocorreu-lhe exatamente o oposto ao ensinamento dado pelo mestre Pomada, do *Segredo do Bonzo*. Dizia o mestre que se “puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem” (Machado 1997 II: 325).

Inácio tocava o violoncelo com alma e cada vez para um público menor. Diferentemente de Barbosa, que se não tocava o machete com alma e com talento, tocava-o com os nervos.

Todo ele acompanhava a gradação e variação das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo (Machado 1997 II: 861).

Do que adiantava tocar o instrumento com alma, talento e técnica, se eram os nervos expostos e a emoção exaltada que repercutiam no público. Inácio era um músico que tocava com alma um instrumento de câmara, de quarto e de poucos ouvintes. Já Barbosa, que não era exatamente um músico ou um instrumentista, mas um tocador, executava um instrumento de público, explosão e espetáculo.

Mesmo que Inácio tivesse mais talento que o seu colega e rival, o sucesso desse segundo, inclusive em conquistar a esposa, pode ser resumido na lição que Fernão Lopes aprendera do mestre Pomada:

Se alguma 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 (Machado 1997 II: 325).

É importante notarmos que Inácio não acreditou durante todo o tempo que o violoncelo poderia ser um instrumento de fácil acesso ao público. Não houve uma tentativa em fazê-lo um instrumento popular. Ao contrário disto, o prazer em tocar o violoncelo derivava cada vez mais da satisfação íntima e não do espetáculo público. Ao deixar de lado a rabeca, instrumento herdado pelo pai e de enorme aceitação pública, e preferir a gravidade do violoncelo, ele fez a opção pela satisfação íntima.

Do mesmo modo que propomos que o equilíbrio na *Teoria do Medalhão* seria o cinismo e a dissimulação, Inácio, ao abandonar a rabeca e cada vez mais conceber sua relação como violoncelo de uma forma introspectiva, nos faz acreditar que ele não buscou um equilíbrio entre o violoncelo que lhe tocava a alma e a rabeca que tocava o público. No caso de Inácio, não houve um dilema, mas apenas um arrependimento posterior.

Quantos escritores ou músicos são forçados a exercerem publicamente práticas que não são necessariamente suas verdadeiras paixões? Muitos deles exercem o ofício na rua e apenas em casa praticam a verdadeira arte que realmente lhes dar prazer. Reconhecer o público, mas ao mesmo tempo não negligenciar sua própria satisfação é o exercício de equilíbrio que quase todo artista deve viver conscientemente. Inácio não o viveu. Do mesmo modo que o medalhão deveria negligenciar a alma interna, Inácio também assim o faria, só que em relação à exterior.

Em todos os aspectos, a estrutura psicológica de Inácio Ramos mostra-se mais precária do que a de Jacobina. Como consequência última da análise dessa precariedade podemos mesmo dizer que nele não havia sequer diferença entre alma externa e interna, o que caracteriza um sério problema. O narrador intransigente d'*O Espelho*, diz sabiamente e anti-metafisicamente que “agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma...”.

No primeiro momento, essa definição nos permite entender que o violoncelo está para Inácio Ramos assim como a farda de alferes está para

Jacobina e o par de sapatos lustrosos está para o pobre coitado do conto *Último Capítulo*. Entretanto, o que diferencia Inácio desses dois outros personagens é que Jacobina e o homem dos sapatos lustrosos tomam os objetos externos como prolongamentos de suas identidades, como uma espécie de bengala psicológica. Inácio, por sua vez, estabelece entre sua identidade e o valor atribuído ao violoncelo um estado de completa fixidez.

Quando relata ao amigo que sua esposa havia fugido com o tocador de machete³³, ele não se refere como tendo sido trocado por outro. A esposa, nas suas palavras, havia preferido o machete ao violoncelo. Isto é, podemos dizer que o violoncelo não só o representava completamente, ele era o próprio violoncelo. Não havia mais diferenciação entre um e outro.

É a impossibilidade de se dissociar do instrumento que leva Inácio à loucura. A relação entre Jacobina, o mendigo e os significados singulares que ambos atribuem aos seus objetos, apesar de fundamental na construção e manutenção de suas identidades, ainda preservam justamente o sentido de atribuição. Ou seja, há um ser que atribui um sentido a um objeto. Tanto os sapatos como a farda permanecem como objetos externos, mesmo que revestidos por significados simbólicos e fundamentais.

O que se observa entre Inácio e seu violoncelo é uma situação na qual não há somente uma atribuição de significados ou mesmo uma relação entre um ser e um objeto. Ambos se fundem. A dissociação entre a identidade de Inácio e o objeto é impossível. Um é outro e vice e versa.

Foi esse estado de fundição entre Inácio e o seu instrumento que o levou à loucura. A farda de Jacobina ou os sapatos lustrosos do mendigo não eram almas externas *a priori*. Elas devem ser lidas simbolicamente apenas dentro de um contexto. Inácio, no entanto, cristalizou o lugar do violoncelo na sua vida. Não importava quem o assistia, ouvia ou com quem convivia, sua identidade não somente estava relacionada ao violoncelo, ela era o violoncelo. Como consequência, qualquer relatividade que afetasse o reconhecimento do instrumento também o afetaria. Como dizia um “vizinho compadecido e filósofo [...] o violoncelo há de levá-lo ao hospício” (Machado 1997 II: 864). Dito e feito!

³³ “Oh! Nada, disse Inácio, ela foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo que é grave demais. Tem razão; machete é muito melhor” (Machado 1997 II: 865).

A presença da relatividade entre os primeiros trabalhos de Machado não se esgota em *O Machete*. Na verdade, são vários os contos nos quais percebemos a presença desse elemento. Trataremos mais especificamente desses contos na seção seguinte.

2.5 Sobre a relatividade das coisas e a precisão do Conto

Antonio Candido considera que o problema da relatividade mostra-se presente na obra de Machado não somente no que diz respeito à transitoriedade do valor das coisas. Ele justifica a presença desse elemento como fundamental na obra de Machado, primeiramente partindo da concepção de que a relatividade é causada pelo efeito que o discurso do outro tem na determinação do valor das coisas e na idéia que fazemos de nós mesmos (Candido 2004: 27).

O segundo aspecto apontado pelo crítico e que diz respeito à relatividade dos atos dos personagens machadianos, é que “a impossibilidade de os conceituar adequadamente, dá lugar ao sentimento de absurdo, do ato sem origem e do juízo sem fundamento” (Candido 2004: 27). Tomando como exemplo o conto *Singular ocorrência*, Antonio Candido relaciona a obra de Machado à de Dostoievski e Kafka, no que diz respeito à presença do ato singular e inexplicável entre os seus contos.

Consideramos que entre a relatividade das coisas – daí a impossibilidade de conceituação adequada do ato – e a obscuridade das motivações, há um caminho que A. Candido não justifica muito bem em seu artigo. Possivelmente não situaríamos o problema do ato sem justificativa no mesmo tópico no qual ele aborda a relatividade das coisas, sentimentos e atitudes. Acreditamos que haja uma diferença entre um ato de origem enigmática e injustificada e outro que pode ser interpretado de diferentes formas, justamente pela possibilidade de ter sido motivado a partir das mais variadas e diferentes intenções. De qualquer modo, tomaremos esses parâmetros apresentados por Candido sobre a relatividade na obra de Machado, para verificar a presença dessa larga concepção entre suas primeiras produções.

A contingencialidade de nossa identidade, o efeito do discurso do outro, o valor transitório das coisas e as mais diversas motivações que precedem um

ato, podem ser relacionados a partir de um mesmo elemento: a relatividade. Ou seja, além de ser em si um aspecto importante da obra de Machado, esse elemento tem sua importância ressaltada pelo fato de ser o elo entre todos esses assuntos.

Na seção anterior, destacamos especificamente como em *O Machete* a concepção de relatividade como consequência do efeito do discurso do outro tem uma importância fundamental na determinação do valor das coisas e no reconhecimento dos homens. Nesta seção, apontaremos outros contos que evidenciam a idéia de relatividade das coisas e dos atos, mas também, como quer Antonio Candido, da relatividade retratada através do ato injustificado e aparentemente absurdo.

Entre seus trabalhos maduros, o conto *Idéias de Canário* é um dos que melhor aborda o problema da relatividade. Nele, um canário quando preso em uma gaiola dentro de uma velha loja, considera que isso é a liberdade. Posteriormente, quando preso numa gaiola maior e com uma bela vista para o jardim, o mesmo pássaro muda de idéia e considera que isso sim é liberdade. Por fim, quando livre da gaiola, ele não concebe outro modo de liberdade senão essa, sem grades e sem limites.

Nesse conto, a condição de liberdade é exposta por uma perspectiva pessimista e relativa. Somente podemos nos considerar livres a partir das concepções de liberdade a que temos acesso. Machado propôs, antes de tudo, que por conta de nossa obtusidade, não percebemos que a sensação de liberdade não passa de uma mera ilusão, absolutamente relativa e baseada nos limites impostos pelas contingências nas quais nos encontramos. Tal como o canário falante do conto, apenas nos consideramos de fato livres, por não sabermos quais são as reais possibilidades de liberdade que estão disponíveis para além de nossa condição.

Arrisco-me dizer que a relatividade pode ser verificada entre suas primeiras produções, não somente de forma embrionariamente e secundária, mas intencional e específica. Entre seus primeiros trabalhos, um dos que mais significativamente – e possivelmente de forma intencional – evidencia a presença do valor relativo das coisas e de nossas atitudes é o conto *Cinco mulheres*, publicado em 1865 no *Jornal das famílias*.

Aparentemente esse conto foi escrito com o propósito de mostrar que dependendo da situação, a mesma atitude não só pode, como deve ser analisada de diferentes formas. O valor de cada ato não deve ser concebido em si ou apenas conceitualmente, mas sempre dentro de um contexto e levando em consideração qual o intuito que o sustem.

O conto é dividido em quatro pequenos relatos independentes, nos quais observamos o valor relativo que o ato de dissimular, mentir ou omitir a verdade pode adquirir diante de cada contexto.

Antes de entrarmos nas especificidades de cada um desses pequenos relatos, nos concentremos no que mais nos interessa: o ponto em comum que relacionará as histórias dessas *cinco mulheres*. De forma semelhante ao que Machado escreve na “Advertência” dos *Papéis Avulsos*, antes de iniciar propriamente o conto, o narrador diz que “[...] aí vai um grupo de cinco mulheres, diferentes entre si, partindo de diversos pontos, mas reunidas na mesma coleção, como em um álbum de fotografias” (Machado 2003: 210).

Todas essas histórias fazem parte de um mesmo álbum que pretende analisar e ressaltar as várias possibilidades de omissão da verdade como uma atitude de valor relativo. O sentimento pessimista com o qual esse ato é exposto em *Dom Casmurro*, aqui, cede lugar à necessidade da análise contextual e relativa. Já no primeiro relato do conto, observamos a intenção de Machado em desconstruir um juízo *a priori* sobre a dissimulação.

Marcelina é a protagonista da primeira história. Ela adoece e morre por decorrência de um amor secreto que nutria pelo noivo da irmã. O médico que a tratava, acabou se tornando seu confidente e amigo. Era ele o único que sabia, por ter descoberto, a paixão secreta de Marcelina pelo cunhado. Nem mesmo ao amigo e médico ela confessou essa paixão, apenas a admitiu. Marcelina nunca conseguiu tirar o cunhado do coração. Até a sua morte, a jovem permaneceu nutrindo silenciosamente esse amor secreto pelo noivo da irmã.

Mentira, ausência de verdade ou dissimulação. Seja lá como chamemos a atitude de Marcelina, o mais importante é notarmos que Machado provavelmente desejou esboçar uma situação, a partir da qual pudéssemos contrariar a perspectiva rígida que afirma ser a mentira e a dissimulação uma atitude sempre necessariamente pejorativa e absolutamente recriminável.

Em uma carta endereçada à mãe, Marcelina escreveu que “se eu soffro por não ter a felicidade de possuí-lo, não soffreria ela, se elle fosse meu? Querer a minha felicidade à custa dela, é um sentimento mau que mamãe nunca me ensinou. Que ella seja feliz e soffra eu e minha sorte” (Machado 2003: 214). Como diante dessas palavras classificar essa dissimulação como um ato injusto ou com conseqüências prejudiciais aos que estão ao seu redor? Não foi outra pessoa, senão ella própria, quem unicamente soffreu com essa mentira, que nesse caso alguns preferem chamar de renúncia.

Não só a impossibilidade da realização desse amor, mas também o fato de tê-lo nutrido clandestinamente, possivelmente colaborou para a morte precoce da frágil Marcelina. Talvez, mesmo se não fosse correspondida, quem sabe se em simplesmente verbalizar seu sentimento, ella não se sentisse melhor e evitasse sua morte precoce. Entretanto, em seus pensamentos, o prolongamento de sua vida ou sua própria satisfação, não pagariam um mal-estar gerado na família ou uma grande confusão na vida de sua irmã.

Caso nos recusássemos a entrar em contato com a obra do jovem Machado, perderíamos a oportunidade de a partir da estória de Marcelina, afirmarmos categoricamente que nem todos os personagens machadianos dissimulam com objetivos perversos e egoístas. Alguns deles dissimulam ou mentem, mas com a melhor das intenções.

O segundo relato é a estória de Antônia, que como diz o narrador, seria a representação dos “Tibérios femininos”. Ella era casada e aparentemente apaixonada por Oliveira, seu marido. Contudo, com o tempo correu a notícia, verdadeira, que ella nutria uma relação extraconjugal com Moura, um amigo da família.

O início do conto retrata principalmente a felicidade do casal. O narrador faz questão de ressaltar a confiança mútua existente entre ambos e principalmente o fato de que até então só conseguiam se divertir e aproveitar os prazeres do mundo se juntos estivessem. O destaque dado ao modo como ambos se davam e apenas se divertiam juntos não é gratuito. Este aspecto será utilizado mais à frente para evidenciar e ressaltar o caráter de dissimulação de Antônia.

Certa vez, ella desejava assistir a uma celebridade cantando no teatro. Oliveira por doença ou enfado não quis. A insistência da esposa foi grande.

Mais de uma vez ela ameaçou não ir, caso o marido não a acompanhasse. Oliveira, compreensivo dizia que não iria, mas que também não achava justo ela deixar de se divertir por ele.

A insistência de Antônia em fazer o marido acompanhá-la ao teatro, aos poucos, deixa transparecer que seu verdadeiro desejo com aquela insistência era buscar a certeza de que Oliveira não sairia de casa, ficando ela, assim, livre para se encontrar com Moura no teatro. Essa idéia pode ser confirmada pela sua reação, quando Oliveira lhe pergunta qual o número do camarote no qual ela permanecerá acompanhada das amigas:

- De que numero é o camarote? Perguntou bruscamente Oliveira.
- Vinte, segunda ordem, disseram algumas amigas de Antônia.
- Antônia empalideceu ligeiramente.
- Então, irás, depois, não é? Disse ela.
- Não, decididamente, não.
- Dize se vais.
- Não, fico, é decidido (Machado 2003: 217).

Antônia exerce a dissimulação subvertendo a intenção de um comportamento que o marido tomava como motivado pelo carinho e o afeto. Outras vezes, essa insistência em ir ao teatro ou para outros compromissos apenas se acompanhada por ele, demonstrava, como disse o narrador, que um não era capaz de viver ou se divertir sem o outro. Desta vez, Antônia percebe que o melhor modo de obter a certeza, sem causar suspeita, de que o marido ficaria em casa, não a acompanharia ao teatro e assim a deixaria livre para se encontrar com o amante, seria exercendo uma atitude tantas vezes motivada pelo amor, mas que desta vez seria pelo desejo de viabilizar a traição.

O caso de Antônia ratifica a idéia de que uma mesma atitude pode ser gerada pelas mais diversas intenções. O Diabo, em *A Igreja do Diabo*, nos lembra que salvar a vida de uma pessoa pode ser um ato de egoísmo, quando praticado por um misantropo. Do mesmo modo, a aparente demonstração de carinho por parte de Antônia, insistindo pela companhia do marido, tem como motivação oculta uma busca pela certeza da viabilidade do adultério. Ou seja, insistir pela companhia do marido, nesse caso, não é uma demonstração de afeto ou uma vontade de estar junto dele, mas um meio de traí-lo.

No terceiro relato, Carolina faz uso da dissimulação de forma diametralmente oposta ao que fez Antônio. Se esta última pretendia somente dissimular suas intenções a fim trair o marido, Carolina ocultou a paixão que sentia por Fernando, um antigo namorado, com o objetivo de preservar a honra do seu marido, do seu casamento e evitar a tentação. O relato sobre Carolina não é somente de um segundo exemplo de como podemos conceber a dissimulação fora da classificação de “ruim” e egoísta. Mais do que isso, levando em conta o motivo que a levou a dissimular, podemos conceber essa tomada de atitude como um ato de sacrifício e respeito.

O quarto e último relato do conto, o de Carlota e Hortência, mostra-se como o de maior qualidade. Hortência, após confirmar que era traída pelo seu marido, é recebida por Carlota em sua casa. No entanto, ao invés de mostrar-se agradecida e fiel a esta amizade, ela passa a manter uma relação amorosa com Durval, marido de sua amiga Carlota.

Desde o início do conto, durante o enterro de Carlota, o narrador já aponta evidências de como em todos os momentos, a dissimulação, nos seus mais variados graus, está presente entre as pessoas.

Os que acompanhavam o enterro apenas dois o faziam por estima à finada; eram Luís Patrício e Valadares.

Os mais iam por satisfazer a vaidade do viúvo, um José Durval, homem de trinta e seis anos, dono de cinco prédios e de uma dose de fatuidade sem igual.

Valadares e Patrício, na qualidade de amigos da finada, eram os únicos que traduziam no rosto a profunda tristeza do coração. Os outros levavam uma cara de tristeza oficial (Machado 2003: 221).

É evidente, mesmo ao leitor mais desatento, que é Hortência a quarta mulher (das cinco anunciadas pelo título do conto) a exercer a dissimulação. Qual, deste modo, seria a quinta se esse é o último relato do conto?

É exatamente esse ponto que faz dessa a melhor e mais bem construída das quatro histórias. Qualquer falta de atenção nesse momento nos impediria de perceber que Carlota morre pelo mesmo motivo que Marcelina. Ambas

dissimulam seus sentimentos por mais tempo do que poderiam ou deveriam, e isso as faz padecer.

Vejamos como o narrador, sutilmente, apresenta o momento no qual Carlota resolve sufocar sua raiva:

Hortência era amante de José Durval.

Quando Carlota descobriu qual era a situação de Hortência em relação a ela, *sufocou um grito*. Era a um tempo, ciúme, desprezo, vergonha. Se alguma coisa podia atenuar a dor que ela sentia, era a covardia do ato de Hortência, que tão mal pagava a hospitalidade que obtivera de Carlota.

(...) A frieza que começou a manifestar a Hortência, mais do que isso, a repugnância e o desdém com que a tratava, despertou no espírito desta a idéia de que era preciso sair de uma *situação tão falsa*.

Carlota, com uma cólera sufocada, lançou em rosto à amiga o procedimento que tivera em casa dela. Hortência negou, mas era negar confessando, pois que nenhum tom de sinceridade tinha a sua voz (Machado 2003: 222) (grifo nosso).

Eram duas as dissimulações que se confrontavam simultaneamente nesse momento. Uma de Hortência que “negou” a situação, e outra de Carlota que “sufocou um grito”.

Diferentemente de alguns dos primeiro trabalhos de Machado, como por exemplo, *O que São as Moças*, nos quais o narrador chama a atenção do leitor para os detalhes mais importantes do conto, nesse último relato, somente a mentira de Hortência é evidenciada. Nem a dissimulação dos que acompanhavam o caixão de Carlota, nem a atitude da própria Carlota em dissimular sua raiva são ressaltadas e postas em primeiro plano. Novamente, notamos mais uma das principais características dos trabalhos maduros de Machado. Ele evidencia o que é menos importante e intencionalmente apenas insinua de forma sutil o detalhe revelador e primoroso.

Ainda nesse mesmo conto, a dissimulação é mais uma vez abordada sob uma nova perspectiva relativista. Desta vez ainda mais sutilmente. No fim do conto o narrador expõe uma carta escrita por Valadares a L. Patrício. Na carta ele conta ao amigo o fatídico fim de Durval. Após a morte de Carlota, o viúvo e Hortência se casaram. Não demorou muito para que ela começasse a

traí-lo. Os desgostos gerados por esse casamento fizeram com que Durval fosse morrendo à míngua e desmoronando aos poucos.

Valadares não esconde a satisfação que sente ao presenciar e relatar o fim de Durval. Tendo escrito sobre esse sentimento na carta que enviou a Patrício, obteve como resposta do amigo a seguinte sentença:

Muito me contas, meu amigo Valadares, acerca dos algozes da Carlota. É uma paga, não deixes de crê-lo, mas no que fazes mal, é em mostrares alegria por essa desgraça [...] (Machado 2003: 224).

Essa passagem retrata a última possibilidade apresentada no conto acerca das diferentes intenções que podem motivar a dissimulação. Patrício sugere que Valadares não somente não sinta esse tipo de satisfação, mas que se caso isso seja inevitável que sufoque esse sentimento e não deixe que ele venha à tona. Desta vez, o ato de dissimular é proposto com um objetivo quase cristão de não desejar o mal ao próximo, mesmo que ele o mereça.

O conto, num primeiro momento pode parecer ter como objeto de análise o comportamento feminino ou o ato da dissimulação. Mas, o modo como ele é estruturado e as histórias são contadas nos fazem imaginar que Machado tinha o objetivo específico em abordar algum tema e problematizar sua condição de relatividade diante de suas motivações e contextos.

Por outro lado, certamente não foi gratuita a escolha de escrever quatro relatos nos quais em todos eles o objeto relativizado era a dissimulação. Machado tomou como exemplo de relatividade as várias possibilidades de motivações que leva uma pessoa a mentir, esconder, omitir ou ocultar uma verdade ou dissimular um juízo, um sentimento ou uma atitude. Deste modo, caso seu leitor fosse capaz de admitir a relatividade de uma atitude já tão *a priori* condenada, como a dissimulação, possivelmente ficaria mais fácil que ele concebesse a partir de então a relatividade de outros sentimentos e atitudes menos estigmatizados negativamente.

Outro aspecto maduro presente nesse conto é a capacidade de síntese e de exposição de somente o necessário. Sobre o conto, diz o narrador que “Isto não é um romance, nem um conto, nem um episódio; — não me ocuparei, portanto, com os acontecimentos dia por dia” (Machado 2003: 211). Diferente

de um romance, no qual as digressões e as volúpias de um narrador podem enriquecer os aspectos formais e idealísticos da obra, em um conto, gênero de estrutura linear, é importante que o escritor consiga fazer que o leitor não se despeça do seu objetivo. Um grande romance apresenta além de seu objetivo principal, vários outros aspectos, problemas, temas e objetivos secundários. O conto deve ter uma estrutura linear, funcionar com uma flecha, com um alvo único e certo.

Em se tratando de *Cinco Mulheres*, um conto composto por quatro histórias independentes, foi necessária a opção de Machado em não se apegar aos detalhes que poderiam desviar a atenção do leitor, que nesse momento deveria aos poucos ir percebendo a relação entre uma história e outra.

Um exemplo dessa postura é quando o narrador, se referindo diretamente ao leitor, diz que “como eu não quero entreter os leitores com episódios inúteis e narrações fastidiosas, salto aqui uns seis meses e vou levá-los à casa do Mendonça, numa manhã de inverno” (Machado 2003: 219). Ao escrever esse conto, Machado fez o mesmo que seu narrador ao nos falar sobre a carta deixada por Fernando a Carolina: “A carta [tal como o conto, poderia ser] abundante em comentários, mas eu julgo melhor conservar somente a substância dela” (Machado 2003: 219).

Apontamos a presença da relatividade em *Cinco Mulheres*, baseados na idéia de que um mesmo ato pode ser motivado por diversos interesses. Num mesmo conto, Machado demonstrou que uma mesma atitude pode ser motivada por quatro diferentes motivos: abnegação, adultério, respeito ou falta de coragem.

O valor definitivo de uma atitude, tanto pode se perder no abismo da relatividade por conta de um excesso de possíveis motivações, quanto (segundo A. Candido) pela aparente ausência delas. É essa segunda opção que nos faz incluir o conto *A Herança* entre as histórias de Machado, nas quais o ato em questão se encontra imerso num halo de absurdo; sem explicações possíveis ou justificativas racionais.

Entre os contos maduros, além de *Singular Ocorrência*, apontado por Candido, *Missa do Galo*, *A Verba Testamenteira* e a *Causa Secreta* são alguns exemplos de histórias que retratam personagens que agem de forma injustificada e aparentemente sem motivações racionais e decifráveis. Será

com a leitura do conto *A Herança* – publicado no *Jornal das Famílias* em 1878 – que mostraremos a presença desse mesmo cenário, composto por atitudes injustificáveis, entre os primeiros trabalhos de Machado.

O enredo do conto é simples. Venância, entre outros sobrinhos, tinha dois que eram órfãos: Emílio e Marcos. Marcos era “seu mordomo, espôso, pai, filho, médico e capelão” (Machado 1957 XVII: 187). Emílio “não amava, entretanto, a tia; se fosse mau, podia detestá-la; mas se não a detestava, confessava intimamente que ela o aborrecia” (Machado 1957 XVII: 189). D. Venância morre e nomeia Emílio seu herdeiro universal. Aos outros sobrinhos deixa apenas um razoável legado. O fato não só espantou, como indignou Marcos, que esperava da tia uma divisão em partes iguais dos seus bens.

D. Venância age de forma semelhante a Quintília, do conto *A Desejada das Gentes*. Ambas tomam atitudes injustificáveis. Durante toda a vida Quintilha se nega a casar. No entanto, somente quando consciente de sua irreversível debilidade física e da proximidade de sua morte, aceita o pedido de casamento do Conselheiro. Do mesmo modo que não há razão para Venância tanto desdenhar o casamento, também não há para somente quando no leito de morte e já se despedindo da vida, aceitar o pedido de casamento do Conselheiro.

A relatividade em *A Herança*, seguindo o raciocínio de Antonio Candido, se caracteriza pela falta de justificativas racionais, tanto para o amor desproporcional e não correspondido que D. Venância tem por Emílio, como também, por consequência, para ela ter deixado a maior parte de sua herança para ele.

Lendo o conto e nos colocando no lugar de Marcos, perguntamo-nos: o que, de fato, nos faz amar alguém? Por que não condicionamos nossos sentimentos somente às pessoas que nutrem sentimentos recíprocos por nós. Apesar de Emílio dizer que sua tia chegava a aborrecê-lo e que por isso raramente a visitava, “Emílio”, para D. Venância, “era o predileto de seus sobrinhos; ela adorava-o. A melhor hora do dia era a que ele lhe destinava a ela” (Machado 1957 XVII: 180).

Mais uma vez, não somente podemos apontar a presença de um aspecto maduro entre os primeiros contos de Machado, como também perceber a consciência que ele já tinha sobre como deve ser a estruturação de

um conto. *A Herança* é todo construído com o objetivo de ressaltar e evidenciar o seu propósito: a decisão injustificada e surpreendente da tia em fazer de Emílio seu herdeiro universal. O destaque dado durante todo o conto a diferença de comportamento e sentimentos que os irmãos nutrem pela tia, é uma estratégia para que ao nos depararmos com o seu testamento, nos surpreendamos e entendamos que o objetivo do conto é uma reflexão sobre como em muitos momentos nossos sentimentos e atitudes são injustificáveis. Quanto mais o conto é capaz de transmitir a indiferença de Emílio pela tia e o cuidado de Marcos por ela, maior será o estranhamento do leitor diante do intrigante e não justificável amor que ela devota a Emílio. O seu testamento é uma espécie de desfecho representativo do que Antonio Candido chama de “ato injustificável” e “senso profundo das contradições da alma”.

No próximo tópico, ao tratarmos sobre *Virgínius*, novamente, a partir de outros aspectos, abordaremos o tema da relatividade.

2.6 *Virgínius*: entre o local e o universal

Segundo Antonio Candido, podemos dizer que em meados do século XIX a ficção regionalista dos nossos principais românticos – Bernardo Guimarães, José de Alencar, Visconde de Taunay e Franklin Távora – era claramente construída em torno de questões humanas, indicando uma certa independência dos personagens em relação às peculiaridades regionais. No entanto, as possibilidades de análises psicológicas que esses autores nos proporcionavam eram ainda muito inocentes e limitadas para que pudéssemos caracterizar algum sinal de maturidade no romance brasileiro (Candido 1975 I: 212). Impregnados pela preocupação em descrever o Brasil e os brasileiros, suas histórias eram superficiais e “se apegam à descrição dos costumes, forma elementar do estudo do homem na ficção” (Candido 1975 I: 296). Faltava-lhes o gosto pela análise psicológica minuciosa que, segundo Lúcia Miguel Pereira, somente com Machado de Assis e Raul Pompéia seria inaugurada na nossa literatura.

Apesar de abordarem diversos temas, havia, entre os românticos, um fim comum: “o de buscar o homem brasileiro, nas suas origens, como fez José de Alencar” (Pereira 1957: 62). Fugindo dessa preocupação romântica de descobrir quem é o brasileiro, Machado desde cedo tomou para si o desafio

maior de desvendar não somente o brasileiro, mas o humano. De fato, apesar dos seus melhores contos psicológicos terem sido escritos após a década de oitenta, suas primeiras produções já sugerem que os atos mais vulgares podem esconder razões indecifráveis; que os mais insólitos devem ser vistos como fazendo parte do repertório dos ditos comportamentos “normais” e os que aparentemente são apenas explicados ou justificáveis a partir das contingências específicas e locais, na verdade fazem parte da psicologia universal humana e não somente do comportamento do brasileiro.

Em 4 de agosto de 1878, isto é, antes do início de sua obra madura, em uma correspondência a Francisco de Castro, Machado, falando sobre sua crença na existência de alguns sentimentos universais dos homens, escreve:

[...] que a evolução natural das cousas modifique as paixões, a parte externa, ninguém jamais o negará; mas há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Byron, alguma coisa inalterável, universal e comum que fala a todos os homens e a todos os tempos (*Apud* Barreto Filho 1980: 74).

Mesmo com todas as limitações que a imaturidade e a obediência em escrever histórias leves e que tocassem temas que dissessem respeito ao mundo das leitoras da época, desde cedo, já se podia observar que em alguns de seus contos as atitudes dos personagens adquiriam um caráter relativo, por decorrência da infinidade – ou aparente ausência – de motivações. Seu desejo em esquadrihar a alma humana e compreender suas paixões, o fez cada vez mais revestir o personagem de complexidade e ocupar um lugar primordial na sua ficção. Relegando, deste modo, a um plano secundário, os cenários, contextos históricos e eventos nos quais seus personagens se inserem. Notemos que não é o caso de afirmarmos que suas histórias são destituídas de quaisquer marcas que nos impeçam de as situar na história do Brasil, mas apenas que sua intenção principal sempre foi a análise do homem e seus comportamentos, e não o Brasil e sua dinâmica social particular.

Como consequência dessa primazia dada aos elementos que compõem a densidade psicológica de seus personagens, a arquitetura do seu conto, segundo José Aderaldo Castello, “primeiramente, é apoiada no esquema de uma situação adequada à demonstração de caracteres esboçados. Fatos ou

acontecimentos são assim configurados muito mais na dependência da análise do que em função de um esquema narrativo” (1969: 76).

Ao optar seguir uma tradição de escritores obcecados pela dissecação psicológica, e não pela construção de uma literatura verde-e-amarela, Machado adquiriu a liberdade estética e ideológica necessária para alargar seus parâmetros literários e buscar, também, além dos limites da literatura nacional, novos elementos para construção de sua obra. Assim, se em Montaigne, Pascal, Shopenhauer e na Bíblia (Candido 1975 II: 118) reconhecemos a origem de muitas de suas idéias nutridas acerca do homem, será principalmente na obra de escritores descendentes da sátira menipéia que ele encontrará inspiração para a forma de sua ficção. Dentre esses autores, destacam-se Sterne, Fielding, Cervantes, Rabelais, Swift, Sêneca, Luciano, entre outros (Sá Rego 1989: 18).

No livro *Calundu e a Panacéia*, Enylton de Sá Rego mostra que com a publicação das *Memórias Póstumas*, Machado definitivamente se insere na tradição da *sátira menipéia*. Dentre algumas das principais características herdadas por Machado dessa tradição, constam o gosto pela paródia e a atenção privilegiada à cultura clássica.

Não somente nos romances, mas também nos contos que publicou a partir da década de oitenta, se tornaram freqüentes as referências à cultura clássica. Entre os contos, *A Segunda Vida*, por exemplo, mostra-se como uma versão de Machado para o mito de Er – tal como descrito por Sócrates no Livro X da República. Em *Viver!*, são postos na mesma cena um personagem da mitologia grega, Prometeu, e uma lenda bíblica, Ahasverus. O título *A Desejada das Gentes*, nos remete ao dizer bíblico que se referia a Jesus Cristo como “O Desejado de todas as gentes”. Na *Arca (três capítulos inéditos do Gênesis)*, obviamente se inspira nos textos bíblicos, mais especificamente no *Gênesis*, do *Antigo Testamento*, na passagem do Dilúvio. E *Pílades e Orestes*, novamente faz referência à mitologia Grega. Além desses contos, são inúmeras as citações espalhadas pela sua obra que nos remetem à literatura e à história clássica.

Apesar de John Gledson considerar de forma generalizada que os primeiros contos de Machado publicados em 1864 são “estranhamente desajeitados” (2006: 41), será justamente através da leitura de *Virgínius*

(*narrativa de um advogado*), publicado nesse mesmo ano no *Jornal das Famílias*, que apontaremos a presença (articulada) de dois aspectos que futuramente serão constantes e definitivos em sua obra madura: a referência à cultura clássica e, como chamamos atenção no início do capítulo, o gosto por analisar a psicologia humana de uma perspectiva universal.

Djalma Cavalcante (2003), também preocupado em compreender o desenvolvimento dos contos de Machado, constatou que no primeiro período de sua produção são freqüentes as referências à história da Grécia antiga e da Roma Imperial. Ainda de acordo com Djalma Cavalcante, além da história, a cultura clássica também se fará presente entre esses primeiros contos através da mitologia e da filosofia.

Em *Virgínius (narrativa de um advogado)* Machado recontextualiza no Brasil do século XIX, a tragédia romana de Virgínius, sua filha Virgínia e o mais popular dos decênviros, Ápio Cláudio. Nele, além de ainda não percebermos a veia satírica, característica marcante da apropriação que os escritores da sátira menipéia fazem dos textos clássicos, também a narrativa do conto preserva a mesma gravidade da tragédia na qual se inspira, deixando transparecer um certo ar moralizante, que mais à frente Machado substituiria pela ironia. *Virgínius* é uma das primeiras amostras de que Machado, ao contrário do que o acusava Silvio Romero, não “macaqueava” gratuitamente os modelos clássicos estrangeiros. Já de forma consciente, ele parecia se apropriar dos elementos da cultura clássica a fim de abordar de forma universal os temas do Brasil da época.

É o próprio Machado, em *Virgínius*, quem avisa ao leitor que o conto em suas mãos não somente teve seu título inspirado na tragédia de Virgínius, como também seu enredo: um pai que mata a filha, pois acredita que esse é o melhor modo de defender a sua honra que está em risco.

Todos conhecem a lúgubre tragédia de Virgínius. Tito Lívio, Diodoro de Sicília e outros antigos falam dela circunstanciadamente. Foi essa tragédia a precursora da queda dos decênviros. Um destes, Ápio Cláudio, apaixonou-se por Virgínia, filha de Virgínius. Como fosse impossível de tomá-la por simples simpatia, determinou o decênviro empregar um meio violento. O meio foi escravizá-la. Peitou um sicofanta, que apresentou-se aos tribunais reclamando

a entrega de Virgínia, sua escrava. O desventurado pai, não conseguindo comover nem por seus rogos, nem por suas ameaças, travou de uma faca de açougue e cravou-a no peito de Virgínia (Machado 2003: 102).

Nas poucas linhas que até agora a crítica dedicou ao conto, algumas delas o destacam principalmente por ser ele um dos primeiros no qual Machado aborda o difícil tema da escravidão entre as folhas do *Jornal das Famílias* (Gledson 2006: 42). José Aderaldo Castello, apesar de a princípio tomá-lo como exemplo da capacidade de Machado em recontextualizar em assuntos de seu tempo temáticas clássicas, prefere enfatizar que o conto chama atenção principalmente por representar o aspecto “revoltante e trágico” da escravidão (1969: 90).

Em outro trabalho, Luiz Roncari brevemente ressalta que *Virgínius* é um perfeito exemplar da maioria dos contos publicados por Machado no mesmo período, nos quais ele inicia a narrativa com observações realistas sobre as práticas sociais, mas logo cede às intrigas romanescas. Também, de modo a ressaltar o tratamento dado por Machado ao tema da escravidão, Roncari diz que o conto “é armado desse modo, com intenso realismo, mas depois se desenvolve como ‘romance’”. Para reparar a ordem ameaçada no desenvolvimento do conto, os crimes são punidos, os maus castigados e os bons compensados na justa medida do que cabia a cada um” (Roncari 2006: 87-88).

Seguindo outra linha de pensamento, que acredita existir no jovem Machado um escritor que tende a abordar temáticas universais, preferimos chamar a atenção para o fato de que, ao conscientemente buscar numa tragédia clássica o tema para a construção do seu conto, Machado demonstra que além da preocupação em abordar os temas de sua época, já no início de sua carreira ele também parecia desejar ratificar que as justificativas para as motivações de seus personagens ultrapassam os limites do contexto histórico, devendo ser compreendidas a partir de uma perspectiva universalista da psicologia dos indivíduos. Ao estabelecer uma relação entre Ápio Cláudio e Carlos, Machado mostrou compreender que a capacidade de exercer cruelmente o poder de dominação é uma característica universal da psicologia humana e não exclusiva dos senhores de engenho e seus herdeiros. Trata-se

de uma espécie de pulsão sádica que apesar de assumir diferentes formas, pode ser verificada em todas as épocas e culturas.

Nem a tirania de Cláudio deve ser unicamente justificada pelos poderes tiranos que o Império Romano proporcionava aos seus legisladores, nem o senso de propriedade que Carlos pensava possuir sobre Elisa deve ser unicamente atribuído à permissividade do regime escravocrata do Brasil no Segundo Império. Peter Gay, em seu estudo *Freud para historiadores*, por também acreditar em alguns traços universais da psicologia humana, defende que qualquer um que pretenda conhecer essa psicologia, “diante de um desfile de personagens históricos, pode ver os atos deles mas deve inferir os seus motivos” (1989: 29).

O clássico artigo *Prosa de Ficção*, de Lúcia Miguel Pereira, certamente é umas das melhores coisas que até hoje já se escreveu sobre a relação entre o universal e o particular em Machado. No trecho transcrito abaixo, ela faz uma observação que pertinentemente podemos também atribuir à importância que acreditamos existir na relação estabelecida por Machado entre o seu *Virgínius* e a tragédia romana de Virgínius. Segundo L. M Pereira:

O adjetivo brasileiro, limitador, caiu ou passou a segundo plano, permitindo que o substantivo homem se revestisse afinal, pela primeira vez em nossa literatura, de toda a sua significação. Não que os pormenores locais fossem inteiramente desprezados; estão ao contrário admiravelmente anotados em sua obra, pela qual se pode em boa parte reconstruir a sociedade oitocentista em alguns dos aspectos mais característicos (1957: 62).

Não podemos negar que *Virgínius* apresenta elementos que retratam a condição social do Brasil do século XIX. Contudo, reduzir o seu sentido a uma suposta intenção de Machado em simplesmente tê-lo concebido como uma peça de denúncia social contra as consequências de um regime escravocrata, é não perceber que já em 1864 Machado possuía esse profundo senso de dialética entre o clássico e o novo, o universal e o particular, a história e a psicologia. Ao mesmo tempo em que a tentativa de desrespeito de Carlos em relação à Elisa pode ser lida como supostamente motivada por essa pulsão sádica, egoísta e violenta do ser humano, também não devemos perder de

vista que será somente através das possibilidades oferecidas pelo seu meio, ou seja, o regime patriarcal, escravocrata e a condição privilegiada dos senhores de escravo no Brasil dos oitocentos, que essa pulsão encontrará a possibilidade de ser posta em prática. Por isso, L. M. Pereira afirma que:

Apreciar o indivíduo, concomitantemente, em face do universo e da pequena sociedade a que pertencia – foi dos seus maiores dons. Do mesmo modo passo que sonda as paixões comuns aos homens de todas as latitudes, fixa os hábitos peculiares de uma região (1957: 75).

Freud, em *O Mal-Estar na Civilização*, ao apontar a possibilidade de observarmos em diversos períodos da história da humanidade a mesma capacidade do homem em causar sofrimento, mostra, tal como Machado, nutrir uma impressão pessimista e universal da psicologia humana:

O elemento de verdade por trás disso tudo, elemento que as pessoas estão tão dispostas a repudiar, é que os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo. – *Homo homini lupus*. [...] Em circunstâncias que lhe são favoráveis, quando as forças mentais contrárias que normalmente a inibem se encontram fora de ação, ela também se manifesta espontaneamente e revela o homem como uma besta selvagem, a quem a consideração para com sua própria espécie é algo estranho. Quem quer que relembre as atrocidades cometidas durante as migrações raciais ou as invasões dos hunos, ou pelos povos conhecidos como mongóis sob a chefia de Gengis Khan e Tamerlão, ou na captura de Jerusalém pelos piedosos cruzados, ou mesmo, na verdade, os horrores da recente guerra mundial, quem quer que relembre tais coisas terá de se curvar humildemente ante a verdade dessa opinião (Freud 1976 XXI: 133).

Observemos no trecho seguinte, que Sérgio Paulo Rouanet ao analisar o episódio do escravo Prudêncio e as humilhações às quais Brás submete Eugênia, também empreende uma leitura na qual se vê, além da relação com a psicanálise, o mesmo cuidado nosso em notar na obra de Machado o diálogo entre o universal e o local:

Achas que o episódio do moleque Prudêncio se vingando em um escravo das pancadas recebidas é um traço da natureza humana? Engano, amigo leitor. Estás generalizando para o homem em geral um comportamento condicionado por estruturas particularíssimas de opressão. Lê Marx, e não sejas reacionário. Afirmas que, humilhando Eugênia, Brás está se comportando unicamente como representante de sua classe? Tolice leitor ignaro. Estás esquecendo dados universais da psicologia humana, como a ambivalência amor-ódio e a existência da pulsão de morte. Lê Freud, e não sejas reducionista (Rouanet 1993: 330).

Se Machado considerou que a tragédia de *Virgínius*, mesmo atravessando séculos, ainda permanecia viva e podia ser recontextualizada nos temas em pauta do século XIX, é porque algo nela foge aos limites do contexto histórico e retrata tanto as atitudes dos homens do séc V, quanto as do séc. XIX. Mantendo, deste modo, o que toda peça clássica deve ter: uma matéria universal que a possibilite tangenciar questões fundamentais dos mais diversos períodos históricos e contextos culturais. Ao se apropriar de uma tragédia clássica e revesti-la com uma roupagem antiescravista, Machado mostra que é preciso ir além das camadas superficiais dos acontecimentos para encontrar as respostas do comportamento humano. O regime escravocrata deve ser compreendido como apenas uma das possíveis páginas que a história nos apresenta como consequência da até hoje incansável vontade do homem em exercer o poder e tomar seus semelhantes como objeto de exploração.

A presença do poder entre as relações humanas vai além das constatações feitas pelas leituras marxistas sobre os meios de produção ou os períodos de escravidão em diversas culturas. Em toda relação na qual haja um que supostamente detém o poder e outro que é submisso, haverá sempre a

quase inevitável possibilidade do superior e mais forte ceder à tentação de subjugar, agredir e obter, mesmo que à força, os bens materiais, físicos ou sentimentais do subjogado. Onde houver duas pessoas se relacionando, em algum momento seus sentimentos, palavras, ou acordos perpassarão pelas conseqüências da força do desejo e da possibilidade de usufruto do poder. Isso, desde um cenário intelectual, onde há um aluno e um mestre; passando pelo da escravidão, com o senhor e o escravo; até os relacionamentos amorosos, nos quais a relação de dominação não obedece a uma regra estável e institucionalizada, mas às do jogo da sedução e do erotismo que o poder da conquista possui.

O modo como Machado percebe o que há de mais importante e humano na tragédia romana de Virgínius e pertinentemente recontextualiza sua essência no típico cenário do Brasil no séc. XIX, observado em *Virgínius*, prova que desde o início de sua carreira ele é, segundo Antonio Candido, um “exemplo de como se faz literatura universal pelo aprofundamento das sugestões locais” (1975 II:117).

2.7 *Virgínius* e o sentido do ato

José de Alencar foi quase exato em definir seu *Iracema* (1865), não como um romance, mas como uma espécie de “lenda” (Merquior 1996: 113). Não só ele, mas boa parte da ficção romântica brasileira estava longe de apresentar profundidade psicológica ou alguma problematização do sentido da vida. O seu único compromisso era essencialmente o de estabelecer uma identificação entre o herói e a sociedade nacional.

José Guilherme Merquior considera que “edificação moral, divertimento e problematização da vida” (1996: 208) seriam as funções históricas da arte literária. A ficção que fundou nossa literatura e que tinha à frente da fila Alencar, de fato conseguiu grande popularidade. O divertimento oferecido aos leitores vinha em forma de um romance de costumes; com enredos planos, personagens unidimensionais e a descrição de paisagens e tradições que possibilitava ao leitor menos letrado conseguir, sem muito esforço, se identificar com a trama e o cenário do romance. Antes de Machado surgir definitivamente como um autor maduro, a literatura brasileira, apesar de já ter incorporado os

elementos fundamentais da literatura ocidental, ainda era marcada pela carência de problematizações psicológicas, sociológicas e filosóficas.

A edificação moral, presente na maioria dos folhetins, inclusive os publicados por Machado no *Jornal das Famílias*, era responsável por, ao mesmo tempo, proporcionar às mulheres um divertimento seguro e que ainda reforçasse os valores tradicionais da época. Nos grandes romances, essa edificação moral seria trocada pela edificação nacional. Enfim, ao insistir não só na construção, mas também na existência de uma literatura brasileira, mesmo nossos maiores românticos não fizeram outra coisa senão uma literatura moralista (no sentido restrito da palavra), divertida (com dramas superficiais) e, como diz Merquior, de “consciência ingênua” (1996: 209).

É oportuno lembrarmos que quando Alencar afirmava ser *Iracema* uma “lenda” e não um romance, realmente ele parecia compreender não somente a condição da sua literatura, mas toda a produção daquele período. A literatura romântica, de forma geral, se não em sua totalidade, não conseguiu construir personagens que representassem a condição de indivíduo moderno³⁴. Como dissemos no tópico anterior, apesar desses personagens poderem ser distinguidos da paisagem, todas as suas atitudes e escolhas giravam numa esfera coletiva e nacional.

As atitudes dos personagens eram construídas com o objetivo de representar um povo e não de analisar as possibilidades psicológicas dos homens. Em lugar de problematizações existenciais, filosóficas e psicológicas, observávamos apenas afirmações ideológicas, históricas e estéticas. As justificativas para tudo o que ocorria nesse mundo quase épico de Alencar, apenas poderia ser encontrada na superficialidade do tema, na descrição da paisagem e do cenário histórico ou na tentativa de representar o espírito nacional. O grande problema alencariano e da literatura brasileira em sua fase de formação, foi acreditar que, para ser autêntica, criar raízes e definitivamente poder representar o Brasil, teria que abrir mão da análise psicológica do indivíduo – em detrimento da descrição do tipo brasileiro – e omitir qualquer impulso que problematizasse a existência.

³⁴ No transcorrer desta seção ficará claro o que entendemos por “personagem modernos”.

Em contraponto a esse cenário, mesmo o jovem Machado, quando ainda escrevendo contos dos quais suas leitoras pudessem obter alguma “edificação moral”, já esboçava a intenção de cutucar o leitor e chamar sua atenção para a possibilidade de analisar as escolhas e atitudes de seus personagens como dilemas absolutamente inexoráveis à condição de desamparo e liberdade do indivíduo moderno. Machado seria o primeiro a apresentar ao leitor brasileiro a conflituosa condição de um personagem constituído enquanto indivíduo e que, por conta disso, é obrigado a conviver inevitavelmente com o incerto espaço existente entre o intuito e o ato, com o dilema relativo diante das opções e com as implicações existenciais e redefinidoras decorrentes de um ato praticado.

Segundo Antonio Candido, esse problema do sentido do ato, após percorrer toda a obra de Machado, é retomado no romance *Esaú e Jacó*. A personagem Flora e sua indecisão, diante da rivalidade dos irmãos gêmeos Pedro e Paulo, “encarna a decisão ética, o compromisso do ser no ato que não volta atrás, porque, uma vez praticado, define e obriga o ser de quem o praticou” (Candido 2004: 26). Ainda segundo Antonio Candido, e reforçando o que dissemos anteriormente, além da responsabilidade da escolha e do ato, o personagem machadiano vive as angústias da complicada relação entre a validade do ato e o intuito que o sustem (2004: 26).

O estudo do sentido do ato entre os primeiros personagens de Machado, mostra-se possível ao admitirmos que ele nunca os concebeu como símbolos culturais ou apenas peças de uma engrenagem maior e empenhada na construção e firmamento da identidade nacional. Chega a ser surpreendente que em 1865, apenas um ano após a publicação de *Iracema*, Machado publique *Virgínius* e nele, apesar de ainda não se mostrar como o escritor maduro que ficará para a história, já se percebe uma ficção constituída por personagens modernos, autônomos e responsáveis pelos próprios atos.

No tópico anterior, mostramos que o comportamento de Carlos não representa somente o resultado de uma dinâmica social especificamente brasileira, mas que também carrega a marca de traços da psicologia universal dos homens. Agora, admitindo que Julião não representa somente um tipo social, mas um indivíduo moderno e subjetivamente singular, podemos analisar sua atitude como não sendo um resultado inevitável da história. Assim como o

episódio no qual Virgínius mata Virgínia deve ser lido como um acontecimento histórico, cada personagem dessa tragédia dever ser compreendido como um elemento que só possui sentido em função de um todo maior que compõe a história da Roma Antiga. Enquanto isso, Machado, ao mesmo tempo em que toma emprestada dessa tragédia sua essência, atribui ao ato de Julião um caráter absolutamente idiossincrático. Principalmente pelas suas motivações particulares, pelo seu direito de escolha e pelas conseqüências dessa escolha não serem históricas, como na tragédia de Virgínius, mas sim singulares e psicológicas.

Caso construíssemos nossa interpretação de *Virgínius* em torno de um eixo histórico, estaríamos reduzindo nosso trabalho ao exercício de simplesmente localizar na história do Brasil qual o período retratado pelo conto. No entanto, deslocando-a para um eixo psicológico ou filosófico, poderíamos, além da contextualização histórica, também problematizar a distância entre as intenções de Julião e a validade do seu ato. Assim como também ressaltar seu inegável direito de escolha e sua responsabilidade enquanto sujeito implicado num ato que não volta atrás. Machado, mesmo em seus primeiros contos, “chegaria assim a uma concepção do personagem como uma realidade autônoma, válido por si mesmo, isto é, reconhecido nos limites do seu próprio mundo” (Castello 1969: 36).

Deste modo, qual seria a validade do ato de Julião, que prefere matar a filha a vê-la desonrada por Carlos? Em que medida essa atitude o define como herói ou assassino?

Depois de praticado, o mesmo ato pode defini-lo como herói ou vilão. Para admitirmos que essa atitude o define como herói, é preciso que o concebamos como um ato de sacrifício. Julião, neste caso, seria considerado herói, pois foi capaz de tomar uma difícil decisão: em troca da honra da filha, carregaria pelo resto da vida a marca desse acontecimento e o peso da decisão que tomou – e não necessariamente que precisou tomar. Apesar de aparentemente questionável, podemos dizer que, desse ponto de vista, Julião é o mártir de toda essa tragédia. Afinal, ao ser assassinada e tendo sua honra salva, foi Elisa quem mais se beneficiou com o ato do pai. Enquanto que Julião, apesar de brandamente punido pela justiça, foi o mais sacrificado, uma vez que para sempre cumprirá a rigorosa pena de carregar a marca da sua decisão.

Por outro lado, até que ponto seu ato não pode ser definido como uma escolha egoísta e covarde? Teria ele salvo somente a honra da filha ou também a sua? Não seria mais heróico conviver com essa desonra e enfrentar ao lado da filha os olhares atravessados e preconceituosos dessa sociedade oitocentista? Qualquer resposta que déssemos para essa questão poderia ser considerada arbitrária. O mais importante é notarmos que, na tomada da decisão e no ato praticado, Julião, enquanto sujeito, tanto se mostra implicado e compromissado com o ato, pois ele o reflete, quanto também tem sua existência redefinida.

Antonio Candido faz uma aproximação entre o sentido do ato na obra de Machado e as teorias de Sartre e Camus. Segundo o existencialismo, ao mesmo tempo em que é o indivíduo que dá significação ao ato, pois este em si não possui nenhuma, a tomada de uma decisão e a realização do ato também definirão esse mesmo indivíduo. O sujeito, segundo o existencialismo sartreano, está condenado ao ato da escolha. Tendo cada escolha como consequência um novo critério, uma finalidade, um valor e, em última consequência, um ato. Será esse ato resultante da liberdade da escolha e da singularidade do sujeito.

Segundo o existencialismo lembrado por Candido, a tomada de uma atitude ou de uma escolha define o sujeito como um projeto de si mesmo; um projeto fruto da liberdade (ou condenação) de escolha. Ora, pensando assim, não faria sentido dizermos que Julião agiu por falta de escolha. Pelo contrário. Se tivéssemos que apontar uma única coisa da qual ele não foi destituído naquele trágico episódio, seria do direito de escolha. Por isso, não podemos considerar que a morte de Elisa foi apenas mais um exemplo das páginas da história do Brasil ou uma decorrência inevitável do desrespeito de Carlos. Sua morte não foi outra coisa senão a consequência de um ato, que por sua vez, foi fruto do direito (ou condenação) de escolha e decisão de Julião.

Tanto a autonomia dos personagens do conto, quanto essa indefinição acerca das implicações éticas que o ato praticado tem na caracterização da índole de Julião, estão na contramão do que observamos nos personagens românticos, publicados naquele mesmo período, e nos naturalistas, que surgiram com mais vigor dali a um tempo. Segundo Castello,

No Romantismo principalmente durante as primeiras manifestações do romance, o protagonista biparte-se nas categorias de herói e vilão, ou do bem e do mal, convergindo para a justiça punitiva e reparadora. Também exprime a fuga da aspiração sentimental ao pressionamento da sociedade, ou carrega consigo – no caso de investir contra a sociedade – um potencial reparador e reabilitador sobre o poder de forças corruptoras. No realismo-naturalismo, o protagonista freqüentemente se reduz a um títere, sem apreciável autonomia, negando ou omitindo a pessoa moral (1969: 34).

Basicamente, são duas as questões pontuadas por A. Candido para indicar a presença do problema do sentido do ato na obra de Machado. Na primeira ele afirma que “o grande problema suscitado é o da validade do ato e de sua relação com intuito que o sustem”. Sobre isso, mostramos que o ato de Julião não foi fruto de uma imposição, mas sim de uma escolha que nos leva a pensar se realmente foi válido o *ato* de matar Elisa, com a *intenção* de salvar sua honra.

A segunda questão seria o “compromisso do ser no ato que não volta atrás, porque uma vez praticado define e obriga o ser de quem o praticou”. Por isso, segundo Antonio Candido, Flora tendo em Pedro e Paulo opções excludentes entre si, ao escolher entre um dos dois ela “se sentiria reduzida à metade [...] e só a posse das duas metades a realizaria”. Flora morre sem escolher e nela sentimos um sopro de “ataraxia”. No que diz respeito a Julião, se cada ato que define o sujeito como projeto de si mesmo (Para-si) é sempre responsabilidade em sentido total e absoluto, ao realizar sua escolha (defender a honra da filha) e praticar o ato (assassiná-la), ele, ao mesmo tempo em que se define enquanto sujeito implicado no ato, reflete – e obrigatoriamente convive com – as conseqüências de seus conceitos, julgamentos, prioridades, capacidades, escolhas e desejos.

2.8 As primeiras mulheres (da obra) de Machado

A preocupação em relação às personagens femininas sempre foi uma constante em todo o percurso de Machado de Assis como contista. Nos *Papéis Avulsos*, a mulher é destaque em *D. Benedita*. Em *Histórias Sem Data*, em *Uma Senhora*, *Capítulo dos Chapéus*, *Noite de Almirante*, *A Senhora do*

Galvão, Primas de Sapucaí e Manuscrito de um Sacristão. Em *Várias Histórias*, o tema é retomado em *A Cartomante, Uns Braços, A Desejada das Gentes, D. Paula e Mariana*. Em *Páginas Recolhidas, Missa do Galo e Eterno*. Por fim, em *Outras Relíquias* o tema surge em *Viagem à Roda de Mim Mesmo*.

Assim sendo, o motivo principal desse capítulo não será a preocupação em simplesmente ressaltar a presença (óbvia) desse tema entre seus primeiros contos, mas verificar até que ponto essas personagens femininas se inserem de forma tipificada em narrativas que simplesmente podem ser reduzidas a discursos moralizantes de um Machado de Assis ainda romântico, idealizador e escrevendo para moças da sociedade carioca ou se em algumas dessas histórias já se pode observar algo do grande Machado de Assis, que foi capaz de criar personagens que retratam mulheres singulares com psicologias marcantes, tais como D. Paula e D. Benedita.

Como já afirmamos, o fato de Machado ter escrito a maioria dos seus primeiros contos especificamente para publicação no *Jornal das Famílias*, certamente contribuiu para que muitas dessas histórias abordassem questões que girassem em torno do casamento, tema que possivelmente era o único com o qual as mulheres da sociedade deveriam de fato se preocupar. Por isso, em *Ernesto de Tal, Linha Reta e Linha Curva, a Mulher de preto, Miss Dollar, O segredo de Augusta, Confissões de uma viúva moça, Ponto de vista, Miloca, Cinco Mulheres, O que são as moças e Onda*, as personagens, a princípio, quase sempre estão às voltas com problemas relacionados à infelicidade (e infidelidade) conjugal, amores frustrados, busca por parceiros ideais e desejos reprimidos.

Pois bem, se naquele momento, quando iniciou sua carreira na ficção, Machado escreveu praticamente boa parte dos contos tendo em mente o público feminino – e por consequência tendo também que supostamente abordar temas que lhe dissessem respeito – nada mais natural que nesse período, segundo Castello, o tema central de sua obra fosse o amor (1969: 77). É justamente nessa constatação feita por Castello, que reside um dos pontos mais e sutis e importantes do seu estudo.

Ele não nega que nesses contos as personagens estivessem imersas em histórias impregnadas de concepções românticas. Em *Linha Reta e Linha Curva*, por exemplo, observamos o seguinte diálogo:

- Ah! foi casada duas vezes?
- Em dous anos.
- E por que enviuvou da primeira?
- Porque meu marido morreu, disse Emília rindo-se.
- Mas eu pergunto outra cousa. Por que se fez viúva, mesmo depois da morte de seu primeiro marido? Creio que poderia continuar casada.
- De que modo? perguntou Emília com espanto.
- Ficando mulher do finado. Se o amor acaba na sepultura acho que não vale a pena de procurá-lo neste mundo (Machado 1997 II:131).

Tal como em *A Parasita Azul*, percebe-se nesse diálogo uma certa idéia romântica de amor predestinado, único e que deve permanecer vivo mesmo após a morte. Contos como *A Última Receita* e *Fôlha Rota*, sugerem, através de estórias leves, que diante de um pretendente, as moças devem se mostrar sempre com muito recato, e que a escolha do noivo e futuro marido deve passar inevitavelmente pelo consentimento e autorização da família. Já Em *Miss Dollar* e *Confissões de uma Viúva Moça* se discute os riscos de cair nas garras de pretendentes interesseiros e conquistadores baratos.

Castello acredita que mesmo nos contos menos interessantes e mais superficiais, nos quais o amor e suas implicações são as únicas matérias que aparentemente interessam, Machado se diferenciaria dos autores românticos pela forma como trata o tema. Em muitos deles, além de não abusar do sentimentalismo (Castello 1969: 79), suas personagens quase sempre vivem não somente dilemas superficiais, mas também um descompasso entre a “pessoa moral e a pessoa afetiva”. Isto é, apesar da base moral manter-se praticamente intacta, em contos como *Ernesto de Tal*, *Miloca* e *Confissões de uma Viúva Moça*, surge algo que somente com Virgília, das *Memórias Póstumas*, seria plenamente admitido pelo autor: a dissociação quase que inevitável (mesmo que mínima) entre os desejos íntimos e as limitações impostas pelo contexto social.

Mesmo que as primeiras mulheres machadianas precisem ceder às imposições sociais que as circunstâncias lhe impõem, por decorrência da crença que Machado possuía na força da vida interior e na ênfase que dava

aos estudos das motivações, e não somente aos dos costumes, quase sempre seus contornos psicológicos permaneciam imunes às soluções simplistas do romantismo, que as reduziam em duas categorias: as das moças respeitadas e direitas e as das ambiciosas e por isso castigadas.

Nesta época, ainda faltava a Machado coragem suficiente para criar uma personagem tão livre, ambígua e contraditória como Virgília, que “traía o marido, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade”. Mas, em *Miloca*, por exemplo, a heroína embora seja castigada pelas suas ambições, não se culpa, não perde seus desejos e nem muda seu caráter. Do mesmo modo, em *Folha Rôta*, a separação do primo, a qual foi obrigada a se submeter, não fez desaparecer por completo os sentimentos de Luísa. Pelo contrário, deu-lhe a real dimensão do amor que sentia. Em outro conto que se sobressai, *Mariana*, há a gentil mulata que apesar da consciência da impossibilidade de manter uma relação com o senhorzinho, prefere se matar, mas não abre mão do direito de amá-lo.

Se em muitos desses contos, o amor frustrado ou as atitudes reprováveis levam à morte ou ao castigo em forma da infelicidade amorosa, é porque Machado, mesmo ainda não sendo capaz de subverter através da ironia, do humor e da sensualidade discreta, a ordem moral à qual as mulheres estavam subjugadas, fez questão de ressaltar a força dos desejos íntimos e a impossibilidade de acreditarmos que os parâmetros sociais, além de manterem as aparências, também fossem capazes de condicionar definitivamente a “pessoa moral”, como diz Castello.

Se Machado até a década de oitenta era capaz de adequar os destinos e desfechos de suas personagens aos parâmetros sociais, o mesmo não faria com suas motivações psicológicas. Nos primeiros contos, se os desejos de suas personagens não necessariamente obedeciam a alguma regra, em compensação, se os praticassem, inevitavelmente seriam julgadas e castigadas pelos códigos sociais. Já nos seus trabalhos maduros, não somente as personagens apresentam motivações íntimas e singulares, como também, não necessariamente, são sempre punidas ou retaliadas. Pelo contrário. Muitas vezes são capazes de agir diferentemente do que delas se espera (como Sofia em *O Capítulo dos Chapéus*); realizarem atitudes transgressoras e não se sentirem culpadas (como Virgília das *Memórias*); sentirem desejos proibidos e

se permitirem realizá-los (como D. Severina de *Uns Braços*); serem intempestivas e obstinadas (como Maria Olympia de *Senhora do Galvão*) ou injustificáveis e imprevisíveis como D. Benedita. As primeiras personagens de Machado imaginam e desejam, mas são recatadas ou reprimidas pelas normas e convenções sociais. Suas personagens maduras se permitem desejar e não raras às vezes realizam seus desejos, mesmo que coloquem seu status social em risco.

Entre todos os sentimentos presentes definem suas personagens e que aparentemente estão submissos ao moralismo da sociedade, mas na verdade se fazem notar pelos comportamentos que, como diz Bosi, causam um furo na máscara, um parece ter sido trabalhado por Machado com um gosto especial: a vaidade. Possivelmente, esse sentimento seja o responsável por alguns dos melhores momentos de seus contos. Em a *Senhora do Galvão*, Maria Olímpia, vendo a possibilidade de ser ofuscada numa importante noite pela suposta amante de seu marido, mesmo não acreditando que de fato ela fosse a tal amante, entra em ação e em um único ato mostra ao leitor quem de fato ela é e o que a vaidade pode levá-la a fazer:

— Naturalmente, disse a outra abrindo e fechando o leque; e, depois de umedecer os lábios, como para chamar a eles todo o veneno que tinha no coração: — Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa... Vem seduzir mais algum marido?

A viúva empalideceu, e não pôde dizer nada. Maria Olímpia acrescentou, com os olhos, alguma coisa que a humilhasse bem, que lhe respingasse lama no triunfo. Já no resto da noite falaram pouco; três dias depois romperam para nunca mais (Machado 1997 II: 467-468).

Outro belo exemplar da galeria de mulheres vaidosas de Machado é Quintília, de *A desejada das Gentes*. Ela nunca escondeu a repulsa que tinha pela idéia de se casar. Falava sobre isso abertamente, aliás, como tudo o que sentia. Ela não tinha segredo, e por isso seus olhos eram “sem mistérios nem abismos” (Machado 1997 II: 507). No entanto, nunca deixou de ser cortejada. Pelo contrário, “ela não favorecia a um mais que a outro; mas era lhana, graciosa e tinha essa espécie de olhos derramados que não foram feitos para

homens ciumentos” (Machado 1997 II: 507). Durante toda a vida manteve ao seu redor vários pretendentes. Com o passar do tempo, todos perceberam a impossibilidade de desposá-la, retiraram-se da batalha e abriram espaço para outra leva de pretendentes. Quintilha adoece. Quando a morte já era inevitável, ela aceita casar-se com o Conselheiro. Seria isso crueldade ou uma espécie de presente de consolação que ela dava em troca de toda a atenção que ele lhe devotara durante seu padecimento? Enfim, o único abraço que ele lhe dera, foi quando ela já era um cadáver.

Maria Regina, em *Trio em Lá Menor*, também não deixa de mostrar uma grande dose de vaidade. Ao mesmo tempo em que não consegue escolher entre Maciel e Mirando, também não abre mão de tê-los sempre à disposição. Seja para se sentir cortejada ou para alimentar a ilusão de plenitude e perfeição que aqueles dois homens tão diferentes lhe causavam.

De fato, na maioria dos seus primeiros contos, raramente a vaidade das mulheres se revela como um aspecto psicológico, mas como estratégia de casamento e ascensão social. Em quase todos os casos a vaidade feminina se faz presente através da busca que empreendem pelo melhor partido. Ou seja, essas primeiras personagens nutrem a esperança de dois ou mais pretendentes, não por serem realmente dominadas pelo impulso da sedução, pelo prazer de serem cortejadas simultaneamente por mais de um homem ou se acharem “boas demais” para qualquer um, mas, e quase sempre somente, pela necessidade de se manterem precavidas em caso de um dos seus planos matrimoniais não ser bem sucedido.

Vejamos que em *Ernesto de Tal*, todo o trama gerado em torno da indecisão de Rosina entre Ernesto e o rapaz de nariz comprido pode ser resumido à ambição de uma moça que deseja garantir o melhor partido, mas também não abre mão de ter sempre um amante de reserva. O conto não questiona quem de fato ela ama ou se ama os dois. Do ponto de vista psicológico, sabe-se apenas que ela é uma jovem ambiciosa e consciente de suas intenções. Enquanto que Ernesto seria um sujeito fraco, submisso e disposto a qualquer coisa por Rosina.

Desse caso para os contos maduros, nos quais também há triângulos amorosos, Machado incrementa suas análises psicológicas e deixa de reduzir todas as atitudes de suas heroínas ao desejo de ascender socialmente. Em

Esau e Jacó, a indecisão de Flora diante dos dois irmãos, retrata a sua incapacidade em escolher entre dois caracteres não somente diferentes, mas completamente antagônicos. Tanto Pedro quanto Paulo representam para Flora possibilidades distintas, mas válidas e complementares. Sua indecisão denuncia muito mais um dilema existencial do que uma estratégia de conquista e ascensão. Da mesma forma, em *Trio em Lá Menor*, não seriam os aspectos financeiros os responsáveis pela indecisão de Maria Regina entre Maciel e Miranda. Cada um deles representa um tipo diferente e que por consequência atende a diferentes expectativas. Como exemplo do que se passava na cabeça de Maria Regina, basta dizer que em certo momento, ela “tratou de combinar os dois homens, o presente com o ausente, olhando para um, e escutando o outro de memória; recurso violento e doloroso, mas tão eficaz, que ela pôde contemplar por algum tempo uma criatura perfeita e única” (Machado 1997 II: 522).

Mesmo em *Noite de Almirante*, quando aparentemente somos levados a achar que o principal motivo para Genoveva descartar Deolindo em detrimento do mascate, seria a condição financeira desse último, o próprio narrador nos avisa que é de algo muito mais sério, uma vez que a personagem nos remete ao que há de mais próximo da natureza humana. Genoveva representaria a capacidade do indivíduo em se comprometer unicamente com seus próprios desejos. Ela apenas queria poder desejar o mascate do mesmo modo que pôde anteriormente desejar o marujo, seja lá por qual motivo – financeiro ou amoroso. Seu desejo, assim como o de todos os personagens modernos, é dissonante, egoísta, auto-conservativo, egocêntrico e simplesmente quer ser saciado, não importando a dor e a frustração que poderá causar em outrem. Os desejos (seja lá de qual natureza) quando verdadeiros na obra de Machado rompem as linhas de força da racionalidade e põem em cheque a dança da ordem social.

Mas retornemos aos seus primeiros contos e desta vez, com um pouco menos de pressa, poderemos notar que em alguns deles Machado já se mostra disposto a não reduzir completamente as motivações de suas heroínas à conjugação entre sedução, casamento e ambição social. Em 1867, ele publicou no *Jornal das Famílias* o conto *Onda*. Digamos que se trata de um conto simpático e promissor. Simpático, pois apesar de ser um dos seus

primeiríssimos trabalhos, Machado não borra suas linhas com sentimentalidades ou digressões inconvenientes e explicativas do narrador romântico e moralizador. Promissor, pois anuncia algumas das melhores páginas que um dia ele seria capaz de escrever sobre a vaidade feminina. Onda, como é conhecida a personagem principal do conto homônimo, parece ser construída com o mesmo material que também formará as Sofias, tanto de *Quincas Borba*, quanto do *Capítulo dos Chapéus*.

Dois aspectos do conto podem ser acusados de carregar um certo clichê. O primeiro deles é a personagem que retrata a jovem bonita e charmosa que consciente e ardilosamente encanta, seduz e se permite ser cortejada por todos, mas sem nunca de fato se apaixonar ou mostrar verdadeira consideração ou admiração por seus pretendentes. O segundo clichê, por muito pouco Machado não consegue evitar. Apenas nas últimas linhas ele parece cair na tentação de introduzir alguma pequena lição de moral para suas leitoras e uma também minúscula, mas inegável e desnecessária nota explicativa do narrador. Ou seja, seria uma injustiça condenarmos todo o conto ou deixarmos de reconhecer seu valor, numa perspectiva progressiva dos contos de Machado, apenas por esses dois pequenos deslizes finais.

Nada do comportamento de Onda pode ser reduzido às mesmas justificativas outras vezes pisadas e repisadas por Machado em outros de seus primeiros contos. Ela não busca obstinadamente um casamento bem sucedido. Não demonstra desejo em ascender socialmente e muito menos, como é o caso de *Miss Dollar*, não se torna cética e amedrontada em relação aos conquistadores baratos. Onda conquista pelo prazer de conquistar. Pelo prazer de colecionar pretendentes e de encorpar sua auto-imagem de sedutora. Também não se trata somente de definir nossa heroína como a mais bela de todas e nem que seus contornos se resumem aos limites do seu corpo ou ao modo como move o leque. Onda será umas das primeiras personagens que Machado definirá psicologicamente a partir da descrição do olhar. O narrador diz que Onda “conhecia a fundo esta arte de atrair e prender os corações e as vontades com um simples volver de olhos, um simples meneio de leque” e mais, com um pouco de maldade e malícia, ele continua afirmando que ela “sabia mover uns olhos que Deus lhe deu e de que ela, seja dito em honra da verdade, fazia um mau uso” (Machado 2003: 472).

Nas *Memórias Póstumas*, o senso “prático”, se assim podemos chamar, e cínico de Brás, fica registrado quando ele em um de seus momentos especiais – e divertidíssimos – de reflexão, se questionando sobre Eugênia, pensa: “Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?”. Em certa medida, esse senso de praticidade também está presente no modo como suas personagens fazem uso de seus dotes de sedução. Quando bonitas e sedutoras, elas sempre fazem uso de seus atributos em causa própria. Suas vaidades não são obsoletas, mas normalmente estão a serviço de seus interesses ou já são frutos de suas conquistas. No caso de Onda, sua vaidade não era um simples ornamento ou um traço de sua psicologia que se nutria de elogios e permanecia inerte diante das possibilidades. Daí, Machado avisar ao leitor que “Distinga-se porém: a minha heroína era casquilha por ser namoradeira, o que é alguma coisa diferente de casquilha por cascalhice”. E com um humor que já é de seu feitio e traz sua assinatura, completa, “Se me é lícito aplicar uma formula séria, direi que há entre as duas espécies a diferença que vai do princípio da arte pela arte ao princípio de arte pela moral” (Machado 2003: 473).

Levando em conta que esse conto foi escrito em 1867, parece-nos que Machado demorará para novamente notar que nem todas as atitudes são motivadas apenas por interesses financeiros e sociais. E que a vaidade decorrente da capacidade de seduzir e conquistar não necessariamente está atrelada a planos matrimoniais. Muitas vezes trata-se de algo que simplesmente é inevitável, pois nem sempre o ser humano precisa pensar para existir, em alguns momentos, antes disso, sua existência define-se por sentimentos que ele apenas sente, sem nem mesmo planejar ou racionalizar.

Mas, sigamos em frente, pois há ainda a possibilidade de localizarmos nesse mesmo período outro trabalho no qual Machado não apenas dissocia a sedução da ambição social e a atrela à vaidade, como também já esboça a vaidade em outros âmbitos ainda mais privados e íntimos do ser humano. É o caso do *Segredo de Augusta*.

Esse conto, publicado em 1870 nos *Contos Fluminenses*, e que tem sua temática retomada em 1884 em *Uma Senhora de Histórias se Data*, é um dos casos mais exemplares de como Machado durante sua produção madura, em

vários momentos recorreu a temas já previamente abordados no início de sua carreira.

Começamos apontando algumas das evoluções que podemos observar do *Segredo de Augusta* para *Uma Senhora*. A primeira de todas é a capacidade de síntese. Em *O Segredo de Augusta*, a narrativa é longa, quase cansativa e se prende a uma querela, superficial, que diz respeito a um possível casamento de Adelaide com Gomes. Enquanto que em *Uma Senhora*, Machado de forma mais condensada encontra a justa medida, descrevendo apenas o essencial nos diversos namoros de Ernestina.

Muito já se falou da relação entre ambos os contos e da diferença de suas extensões. Contudo, ainda não se chamou a atenção para o fato de que se *O Segredo de Augusta* perde muito tempo com o possível casamento de Adelaide e em *Uma Senhora* temos apenas sucintas, mas suficientes descrições dos vários namoricos de Ernestina, é porque no primeiro caso, o tema da vaidade feminina e do pavor em envelhecer, apesar de psicologicamente mais profundo e também mais promissor, ainda parece dividir a mesma cena com outra temática que persistia entre os contos de Machado: uma abordagem moralizante dos namoros e noivados. Sinceramente, em alguns momentos, principalmente após alguma releitura, chegamos a pensar que realmente o conto apresenta duas morais igualmente trabalhadas. Uma psicológica, investigativa e interessada em denunciar as várias formas da vaidade se entranhar disfarçadamente onde e quando menos esperamos e outra quase pedagógica, que condizia aos interesses das publicações direcionadas para o público feminino do *Jornal das Famílias*. Se em *Uma Senhora*, Machado acentua a filigrana psicológica e se preocupa fundamentalmente com as razões íntimas e a vida interior das personagens, em *O Segredo de Augusta*, apesar de inegavelmente já existir essa preocupação e de fato uma abordagem do tema, há também um resquício do papel moralizador do jovem Machado. Papel esse que é exercido através da denúncia dos jovens interesseiros que apenas buscam casamentos lucrativos.

Na análise que faz de D. Camila, fica claro como Machado retoma ao mesmo tema, mas agora com mais sutileza e minúcia:

Mas haveria outros defeitos, devia haver outros. D. Camila buscou-os com alma; indagou de suas relações, hábitos, passado. Conseguiu achar umas cousinhas miúdas, tão-somente a unha da imperfeição humana, alternativas de humor, ausência de graças intelectuais, e, finalmente, um grande excesso de amor-próprio. Foi neste ponto que a bela dama o apanhou (Machado 1997 II: 426).

Apesar de não serem comuns pesquisas psicológicas como essa na análise de D. Augusta, ao menos a ironia pode ser constatada:

- Ah! continuou Augusta, se soubesses o terror que me dá a idéia do casamento de Adelaide...

- Por que, meu Deus?

- Por que, Carlota? Tu pensas em tudo, menos numa coisa. Eu tenho medo por causa dos filhos dela que serão meus netos! A idéia de ser avó é horrível, Carlota.

Vasconcelos respirou, e abriu a porta.

- Ah! disse Augusta.

Vasconcelos cumprimentou Carlota, e apenas esta saiu, voltou-se para a mulher, e disse:

- Ouvi a tua conversa com aquela mulher...

- Não era segredo; mas... que ouviste?

Vasconcelos respondeu sorrindo:

- Ouvi a causa dos teus terrores. Não cuidei nunca que o amor da própria beleza pudesse levar a tamanho egoísmo. O casamento com o Gomes não se realiza; mas se Adelaide amar alguém, não sei como lhe recusaremos o nosso consentimento...

- Até lá... esperemos, respondeu Augusta.

A conversa parou nisto; porque aqueles dous consortes distanciavam-se muito; um tinha a cabeça nos prazeres ruidosos da mocidade, ao passo que a outra meditava exclusivamente em si (Machado 1997 II. 98).

Em ambos os contos, o tema (o medo da velhice) e o modo de abordá-lo (a partir de um possível casamento da filha) é o mesmo. No entanto, se em *O Segredo de Augusta*, paralelo ao tema da vaidade corre uma certa lição de

moral, em *Uma Senhora*, além da ausência de moralismo, temos uma narração que ao invés de condenar e denunciar o uso das máscaras, prefere satirizá-la.

Por fim, além das semelhanças e mesmo com todas as diferenças, ainda assim podemos dizer que Machado desde sempre, tentou e posteriormente conseguiu, fazer do conto um laboratório psicológico. Um lugar, ou melhor, um gênero, a partir do qual ele demonstra enxergar nos acontecimentos mais comuns e vulgares, as situações mais inusitadas e motivadas por razões imprevisíveis, singulares e obscuras (!).

2.9 Notas sobre os primeiros indícios de loucura (na obra) de Machado

Sem sombra de dúvida, quem consagrou na literatura brasileira, de forma profunda e duradoura, o tema da loucura foi Machado de Assis. Se seguirmos ao pé da letra a trilha deixada pelos seus primeiros contos e chegarmos ao ano de 1858, ano em que publicou *Três Tesouros Perdidos*, veremos que o uso de algumas expressões, tais como “quando deu acordo de si estava louco ... louco varrido”, denuncia que desde o início de sua carreira, ele pretendia introduzir entre suas narrativas o tema da loucura (Frosch 2006: 278).

Indo um pouco mais à diante, mas ainda entre seus primeiros contos, em *Frei Simão* também fica evidente que ele, mais cedo ou mais tarde, definitivamente abordaria o tema da loucura, dos personagens acometidos de “particularidades” mentais e dos comportamentos insólitos. No entanto, notemos que nesse período, em alguns momentos, ele ainda abusa do uso de clichês. Vejamos, por exemplo, o que escreve em *Frei Simão*:

Os hábitos da solidão e taciturnidade a que se votara o frade pareciam sintomas de uma alienação mental de caráter brando e pacífico; mas durante oito anos parecia impossível aos frades que frei Simão não tivesse um dia revelado de modo positivo a sua loucura (Machado 1997 II:153).

Alguns críticos apontam *Frei Simão* como o conto, entre os ditos da primeira fase, que inicia a abordagem machadiana da loucura³⁵. Realmente,

³⁵ Ver: Rocha, João Cezar de Castro “*Rosebud*” e o *Santo Graal*: uma hipótese para a leitura dos contos de Machado de Assis. In Teresa: revista de Literatura brasileira. São Paulo. Ed. 34:

em algum momento essa temática se mostra presente no conto. Principalmente pelo fato dos colegas do frei especularem sobre o seu grau de alienação e também se ele já teria ingressado louco na ordem beneditina. Se por um lado, em alguns momentos a crítica faz vista grossa ao fato de alguns contos maduros de Machado retomarem temas já trabalhados entre seus primeiros contos, por outro, quando empenhada nessa tarefa, suas conclusões parecem em vários momentos ser fruto de análises forçadas, apressadas e superficiais. Exemplo disso é tomar a loucura como temática principal de *Frei Simão*.

Em *Frei Simão*, a loucura não surge como mote para a análise psicológica. Pelo contrário. A delineação do caráter de frei Simão é superficial e se resume ao mínimo necessário para que o típico drama romântico do casal apaixonado, mas que acaba sendo separado por questões de incompatibilidade social, se desenvolva. Frei Simão simplesmente enlouquece como consequência de um drama romântico e previsível. Não se trata de um estudo da sua personalidade ou do modo como a loucura se entranha nas suas atividades do dia-a-dia. Ele enlouquece pela mesma razão que alguns outros primeiros personagens machadianos se matam ou se tornam insensíveis e anestesiados ao amor. Ou seja, por lhes terem sido negado a possibilidade de concretizar uma grande paixão. Apesar de também incluir frei Simão entre os contos que iniciam um flerte com a temática da loucura, o crítico José Aderaldo Castello percebe que nele ocorre o mesmo que em outros contos da dita primeira fase. Machado deixaria seus heróis “febris ou prostrados pela ansiedade de amar, pelo amor não comunicado, pelo amor impossível, ou faria definhá-los até a morte” (1969: 78).

Por isso, podemos dizer que a loucura em *Frei Simão* é uma questão contingencial e que poderia ser substituída, como dissemos, pelo suicídio, por uma insensibilidade crônica, uma infelicidade aguda ou pelo isolamento social, e ainda assim o conto permaneceria, aparentemente, com sua estrutura e efeito inabalados, uma vez que o objetivo principal – e ainda muito romântico – do conto é mostrar que as consequências de uma separação amorosa forçada podem ser psicologicamente ou fisicamente devastadoras; e que os

Imprensa Oficial, 2006; Castello, João Aderaldo. *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*. São Paulo. Editora Universidade de São Paulo. 1969. p.84; Junqueira, Maria Aparecida. *Projeto estético-literário machadiano: uma visão preliminar*. In: *Recortes Machadianos*. orgs. Ana Salles (...). São Paulo. Educ. 2003. p.241.

responsáveis por essa separação, como acontece com o pai do frei, no fim também são castigados. O que há de mais importante em *Frei Simão* é algo que será retomado, por exemplo, em *O Segredo do Bonzo*: a problematização acerca do papel do narrador.

A princípio, a narrativa se dá em dois planos. O primeiro, que não temos acesso, são os documentos deixados pelo próprio frei. A partir deles, um outro frade seleciona as partes que ele supõe mais importantes e nos relata. Ou seja, ao invés de termos acesso aos seus “fragmentos de memórias”, temos acesso apenas a alguns fragmentos dos seus “fragmentos de memórias”. Mas até aí qualquer leitor mais desatento poderia notar. O que ainda parece ser mais interessante no conto é algo que diz respeito às idéias de Walter Benjamim e o modo como ele concebe a relação entre o mundo, o narrador e a possibilidade deste último em transcrevê-lo.

Hoje é quase unânime a idéia de não termos acesso ao mundo em si, mas somente ao que é apreendido por esse narrador moderno. No caso de *Frei Simão*, o elemento loucura radicaliza ainda mais a idéia de que o discurso do narrador é sempre uma verdade relativizada, particular e construída sobre certezas imprecisas e singulares. Admitindo que o personagem não estava em suas faculdades mentais perfeitas e que suas *memórias* foram compostas por uma “série de reticências” e um “discurso sem nexos, sem assunto, [um] verdadeiro delírio”, podemos desconfiar que esse “filtro” exercido pelo narrador, entre o leitor e o mundo, no caso de um narrador demente, como Simão, é ainda mais particular e radical.

Em outras palavras, na narrativa de *Frei Simão* temos um primeiro plano que é o da realidade em si, mais comumente chamado de “real”, que, por ter sido apreendido por um personagem que supostamente enlouqueceu, torna-se ainda mais inacessível e menos compartilhado. Posteriormente, um segundo plano composto pelas impressões – radicalmente particulares – de alguém com alterações mentais e que foram registradas em forma de memórias. E por último, o terceiro e o único plano a que temos acesso, que é o relato constituído a partir da seleção feita pelo frade dos papéis deixados por frei Simão. Essa estratégia de um manuscrito encontrado e relatado através da leitura de um “narrador-leitor” está em *O Segredo do Bonzo*.

Para entendermos como e quando a loucura nos contos de Machado se apresenta como tema e mote para a análise psicológica, lembremos e tomemos como exemplo, entre seus trabalhos maduros, *O Alienista* e *A Causa Secreta*.

Hoje, a partir de nossa cômoda situação, é fácil olharmos para trás e afirmamos que mais cedo ou mais tarde, Machado introduziria essa temática no seu repertório. Afinal, não são raros os exemplos de escritores que fortemente o influenciaram e que também trabalharam em medidas variadas com esse mesmo tema. Entre eles, Miguel de Cervantes com seu *Dom Quixote de la Mancha*, Erasmo de Rotterdam com o *Elogia à Loucura* (*Encomium Moriae*), Diderot com *Jaques le fataliste et son maître* e Laurence Sterne com *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Todos eles introduziram em seus romances personagens que, se não completamente loucos e rompidos com a realidade, ao menos, estabelecem com o mundo um modo particular de se relacionar. Um modo no qual a excentricidade e a fantasia se sobrepõem aos fatos e à realidade.

É importante que se diga que a influência exercida por esses autores em Machado fez com que ele não se preocupasse em simplesmente retratar a loucura de uma forma isolada e a partir de manifestações estereotipadas e sintomas clássicos. A riqueza e profundidade dos seus trabalhos maduros que abordam essa temática, reside na elegância, discrição e humor com que trata e denuncia o tênue limite existente entre a loucura e a sanidade, e da sutileza e naturalidade como introduz os comportamentos “patológicos” no cotidiano dos personagens. Partindo dessas idéias, podemos dizer que entre seus trabalhos maduros que abordam esse tema, *A Causa Secreta* possui um lugar de destaque.

A primazia desse conto reside no modo como Machado demonstra que os comportamentos patológicos não se mostram apenas nas suas formas mais isoladas, exageradas e estereotipadas, mas também nos pequenos atos vulgares do dia-a-dia. Fortunato, por exemplo, que exerce seu sadismo visitando hospitais, socorrendo enfermos, assistindo a peças sangrentas de teatro, dando inocentes e desprezíveis bengaladas em cachorros perdidos pelas ruas e mesmo observando de muito próximo e atenciosamente a dor e o sofrimento da esposa no leito de morte. Ou seja, antes da marcante cena na

qual ele tortura um rato, todos os indícios de seu sadismo são transmitidos discretamente através de formas culturalmente aceitas e insuspeitadas. Aliás, com exceção dessa cena do rato, todos os outros meios pelos quais o seu sadismo encontra vazão, podem ser considerados como “normais”. Afinal, quem nunca molestou um cachorro, visitou amigos em hospitais ou assistiu com prazer a um espetáculo com cenas violentas?

Apesar de Machado não ser filósofo, e por isso dele não exigirmos um sistema filosófico, não são raros os momentos nos quais sua obra parece constituir um todo coeso e costurado por idéias coerentes e interligadas. Em *A igreja do Diabo*, tomamos consciência de que o Diabo (ou Machado) concebe a alma humana como um manto de veludo que rematasse em franjas de algodão. Daí que “a misantropia pode tomar aspecto de caridade” e mesmo aquele homem que salva a vida de outro em um naufrágio, pode assim agir, pois “deixar a vida aos outros, para um misantropo, é realmente aborrecê-los”.

Ficamos assim em um beco sem saída, pois a suspeita criada pelo olhar constantemente relativista e pessimista de Machado, nos impede de não acreditar que mesmo os melhores homens ou as atitudes mais generosas não possam ser motivadas por intenções sádicas ou egoístas. Afinal, se é do estrume e do vício que nasce a flor e a virtude, como não saber se a flor não é venenosa ou a virtude não é apenas a superfície. É sob essa perspectiva que ele muito discretamente, sem fazer alarde, propõe ao leitor que desconfie dos primeiros comportamentos de Fortunato. Entre a bondade aparente que se declara numa visita a um hospital, numa ida ao teatro, em um socorro prestado ou na fundação de uma casa de saúde, podem se esconder intenções pouco cristãs.

É interessante notarmos que n’*A Causa Secreta* se concentram muitos dos elementos definidores da obra de Machado: a penetração psicológica (não necessariamente condicionada pelas notas locais), o pessimismo em relação à capacidade dos homens, a tomada do homem como objeto do próprio homem e a análise dos comportamentos que transitam indefinidamente entre a loucura, o bizarro e o insólito. Entretanto, é decepcionante o fato de que mesmo os pouquíssimos autores que vêm se dedicando a tarefa de ler integralmente os contos de Machado, deixam de apontar uma possível relação entre *A Causa*

Secreta e o conto *Um Esqueleto*, publicado alguns anos antes, em 1875 no *Jornal das Famílias*.

Além de abordarem o mesmo tema, ambos são construídos em torno de personagens extremamente semelhantes e que exercem respectivamente em cada um dos contos funções quase que paralelas. Vejamos algumas dessas semelhanças que ratificam a idéia de que possivelmente *Um Esqueleto* é o embrião gerador d'*A Causa Secreta*.

Primeiro ponto, os personagens principais. Em *A Causa Secreta*, Fortunato é um homem sádico que aproveita todas as oportunidades que lhe são oferecidas para obter prazer diante de outro que sofre. Seu sadismo é amplo e persistente, encontrando vazão tanto em circunstâncias nas quais ele mesmo encarna o papel de torturador quanto nas que ele apenas se encontra como espectador. Do mesmo modo, o mote principal para *Um Esqueleto*, é o comportamento insólito e sádico – como mais à frente verificaremos – do Dr. Belém. Este último, tal como Fortunato, é um homem de meia idade, excêntrico e enigmático. Seu principal traço é a obsessão em manter guardado o esqueleto da ex-esposa. Obsessão essa, que tal como acontece com Fortunato, acaba por consumir e condicionar toda a sua vida e suas relações.

Os contornos psicológicos do Dr. Belém quase sempre são definidos de forma ambígua por Alberto, o narrador do conto. Dr. Belém, diz ele, “era um excêntrico, talvez não fosse, não era decerto um homem completamente bom; mas era meu amigo; não direi o único mas o maior que jamais tive na minha vida” (Machado 1997 II: 815). Do mesmo modo, “conquanto seu olhar fosse muitas vezes meigo e bom, tinha lampejos sinistros, e às vezes, quando ele meditava ficava com olhos de defunto” (Machado 1997 II: 815). Mais à frente, sobre a capacidade de Dr. Belém em ser assustador, mas também meigo, Alberto afirma que “era singular como aquele homem, que por certos hábitos, maneiras e idéias, e até pela expressão física, assustava a muita gente e dava azo às fantasias da superstição popular, era singular, repito, como me falava às vezes com uma meiguice incomparável e um tom patriarcalmente benévolo” (Machado 1997 II: 820).

Ao mesmo tempo em que o hábito de manter guardado o esqueleto da ex-esposa é um comportamento que foge da regra normal e pode ser considerado como patológico, dificilmente poderíamos classificar Dr. Belém

como um louco anti-social ou completamente isolado do mundo. Ele tem consciência de suas ações. Convive em sociedade. Não se comporta como um desses psicóticos que estamos acostumados a imaginar trancados em manicômios. E mesmo quando questiona o espanto do amigo e da esposa diante do esqueleto, demonstrando não ver qualquer excentricidade nesse seu costume, parece nos soar sutilmente em sua voz um ar irônico, perverso e provocador, como que perguntado sádico-ironicamente: Do que vocês têm medo? O que há de se estranhar em guardar um esqueleto no armário?

Literalmente, como diz o ditado popular, Dr. Belém guarda um esqueleto no armário. Ao mesmo tempo em que isso lhe re-atualiza constantemente o erro de julgamento que cometeu, matando a ex-esposa, também serve de aviso à Marcelina, sua nova companheira. No entanto, mesmo assumindo o erro de julgamento, ele não demonstra qualquer culpa. Daí, supormos que de forma muito semelhante a Fortunato, Dr. Belém tinha também entre seus projetos o de atormentar Marcelina até fragilizá-la completamente. Por isso, a imposição da presença do esqueleto na mesa de jantar não pode ser concebida apenas como um modo de avisar à Marcelina sobre sua capacidade de vingança, mas, sim, um modo de atormentá-la e amedrontá-la gratuitamente.

Tanto as justificativas para os sadismos de Fortunato, quanto o apreço do Dr. Belém pelo tal esqueleto, se perdem numa vacuidade de absurdo. Os dois personagens são conscientes de seus atos, exploram o efeito psicológico que suas loucuras causam nos que estão ao seu redor, mas não conseguem justificar suficientemente de forma racional suas atitudes. Simplesmente, ao se definirem psicologicamente a partir desses desejos insólitos, acabam condicionando o ritmo e as atividades de suas vidas ao exercício desses comportamentos patológicos. De um lado, um homem que até na doença fatal da esposa encontrou prazer, do outro, um cientista que preferiu perder-se na vida, apenas acompanhado por um monte de ossos.

Tal como acontece com o sadismo de Fortunato, a volubilidade de D. Benedita e a vaidade de Maria Olympia (*Senhora do Galvão*), a psicologia macabra do Dr. Belém retrata algo que estará presente em toda a obra de Machado: uma espécie de tragicidade psicológica. Ele é um dos primeiros personagens machadianos, fortemente psicológicos, que não consegue, não

tenta e nem conscientemente deseja se libertar de suas obsessões. Como disse Dr. Belém à esposa, “veste-me como quiseres, (...) o que não poderás fazer nunca é mudar-me a alma. Isso nunca”. A isso, ela respondeu, “não quero”. E ele retrucou, “nem podes” (Machado 1997 II: 819).

Outro elemento comum aos dois contos são os supostos triângulos amorosos. Em *A Causa Secreta* temos Garcia (o jovem médico e único amigo da família), Fortunato (personagem principal) e sua esposa Maria Luísa, por quem Garcia se apaixona. Em *Um Esqueleto*, de forma muito semelhante, temos o jovem Alberto (também o único amigo da família), Dr. Belém e sua esposa Marcelina, por quem, segundo Dr. Belém, Alberto estaria apaixonado. Será a partir das relações travadas entre esses personagens, que em ambos os contos, os comportamentos patológicos se evidenciarão e mostrarão suas capacidades em afetar quem estiver próximo.

Até mesmo a semelhança entre algumas cenas desses contos parece evidenciar que o autor os construiu com intenções semelhantes. Em *A Causa Secreta*, o ponto alto e mais tenso é a cena na qual Fortunato tortura um rato, enquanto sua esposa e Garcia definitivamente se convencem de sua psicologia particular. Do mesmo modo, em *Um Esqueleto*, há a cena na qual pela primeira vez Alberto presencia Dr. Belém, sua esposa e o esqueleto sentados à mesa de jantar. Em ambas, o clima de suspense e tensão é semelhante. Assim como também é através delas que tanto Garcia percebe a real dimensão psicológica de Fortunato, quanto Alberto confirma suas suspeitas sobre Dr. Belém.

Nos dois contos o modo como aos poucos as esposas vão se fragilizando é muito parecido. No primeiro momento, Maria Luísa é definida como “interessante” e Marcelina como “simpática, educada e viúva”. Com o passar do tempo e os tormentos psicológicos que sofrem pela proximidade danosa com seus respectivos maridos, as duas igualmente vão se tornando frágeis, amedrontadas e perplexas. O que leva, novamente nos dois casos, a tanto Maria Luisa se aproximar de Garcia, quanto Marcelina de Alberto. Esses dois jovens, além de exercerem o mesmo papel de único amigo da família, também estabelecem um certo pacto de confiança e intimidade com Maria Luísa e Marcelina. O que por sua vez, acaba resultando em Garcia e Maria Luísa se apaixonarem e Alberto e Marcelina se aproximarem tanto, que Dr. Belém chegue ao ponto de acreditar que estão apaixonados.

Outro aspecto que deve ser levado em consideração. A relação entre os dois contos não se verifica apenas pelos seus pontos em comum. A semelhança e os aspectos que favorecem e evidenciam a teoria de que *Um Esqueleto* muito possivelmente é o embrião gerador d'*A Causa Secreta*, podem ser observados em mesma medida nos seus aspectos divergentes e naqueles em que n'*A Causa Secreta* se mostram melhor acabados.

A primeira diferença evidente entre ambos, é o modo bem mais sutil com o qual o narrador d'*A Causa Secreta* apresenta e dá indícios da loucura de Fortunato. Essa loucura sádica é somente aos poucos denunciada. O grande mérito desse conto é a capacidade encontrada por Machado em enxergar a possibilidade dos hábitos mais vulgares do dia-a-dia serem realizados a partir de motivações sádicas e em alguns casos tão sádicas que tangenciam a loucura. Com exceção da cena na qual Fortunato é flagrado queimando o rato, não há nenhuma atitude sua que possamos dizer que foge da dita "normalidade". Machado consegue articular em Fortunato, "sua anormalidade essencial (...) com sua perfeita normalidade social de proprietário abastado e sóbrio, que vive de rendas e do respeito coletivo" (Candido 2004: 31). Essa proximidade discreta e silenciosa que Machado nos induz a notar entre a loucura e a normalidade, é um dos principais motivos d'*A Causa Secreta* ser considerado como um dos seus melhores contos. Seu pessimismo nos faz pensar que muitas das motivações humanas permanecem ininteligíveis, pois se mascaram de bondade, dissimulam suas verdadeiras intenções e forjam o egoísmo que nos faz buscar sempre o prazer, mesmo que esse signifique a dor, o sofrimento e a morte de alguém.

Já em *Um Esqueleto*, ainda lhe faltava um certo tato pra melhor manipular a relatividade de nossas ações. Se o sadismo de Fortunato se esparrama por todo o conto através de várias atitudes "normais", a loucura do Dr. Belém resume-se ao seu hábito de guardar o esqueleto. Em relação ao Dr. Belém, diferente do que acontece com Fortunato, Machado não dilui sua loucura em atos vulgares e conseqüentemente não passa plenamente a impressão de que uma patologia mental pode se alastrar por todas as camadas da sociedade e em todas as atitudes mais comuns. Enfim, nesse período, ainda faltava a Machado perceber que a loucura quando contaminando discretamente o cotidiano, ao invés de quando somente retratada através de

situações isoladas, transmitiria ao leitor mais profundidade psicológica e também lhe causaria um efeito de maior desconforto e impertinência.

Em *A Causa Secreta*, a constante presença corrosiva da loucura em nossas vidas, é incorporada à filigrana da narrativa e utilizada como elemento funcional da composição literária. Enquanto que em *Um Esqueleto*, o mesmo tema é mostrado ainda muito descritivamente e de forma quase caricata. Parafraseando um comentário de Antonio Candido (2004: 21) sobre o que pensava Roger Bastide da nacionalidade na obra machadiana, diríamos que o grande estudo da loucura nos contos de Machado tem seu início em *Um Esqueleto*, mas nele ainda não alcança a maturidade, pois retrata a loucura de um modo para psiquiatra ver. Ao contrário do que ocorre com *A Causa Secreta*, que transmite o que há de mais corrosivo na loucura: a silenciosa capacidade de entranhar-se na vida social, disfarçar-se de mania e com a aparência da normalidade usar a máscara da benesse com objetivos que vão do sadismo mais perverso a um egoísmo barato. A loucura, nos melhores contos de Machado, não é representada de um modo para psiquiatra diagnosticar, mas para literário ler, analisar e, interpretar e principalmente se divertir.

Ainda a partir da análise de *Um Esqueleto*, podemos pensar sobre o porque do título *A Causa Secreta*. Como diz Aderaldo Castelo, *Um Esqueleto* “trata-se de um conto que comunica o estado alucinatório do protagonista, em virtude do sentimento de culpa de quem havia matado a esposa tida como infiel. Casando-se a segunda vez, impõe à nova companheira a presença do esqueleto da primeira” (1969: 83). Pois bem, enquanto que a *causa* do sadismo de Fortunato permanece *secreta*, sobre a loucura do Dr. Belém, podemos dizer com uma razoável margem de certeza que seu comportamento alucinatório iniciou após a morte de sua esposa e tem como justificativa, ele assumir, pelo menos aparentemente, o seu erro de julgamento.

Em outras palavras, de *Um Esqueleto* para *A Causa Secreta*, Machado entende que não somente do ponto de vista formal seria mais interessante que algumas motivações para as atitudes dos personagens permanecessem injustificadas, secretas ou não definitivamente amarradas, como também do ponto de vista psicológico, estudar a alma humana nem sempre implica, como se propõe a ciência, encontrar verdades categóricas e exatas. Muitas vezes, as melhores conclusões são aquelas que refletem exatamente a condição

enigmática na qual estamos inseridos e que nos motiva a ser como somos e como agimos. Também por isso, podemos dizer que indicação (quase) precisa acerca da razão da loucura de Dr. Belém é responsável por alguma perda de relatividade do conto. Afinal, como diz Antonio Candido, e podemos verificar, por exemplo, na estória de Fortunato, a relatividade surge nos contos de Machado, também através do ato sem justificativa, do comportamento absurdo (2004: 27), e por que não, também das causas secretas.

Ao fim do conto, Alberto confessa aos seus colegas que a figura do Dr. Belém nunca existiu. Por quê? Não haveria ainda em Machado a certeza de que pessoas com essas capacidades poderiam conviver entre nós, sem que percebêssemos? Esse aspecto não é um mero detalhe. Ele, somado à referência feita pelo próprio narrador do conto entre a história do Dr. Belém e a literatura de Hoffmann, nos dá uma exata noção da evolução que as concepções psicológicas de Machado sofreram ao longo do tempo.

Como vemos, se antes da década de oitenta seu trabalho mostra enorme relação com o que viria a produzir posteriormente, também denuncia que naquele tempo o jovem Machado apenas acreditava que casos como o do Dr. Belém e de Fortunato, apenas existiam em um mundo fantástico, não no nosso. Somente ao longo dos anos o Bruxo do Cosme Velho compreendeu que a matéria-prima que os homens nos dão são mais do que recursos para uma literatura fantástica. Ele descobriu que não era preciso apelar para o gênero fantástico, caso quisesse justificar os atos mais bizarros, patológicos, insólitos e loucos. Entre *Um Esqueleto* e *A Causa Secreta*, ele teve tempo para descobrir que nada é mais fantástico e principalmente assustador do que a psicologia humana e sua capacidade de gerar dor e sofrimento.

No próximo tópico ainda falaremos algo sobre *Um Esqueleto* e o que nele podemos observar sobre o problema da “tomada do homem como objeto do próprio homem”.

2.10 O homem como objeto do próprio homem

Segundo Antonio Candido, um dos aspectos mais cruéis abordados por Machado é “a transformação do homem em objeto do próprio homem” (2004: 27). Assim como também acontece com outros temas trabalhados pelo autor nos primeiros contos, se há casos em que a dinâmica do problema se

desdobra (de forma quase reducionista) em função apenas de tramas condicionados pela ambição pecuniária de seus personagens, há outras situações mais interessantes nas quais os personagens justificam a instrumentalização do próprio homem a partir de motivações psicológicas, mórbidas, sádicas, egoístas ou simplesmente amorosas. Quanto mais Machado amadurece enquanto contista e moralista, mais abandona as descrições superficiais da sociedade, as temáticas propensas a uma espécie de pedagogia dos costumes e gradativamente cria um mundo de análise psicológica, no qual os personagens justificam cada vez menos suas atitudes a partir de interesses sociais ou financeiras.

Sobre esse tema, nossa maior dificuldade não foi exatamente localizá-lo entre os primeiros contos, mas, sim, entre eles, localizar situações que não condicionassem completamente as atitudes, interesses e sentimentos dos personagens ao desejo de ambição social ou de agregar fortuna.

A partir da década de oitenta, os personagens de Machado se tornam como icebergs. Suas psicologias, personalidades e mundos interiores cada vez mais tomam dimensões gigantescas e profundas, ao passo que a consciência e o drama social da superfície e das aparências vão se apequenando até o ponto em que ficam quase desprezíveis; como acontece, por exemplo, em *A Causa Secreta*, *O Espelho*, *D. Benedita*, *A Senhora do Galvão*, etc. Quando não é esse o caso, como bem lembra Paul Dixon (2006), Machado parece construir os personagens do mesmo modo que se constrói uma teoria acerca dos homens, seus contrastes e motivações. Entre os contos que mais parecem demonstrações teóricas, estão *Idéias de Canários*, *O Espelho*, *Ex-cátedra*, *Surge-se Gordo*, *A Sereníssima República*, *Conto Alexandrino*, etc.

Como percebemos ao longo da nossa pesquisa, a grande questão não seria exatamente localizar os tais problemas fundamentais entre os primeiros contos, mas, sim, a diferença de tratamento formal e psicológico que Machado lhes dedicou. A presença da “tomada do homem como objeto do próprio homem” é quase óbvia entre os primeiros contos. Contudo, não há como negar que a maioria deles relata dramas escritos aparentemente com intenções moralizadoras e que se desdobram sobre relações nas quais o pretendente ou a pretendente não nutre sentimentos sinceros, mas apenas deseja dar o chamado “golpe do baú”.

Em *A Conversão de um Avaro*, *Um Homem Superior*, *Luís Soares*, *Ernesto de Tal* e *O Segredo de Augusta*, os personagens exercem, ou ao menos tentam exercer, o poder da conquista, acreditando que podem lucrar com um possível casamento. Luís Soares, personagem do conto homônimo, querendo seduzir sua prima Adelaide, simula um desejo natural em mudar seu estilo de vida. Soares vê a prima apenas como um meio de readquirir o mesmo nível de vida que outrora tinha, mas que perdeu, pois gastou todo o dinheiro deixado pelo pai. Ele não tinha a menor consideração pela prima, que em outra época era apaixonada por ele. Não lhe passava pela cabeça fazê-la feliz. Para Soares, Adelaide não era mais do que um instrumento a partir do qual ele enxergava a oportunidade de novamente enriquecer. Em *Ernesto de Tal*, Rosina vê Ernesto e o rapaz de nariz comprido apenas como oportunidades de casar e melhorar de vida. Para ela, ambos são objetos que potencialmente podem lhe proporcionar a satisfação dos desejos.

Mas, como dissemos, também é possível entre esses primeiros contos destacarmos algumas situações nas quais a tentativa de manipulação do indivíduo e a tomada do outro como meio de satisfação de um desejo ou alcance de um objetivo, não esteja completamente relacionada a questões pecuniárias. Tomemos como primeiro exemplo um conto que já trabalhamos anteriormente, *O Segredo de Augusta*.

Nele, num primeiro momento, novamente nos deparamos com personagens que simulam interesses amorosos a fim de alcançarem garantias financeiras. No entanto, notamos que o conto é uma das primeiras tentativas bem sucedidas de Machado em realizar uma abordagem psicológica mais vertical, amadurecida e que se proponha antes de tudo a entender e retratar a obscuridade e singularidade existente por trás de cada ato. Esse tipo de abordagem até então não somente não existia em seus contos, como também na literatura brasileira. Estamos falando agora de um olhar míope que busca não mais as intrigas da sociedade burguesa ou as implicações de uma frágil educação doméstica e patriarcal. Apesar do seu inegável tom moralizante, *O Segredo de Augusta*, certamente, é um dos primeiros e mais incisivos momentos de análise psicológica de Machado. Dentre seus primeiros contos, possivelmente é um dos que mais se aproxima de suas futuras e maduras narrativas psicológicas.

Adelaide, filha de Vasconcelos e Augusta, é ao mesmo tempo vista pela mãe e por Gomes, o amigo de seu pai e seu pretendente, como um instrumento. Gomes, colega de noitadas de Vasconcelos, sem saber que a família do amigo não possuía mais qualquer fortuna, viu na jovem Adelaide um instrumento de obtenção de riqueza e ascensão social. Apesar de muitos desses primeiros personagens machadianos verem seus semelhantes apenas como instrumentos de enriquecimento e por isso, apenas aparentemente, apresentarem o mesmo tipo de comportamento de Sofia diante de Rubião em *Quincas Borba*, há algo de importante sobre esta personagem que merece ser destacado. De fato, Sofia seduzia Rubião visando sua fortuna. O humilde professor se torna um instrumento facilmente manipulável por ela e seu hábil marido Palha. Contudo, o que a diferencia desses outros personagens psicologicamente mais rasos, é que além do desejo de tomar toda a fortuna de Rubião, ela parece também seduzi-lo pelo prazer de seduzir. Para a bela Sofia, maior do que o prazer proporcionado pelo dinheiro, pode ser o obtido através da própria sedução.

Rubião não é para Sofia apenas um instrumento financeiro, mas também de vaidade. Assim como Fortunato enxerga em que estiver na sua frente um instrumento para obter prazer através da dor, parece nos que também para Sofia todos que estiverem ao seu lado são vistos como instrumentos em potencial para inflar sua vaidade e assim lhe dar mais prazer.

Por outro lado, Adelaide também acaba se tornando um instrumento, desta vez mais complexo, de sua mãe. Descobrimos ao fim do conto que todos os seus protestos em relação ao possível, mas não concretizado, casamento da filha, encontram justificativas em uma única razão que nada tem a ver com amor materno, implicância com o pretendente, questões de dinheiro ou incompatibilidade social. A justificativa é psicológica. Tudo gira em torno de um ato egoísta e da concepção de posse que Augusta nutria sobre o futuro da filha. Se Fortunato d'A *Causa Secreta* faz de doentes, ratos e esposa, instrumentos de sadismo para obtenção de prazer, Augusta, tão egoísta quanto ele, enxerga na filha um instrumento a partir do qual pode retardar sua velhice. Mantê-la solteira e por consequência impedi-la de ser mãe é o caminho que ela imagina para evitar que a passagem do tempo e o envelhecimento se evidenciem através da possibilidade dela se tornar avó. Sobre a filha se casar,

diz Augusta: “Tenho medo por causa dos filhos dela que serão meus netos! A idéia de ser avó é horrível” (Machado 1997 II: 98).

É importante salientarmos que a evolução observada entre esses dois diferentes modos de entender a tomada do homem como objeto do próprio homem, se assemelha com a evolução também ocorrida na obra de Machado em relação ao conceito de máscara. Tanto a máscara, quanto essa “instrumentalização” do homem, para Machado, num primeiro momento, estavam quase sempre ligados à dinâmica social e aos problemas cotidianos, amorosos e econômicos da burguesia brasileira do século XIX. Enquanto que no segundo momento, ambas as idéias sofrem uma profunda evolução psicológica e passam a ser entendidas não como características de uma sociedade assimétrica ou condicionada pela aparência, mas como aspectos da psicologia humana, que no final das contas não dependem exclusivamente das dinâmicas sociais.

Machado recusa as respostas genéricas e superficiais de um “sociologismo” e “psicologismo” de aparência e realiza análises que, pela profundidade e crença num indivíduo fragmentado e marcado pelo inconsciente, muito nos lembra a psicanálise. Machado parece então entender que nem todos os desejos dos homens se resumem ao dinheiro. Alguns preferem assistir e gerar sofrimento. Nem todas as mulheres têm como principal preocupação o casamento, algumas se preocupam mais em se manter jovens, mesmo que para isso seja preciso tomar a própria filha como um instrumento a partir do qual se obtém o que se deseja.

Outro exemplo de como, quando ainda jovem, Machado retratou a capacidade do homem instrumentalizar o próprio homem, é o conto *A Mulher de Preto*. Nele, há um enfoque semelhante ao que anteriormente destacamos em *Cinco Mulheres*.

É quase óbvio que o título desse tópico (*A tomada do homem como objeto do próprio homem*) e as primeiras frases escritas sobre ele, nos leve a imaginar que tudo que lhe diga respeito será relacionado ao que há de pior sobre as capacidades humanas presentes nos contos de Machado. Não é bem o caso. A relatividade na sua obra não surge apenas como tema problematizado, mas também como peça estruturante de suas narrativas. Desde o princípio, ele não somente escreveu sobre a relatividade, mas também

de forma relativa. Se em *Cinco Mulheres*, Machado relativiza o ato de dissimular e mostra que não necessariamente sempre que o praticamos temos como objetivos interesses egoístas, em *A Mulher de Preto*, a tomada do homem como objeto, tem como justificativa, a princípio, um ato de reconciliação, um ajuste de mal entendido, a reconquista de um amor.

Madalena, injustamente foi julgada e abandonada por Meneses que no passado acreditou que ela o traía. Tentando provar sua fidelidade, reconquistá-lo e reatar seu casamento, ela se aproxima do jovem médico Estêvão, que nos últimos tempos havia se tornado grande amigo de Meneses. Estêvão, ainda sem saber que Madalena era (ou ainda é) esposa de Meneses, se apaixona por ela. A partir daí o conto dedica várias (e excessivas) páginas a um possível flerte entre o jovem médico e Madalena. Mais à frente descobrimos que todo o esforço de Madalena em se aproximar de Estêvão faz parte de uma estratégia, na qual o primeiro passo seria criar intimidade com ele para posteriormente lhe pedir que interviesse frente a Meneses.

Desde o primeiro momento em que se aproximou de Estêvão, Madalena o tratou de uma forma tão particularmente carinhosa que acabou criando nele, e também em nós leitores, uma expectativa em relação à possibilidade de algum romance. Mas tudo não passava de um plano. Desde o princípio ela o concebeu apenas como um instrumento a partir do qual conseguiria se aproximar novamente do marido.

Dissemos que esse caso, em alguma medida, poderia contrariar a idéia que fazemos acerca do tema, pois, desta vez, a instrumentalização do sujeito estaria sendo exercida por alguém que supostamente apresenta intenções amorosa, dignas e não egoístas. Porém, falamos isso apenas porque não levamos em consideração a condição de Estêvão.

Independentemente de quem pratica ou quais são suas intenções, a tomada do homem como um objeto através do qual se pode atingir um objetivo, inevitavelmente guarda, mesmo que discretamente, um ranço de egoísmo. Afinal, pelo que parece, Madalena, criando todo um clima de intimidade, conscientemente seduz Estêvão, sem muito se preocupar com os seus sentimentos. A descoberta da relação entre Madalena e Menezes e o pedido de ajuda que ela lhe fez acabou sendo um grande golpe para o jovem médico que àquela altura já estava apaixonado.

Estêvão saiu da casa da viúva agitado por diversos sentimentos, com passo trêmulo e a vista turva. A conversa com a viúva fora um longo combate; a última promessa foi um golpe decisivo e mortal. Estêvão saía dali como um homem que acabava de matar as suas esperanças em flor; caminhava ao acaso, precisava de ar e queria meter-se em um quarto sombrio; quisera ao mesmo tempo estar solitário e no meio de imensa multidão (Machado 1997 II: 75).

Os motivos dessa instrumentalização podem ser os mais variados, mas uma coisa é constante, a dor, o sofrimento e a decepção de quem é explorado. Seja no caso da moça que por ser de uma família abastada é vista pelo seu pretendente como uma conta bancária; do jovem que é seduzido e envolvido em um clima de confiança e intimidade apenas para que possa prestar uma espécie de serviço de reconciliação ou da filha que tem sua vida amorosa condicionada pela tentativa da mãe em retardar a chegada da velhice.

Um outro retrato da tomada do homem como objeto do próprio homem é *Um Esqueleto*. Nele, Dr. Belém age com uma perversidade gratuita ao impor à atual esposa a presença do esqueleto da sua primeira mulher. O prazer obtido através desse comportamento não é posto em primeiro plano como em *A Causa Secreta*, no qual é notório que Fortunato sente prazer em observar ou causar dor e sofrimento. Para o Dr. Belém, a princípio, o esqueleto teria apenas a função de lhe lembrar seu erro de julgamento e advertir à nova esposa o que poderia lhe acontecer caso ela o traísse ou ele apenas achasse que foi traído. Mas, Marcelina, do mesmo modo que Maria Luisa, passa a ser um objeto a partir do qual Dr. Belém obtém prazer. Um prazer sádico que nasce ao vê-la sofrer e se amedrontar.

Diferente do que acontece com o sadismo de Fortunato, que é posto em primeiro plano, o sadismo do Dr. Belém e o prazer em causar sofrimento em sua esposa, surgem como um aspecto secundário e aparentemente menos relevante diante da obsessão pelo esqueleto e de um possível estudo que o conto nos convida a fazer sobre o sentimento de culpa. Parece que mais uma vez *Um Esqueleto* apresenta valiosos indícios de que o jovem Machado pretendia denunciar que os nossos motivos estão submersos em um lugar que raros escritores conseguem alcançar.

Em *Esquema de Machado de Assis*, Antonio Candido, ao abordar esse problema deixa de ressaltar que o homem não somente pode ser tomado como um objeto ou instrumento através do qual um outro pode alcançar seus objetivos, mas, como ocorre em *Um Esqueleto* e *n'A Causa Secreta*, além de ser concebido como instrumento ou objeto através *do qual* se obtém prazer, o homem também passa a ser em si o objeto *no qual* se obtém esse prazer. Ou seja, nesses casos, o prazer ou a satisfação não estariam em outro lugar adiante, mas no próprio sujeito instrumentalizado.

Enfim, agora que levamos em considerando alguns dos seus primeiros trabalhos, como *Um Esqueleto* e *O Segredo de Augusta*, podemos dizer que Machado, do início ao fim de sua obra, registrou que infelizmente não somente o homem toma outros homens como instrumentos, mas também, sempre em busca de benefício próprio, os devora em relações sádicas (como no caso de Fortunato e Dr. Belém) ou egoístas (como no de Sofia e Augusta).

2.11 Quando a fantasia parece realidade

Algumas obras literárias marcam seu nome na história, não pelas certezas ou descobertas que deixam, mas, pelas grandes aberturas, incertezas e dúvidas que suscitam. Uma das maiores incertezas e contradições que até hoje insistem em manter acesa sobre a obra de Machado, é a fidelidade de Capitu. Silviano Santiago, de forma lúcida, sobre esse assunto, diz que “os críticos estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro (Santiago 2000:30).

Devemos buscar a verdade em Dom Casmurro, não porque a partir dele saberemos se Capitu o traiu ou não, mas porque através de sua estória entenderemos as razões que o levaram a ter essa dúvida. Tudo no romance parece ter sido construído em função da problematização acerca do discurso de Bento (ou Casmurro). O ensaio de Silviano Santiago veio preencher a ausência na crítica machadiana de um estudo sistematizado e que evidenciasse todos os aspectos envolvidos na construção da suposta verdade do narrador de *Dom Casmurro*. Ao chegar nesse romance, Machado já havia tido tempo para amadurecer a idéia do que gostaria de fazer. São inúmeras as suas narrativas que envolvem traições e casamentos. A larga distância entre

essas primeiras obras de adultério e *Dom Casmurro*, se dá entre outros motivos, por Machado ter deslocado o eixo fundamental da história, da traição para a suspeita da traição. Com isso, a obra, como diz Humberto Eco, “torna-se aberta”. Sua interpretação definitiva torna-se impossível de ser alcançada. Só nos restando – o que já é muito – reler o romance, quantas vezes nos der prazer e aprendermos a convivermos com suas ambigüidades.

Para Machado alcançar esse grau de ambigüidade, ele precisou entender que o mais importante seria, sutilmente, nos fazer acreditar que Casmurro, o narrador do romance, e todos os seus argumentos estão corretos, mas, ao mesmo tempo, também mostrar que todas as estratégias desse narrador trazem em si o germe de sua autodestruição. Por exemplo, o argumento principal para ele admitir que Ezequiel era filho de Escobar e não seu, seria a semelhança física entre ambos. No entanto, Machado, discretamente, introduz no conto um elemento importante na desconstrução dessa hipótese: a semelhança entre Capitu e a mãe de Sancha. Isto é, pessoas que são muito parecidas fisicamente, não necessariamente são parentes.

Outro ponto importante nessa sucessão de argumentos é o modo como a imparcialidade jurídica de Bento é desmontada pela sua insegurança pessoal. Possivelmente Machado tenha feito de Bento um advogado, para que sua capacidade retórica fosse justificável e justificada. Ele próprio é o narrador não onisciente do romance e todas as suas verdades, apesar de serem supostamente “verdades particulares” nos são oferecidas com “verdades absolutas”.

O que tanto Helen Caldwell (2002), quanto S. Santiago lembram é que estamos tratando de um narrador extremamente ciumento. Seria esse já um primeiro ponto que poderíamos utilizar para contestar suas supostas verdades imparciais. Porém, mais do que isso, Bento foi enquanto criança, e permaneceu quando adulto, um homem inseguro. Machado, definitivamente, ao mesmo tempo em que soube ser sutil, também caprichou nos elementos que constituiriam a psicologia insegura de Bento e posteriormente de Dom Casmurro. Ele é fruto de um lar sem pai e em lugar deste, há apenas a figura patética de um agregado ambicioso. Um embuste. Um charlatão declarado. Sua mãe, superprotetora, antes mesmo de Bento nascer já marcara sua vida

com dois grandes fados. O primeiro foi prometer que se ele nascesse com saúde, seria padre. O segundo foi nascer com a responsabilidade de preencher o lugar de um irmão natimorto. Sobre isso, a psicanalista Arminda Aberasture “[...] sempre chamava a atenção para as dificuldades que terão em seu desenvolvimento psicológico os filhos que vêm *predestinados*, vêm em lugar de outro – irmão, por exemplo” (Freitas 2001: 130). Bento nasceu destituído de poder ter seus próprios desejos. Como diriam os psicanalistas, Bento não desejava, apenas era desejado por sua mãe. Ele nasceu como fruto de desejos egoístas de sua mãe. Antes de ser sujeito, já era padre. Antes de ser ele mesmo, já era quem veio preencher o lugar de um irmão que nasceu morto. O que poderíamos, então, esperar de Bento? Que ele não fosse inseguro? Que ele não se tornasse Casmurro?

Enfim, não sendo nosso trabalho sobre *Dom Casmurro*, acreditamos que essas poucas páginas que lhe dedicamos são suficientes para ao menos lembrar que o grande salto de Machado foi investir, não no enredo complexo ou na revelação ou não do adultério, mas na construção psicológica dos personagens e numa problematização metalingüística sobre o próprio discurso do seu narrador.

Antonio Candido (2004) propõe que a tomada do fato imaginado como sendo real é um dos eixos da obra de Machado de Assis e assim, como vimos, também de um dos seus principais romances, *Dom Casmurro*. Candido faz um pequeno resumo de como a crítica vem se comportando em relação a esse tema em *Dom Casmurro* e cita o estudo de Helen Caldwell³⁶ como um dos principais sobre o tema. Mas, o que ele deixa de salientar é que, além da tomada do fato imaginado como real e das implicações do narrador parcial em primeira pessoa, de *Dom Casmurro*, caso desejemos situar a presença desse tema em outros contos, é preciso que o concebamos despido das particularidades inerentes a esse romance. Fazendo isso, encontraremos no ponto mais neutro do tema, o problema do narrador não confiável. Com esta constatação, fica ainda mais claro que a descoberta das possibilidades narrativas de um narrador não confiável e parcial, certamente foi um dos

³⁶ CALDWELL, H. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis; Um estudo de Dom Casmurro*, Atelie editora. Rio de Janeiro. 2002.

principais responsáveis pela ambigüidade, relatividade e abertura de algumas das obras de Machado.

Vale salientar que como narrador não confiável entendemos aquele que parece distorcer o material que supostamente deveria ser narrado (a anedota) ou omiti partes significativas dessa anedota para transmitir ao leitor sensações de suspense, surpresa e expectativa. Em *O Relógio de Ouro*, por exemplo, somente ao fim do conto notamos que fomos traídos pelo narrador que a todo o momento nos induz a um pré-julgamento que apenas reforçou nosso preconceito sobre Clarinha (Bastazin 2003: 197). Do mesmo modo, em *O Anjo das Donzelas*, mesmo aparentemente o narrador tendo total domínio da estória, ele se limita, meio que “ardilosamente”, a só contar estritamente o necessário. Assim, somente ao fim do conto toda a verdade é esclarecida e percebemos que durante todo o conto erroneamente achávamos que estávamos lendo uma estória fantástica.

Como anteriormente falamos, a relatividade não surge na obra de Machado apenas como um tema problematizado, mas também como um modo de se relacionar com o leitor. Ao ampliarmos um pouco mais a equação da “tomada do fato imaginado como realidade” e chegarmos ao narrador não confiável, passamos a admitir a possibilidade de não somente os personagens machadianos tomarem como fato o que é fantasia, mas também, nós leitores, diante de um narrador caprichoso, parcial e descompromissado com qualquer “verdade” em relação ao texto, passarmos a também tomar o que é narrado pelo narrador, como o que supostamente seria a matéria do conto. Com um pouco mais de cuidado, veremos que a relação entre o fato imaginado e o fato real, não é apenas um tema problematizado no conto e concernente às relações entre os personagens. Mas, também diz respeito à dinâmica existente entre o leitor e o narrador machadiano. Exemplo disto é o que acontece com *Dom Casmurro*, quando o narrador usa a retórica a fim de não permitir que nos aproximemos dos supostos fatos que envolvem sua história com Capitu. Ele nos manipula e nos apresenta, não a história e os fatos, mas apenas sua narrativa.

Seria muito difícil encontrarmos entre seus primeiros trabalhos algum narrador com o mesmo grau de amadurecimento e requinte do de Dom Casmurro. Entretanto, alguns contos desse período parecem ir além de

estórias nas quais os maridos tomem como verdade absoluta seus próprios julgamentos distorcidos e abordem, mesmo que ainda de forma tateante, a tomada do fato imaginado como real e do narrador não confiável.

Como vem sendo nosso costume nesta dissertação, já é hora de apontarmos entre os primeiros trabalhos de Machado, a presença de todas essas questões que estamos discutindo. Vejamos então o conto *O Anjo das Donzelas*, publicado em 1864 no *Jornal das Famílias*. Em resumo, trata-se da estória de Cecília, uma jovem que, com medo de se apaixonar e sofrer, pede aos anjos que a proteja e impeçam que ela se apaixone. No outro dia pela manhã, após sonhar que um anjo colocara em seu dedo um anel e que seria esse o responsável em proteger seu coração, ela de fato acorda com o tal anel no dedo. Até aí, e durante quase todo o conto, o narrador vai contando a estória como bem entende e somente ao fim do conto, nos revela que o anel que a heroína acredita ter ganho do anjo e que a protegeria de se apaixonar, na verdade, foi posto em seu dedo enquanto dormia, por um primo seu apaixonado e que naquela mesma noite partia em viagem.

Apesar desse conto ainda tratar de um tema que a crítica considera como “romântico”, alguns aspectos sobre seu narrador são interessantes. O primeiro deles é que, já na década de sessenta, observamos um narrador que tem voz ativa e se refere diretamente ao leitor. Logo nas primeiras linhas, após discutir sobre o constrangimento que existe em “entrar na alcova de uma donzela” (2003: 66), ele tranquiliza o leitor oitocentista, qualificando o conto e também já lhe fazendo uma breve interpretação. Diz ele: “Descanse leitor, não verás neste episódio fantástico nada do que não se pode ver à luz pública” (2003: 66).

O conto definitivamente não é fantástico. Pelo contrário, o relato do narrador é que parece ter sido construído para que fôssemos levados a acreditar que se trata de uma narrativa fantástica. Pois bem, ao fim de tudo, percebemos que a única coisa de que temos certeza, é que estamos diante de um narrador não confiável. Ainda entre os primeiros contos, outro narrador já se mostra caprichoso, não confiável e desta vez até mesmo capaz de fazer uma espécie de acordo tácito com o personagem a fim de obscurecer alguns elementos e ressaltar outros. Estamos falando do conto *O Relógio de Ouro*.

Luís negreiros encontra uma corrente de ouro em seu quarto e imediatamente, porém sem qualquer fundamento, suspeita que deve pertencer a um amante de sua esposa. Sua esposa Clarinha, chorando compulsivamente e sem querer falar no assunto, apenas afirma desconhecer o objeto. Negreiros, então, torna-se agressivo com a esposa a fim de saber a origem da tal jóia. O conflito está instalado. Mais adiante seu sogro chega a sua casa e lembra que seu aniversário está próximo. Negreiros então imagina que a corrente é um presente que a esposa lhe providenciou. Clarinha nega ter comprado a corrente. Após mais brigas choros e negações, Clarinha lhe entrega uma carta que veio junto com a peça de ouro. Negreiros finalmente descobre que quem lhe enviou a corrente foi sua amante.

O interessante acerca desse conto é que o narrador, desde o princípio, parece anunciar uma narrativa cujo desfecho ele já domina. Diz ele que “Agora contarei a narrativa de um relógio de ouro. Era um grande cronômetro” (Machado 1997 II: 209). Isso quer dizer que a ordem e o modo com os eventos são narrados, obedecem estritamente ao desejo do narrador de manter em suspensão a verdade sobre a origem da jóia e a culpa de Negreiros.

Tendo em mente as idéias propostas por Edgar Allan Poe em *A Filosofia da Composição*, podemos dizer que *O Relógio de Ouro* tem todos os elementos necessários para que um conto seja bem sucedido. Sua estrutura revela uma narrativa subordinada a um objetivo predeterminado, linear e que tende sempre a desencadear um determinado efeito, no caso, a surpresa da revelação da origem da jóia.

Ora, dizemos que o narrador do conto não é confiável, pois, mesmo já dominando toda a história e por isso já sabendo a verdadeira origem do relógio, se mostra obstinado em ressaltar os elementos que supostamente incriminam Clarinha. A certa altura, ele diz que:

O gesto de indignação e a repulsa quando ele a foi abraçar na sala de costura, eram a favor dela; mas o movimento com que mordera os lábios no momento em que ele lhe apresentou o relógio, as lágrimas que lhe rebentaram à mesa, e mais que tudo o silêncio que ela conservava a respeito da procedência do fatal objeto, tudo isso falava contra a moça (Machado II 1997: 220).

Como consequência dessa aliança entre o narrador e Negreiros, durante todo a narrativa, também o leitor acaba sendo seduzido e em alguns momentos pára de se questionar sobre a origem da jóia e passa a acompanhar o raciocínio do narrador e todos os elementos que ele supõe serem indícios da culpa de Clarinha. Se em *Dom Casmurro*, o “Casmurro-narrador” estabelece um acordo com o “Casmurro-personagem” a fim de enganar o leitor e convencê-lo a tomar seu partido, em *O Relógio de Ouro*, o narrador também estabelece uma espécie de trato com o personagem Negreiros. Ele, como que conscientemente, ressalta alguns aspectos e obscurece outros a fim de alcançar seu objetivo, que é durante o máximo de tempo possível fazer com que o leitor acredite na culpa de Clarinha e na inocência de Negreiros (Bastazin 2003: 199). Mesmo a superficialidade e a linearidade da narração podem ser vistas como índice da farsa assumida pelo narrador para surpreender o leitor. (Bastazin 2003: 201). Contudo, Machado, nesse momento, ainda parecia se sentir na obrigação de ao fim do conto revelar toda a verdade. A possibilidade de deixar a história em aberto só seria concretizada em *Dom Casmurro*.

O que poderíamos apontar como uma das principais diferenças entre *Dom Casmurro* e os contos *O Relógio de Ouro* e *O Anjo das Donzelas* é que, apesar de nas três situações termos narradores não confiáveis que tentam nos enganar, Machado, ao conceber *Dom Casmurro* como sendo narrado em primeira pessoa, ressalta ainda mais uma possível (meta)discussão acerca da retórica, seus estratagemas e as possibilidades de manipulação dos fatos. A partir de todas as implicações de um narrador em primeira pessoa, observarmos ainda de forma mais clara o esquema retórico que, como se construído de vidro, nos permitesse observar a evolução de todos os estratagemas e intenções retóricas do narrador. Outra diferença entre essas narrativas não confiáveis em primeira e terceira pessoa, é que a partir das “falhas” do discurso desse narrador parcial, em primeira pessoa e com interesses próprios, Machado pôde denunciar e ironizar as próprias falhas e estratégias retóricas do narrador.

O narrador, como diz Luiz Costa Lima (1991), não é somente um ornamentador das palavras, mas um legislador. O modo como o conto é construído, os episódios narrados e as personagens apresentadas, não

obedecem a uma regra. Tudo é opção do narrador. É preciso entender que a regra que condiciona o modo e a ordem como determinados eventos são descritos, obedecem unicamente aos desejos do narrador em transmitir sensações e impressões. Outros modos de narrar a estória de Cecília em não se apaixonar, poderiam mais rapidamente nos fazer descobrir o caráter não fantástico do conto, mas não é isso o que acontece. Parece ser intenção do narrador nos manter em suspenso e acreditando na existência do tal anjo. O narrador, “narrando o conto” e legislando a palavra, consegue transmitir o que Machado chamou de “substância da vida”. Isto é, os principais eventos e características que são necessários para podermos realizar algum estudo sobre o personagem ou a situação.

O mesmo erro que os personagens machadianos incorrem ao tomar a fantasia como realidade, nós leitores também incorremos ao tomar as palavras do narrador como o que de fato está sendo narrado. Notem que nossa equação não leva em conta a realidade ou um referente externo. Isso implicaria levarmos em conta a figura do autor. Não é o caso. Apenas nos interessa observar o descompasso existente entre o discurso do narrador e a estória que supostamente ele deveria nos contar. Essa possibilidade de admitirmos que, internamente, há o plano do narrador e outro do que é ou deve ser narrado, adquire sentido, a partir do momento em que o próprio discurso do narrador problematiza o seu próprio estatuto de verdade, como é o caso de Dom Casmurro, ou deixar transparecer que entre o narrador e a matéria a ser narrada, há uma certa distância e que essa distancia lhe permite falar, divagar, interpretar e inclusive nos enganar.

Abel Barros Baptista (2006), no ensaio *A emenda de Sêneca*, faz duas leituras relevantes sobre os contos de Machado. A primeira é que o gênero conto não teria uma forma definida e que a obra de Machado seria um exemplo disso, uma vez que ela não obedece a uma regra fixa, mas a cada conto constrói novas formas de narrar histórias. A segunda observação, e que por hora é a que mais nos interessa, é quando ele afirma que dentre essas formas construídas por Machado, há uma na qual o narrador do conto exerce uma autoridade que lhe permite, normalmente logo no início, qualificar e interpretar a matéria que ele próprio irá narrar. Mais do que isso, Baptista destaca que não necessariamente as opiniões desse narrador são coerentes ou esclarecedoras

em relação ao conto. Além disso, o conto e as interpretações que podemos fazer sobre ele não dependem exclusivamente das opiniões desse narrador não confiável.

Segundo Abel B. Baptista:

Toda teoria da forma breve se decide nisto: requer o narrador autoritário, que afirme, sem réplica possível, o princípio que delimita a forma; ao mesmo tempo, exige que o narrador se retire para que a forma, completa e autônoma, se entregue inteligível ao leitor e produza efeitos no seu exterior. O que chamei acima teoria implícita da forma é menos a superação desta tensão do que um seu efeito; e é menos a teoria do conto do que a marca da inevitabilidade da reiteração em cada conto de uma teoria do conto (2000: 218).

Entre os contos maduros de Machado, um exemplo desse processo é *Primas de Sapucaia*. O conto inicia com o narrador dizendo: “Há umas ocasiões oportunas e fugitivas, em que o acaso nos inflige duas ou três primas de Sapucaia; outras vezes, ao contrário, as primas de sapucaia são antes um benefício do que um infortúnio” (Machado 1997 II: 417). A forma se enquadra na descrita pelo crítico. As palavras desse narrador são imperativas, parciais, julgam e qualificam quem são as primas de Sapucaia, e o que devemos esperar de *Primas de Sapucaia*. Ao mesmo tempo em que o discurso do narrador implica um entendimento do conto, também é uma afirmativa genérica que pode ser lida e transmitir algo independente da história a ser narrada. Isto é, sabemos que ele está se referindo a algo que se relaciona com o conto, mas também a questões, como o acaso e suas implicações, que transitam entre o infortúnio e o benefício.

A maior virtude da “Emenda de Sêneca”, tal como definida por A. B. Baptista, é destacar que, por conta do caráter autoritário desse narrador, ele se sente livre para divagar sobre o conto, sobre coisas que não sejam necessariamente relacionadas a ele e também para não se sentir obrigado a narrar com exatidão e imparcialidade a matéria do conto. Parece que novamente nos deparamos com o problema do narrador não confiável. Esse narrador machadiano, tão notoriamente conhecido por ser caprichoso e impertinente, agora, também chama a atenção pelos palpites e pensamentos –

nem sempre corretos e coerentes – sobre a humanidade e não necessariamente apenas sobre a narrativa em questão.

Diante do que até agora falamos e da nossa crença numa descrença constante em relação ao narrador machadiano, podemos afirmar que “a história contada é, por isso, em primeiro lugar, a história de uma narração, de alguém contando uma história” (Baptista 2006:210). Isso é constatado em *Dom Casmurro*, quando concluímos que o que lemos não é a história de sua vida ou da de Capitu, mas a história da narrativa de sua vida. Do mesmo modo, em *O Anjo das Donzelas*, o narrador não é simplesmente alguém que, ao narrar o conto, lhe está prestando um serviço. Ele é o dono do conto. Emite julgamentos, opiniões e até se sente no direito de não ser honesto com o leitor, qualificando o conto de uma forma que ao fim percebemos ser falsa. Por fim, em *O Relógio de Ouro*, temos também uma narrativa sob suspeita. Afinal, só percebemos que fomos manipulados todo o tempo pelo narrador quando descobrirmos a “verdade” do conto. *O Relógio de Ouro*, apesar de contar entre os contos que a crítica considera como menores, podemos classificá-lo como um conto muito bom.

Entretanto, como ressaltamos em outros momentos, não é nossa intenção dizer que os primeiros contos de Machado possuem a mesma qualidade dos publicados a partir da década de oitenta. Em muitos deles, como já apontamos, ele parece iniciar algumas abordagens mais audaciosas, mas por fim, acaba construindo um desfecho convencional. Exemplo claro disso é *O Relógio de Ouro*. O conto é sucinto, claro, objetivo, consegue manter o suspense e sua narrativa manipula com sutileza os elementos denunciativos do problema em questão. No entanto, ao fim do conto, o narrador, prefere não deixar dúvidas acerca de quem traiu e quem foi traído. Até parece ainda haver um certo compromisso moral com a sociedade.

Com uma certa ênfase, achamos que, se Machado não tivesse ao fim do conto revelado a verdade sobre a origem da jóia e deixasse no leitor a sensação de indefinição, dúvida ou mais ainda, deslocasse a preocupação principal do conto, da suspeita da origem do relógio para um destaque acerca das possibilidades de como contar uma história, manipular argumentos e ainda deixar a história em aberto, sem uma verdade final e absoluta que solucione o

conto, muito possivelmente esse conto, que de fato é bom, alcançaria o mesmo grau de dubiedade e abertura de *Dom Casmurro*.

Outros contos desse mesmo período, apesar de não apresentarem essa mesma complexidade narrativa, são histórias que se desenvolvem a partir principalmente de erros de julgamentos, falsas deduções e atribuições injustas de culpa. Ou seja, a tomada de uma fantasia como realidade.

Em *A Mulher de Preto* e *Um Esqueleto*, há uma sobreposição da verdade interior, não verificável, não baseada em fatos, mas apenas em impressões, sobre a realidade exterior. Em *Um Esqueleto*, Dr. Belém mata a ex-esposa simplesmente por “achar” que ela o havia traído. Da mesma forma, Meneses, em *A Mulher de Preto*, apenas por julgar ter sido traído, abandona Madalena, deixando-a obviamente em uma situação extremamente desconfortável, principalmente por ser uma história que se passa no século XIX. Sobre a semelhança entre *A mulher de Preto* e *Dom Casmurro*, Aderaldo Castello diz que: “na demonstração da tese, o Autor, principia a esboçar uma concepção de existência que repousa na análise de comportamento feita em correlação com a verdade interior do indivíduo. É um esquema que será demonstrado de maneira mais definitiva em *Dom Casmurro*” (Castello 1969:80).

Por fim, podemos afirmar que Machado de Assis, desde o seu primeiro conto, abordou a sobreposição da realidade interna (a fantasia) sobre a externa (a realidade supostamente factual). Afinal, surpreendentemente, em *Três Tesouros Perdidos*, ele desenvolve, ainda que muito sumariamente, uma situação na qual um personagem acredita em algo que não houve e toma uma atitude irreversível baseada unicamente em seu juízo deturpado.

CONCLUSÃO

Não há como negar que os melhores trabalhos de Machado de Assis são os publicados a partir de 1880 e que, de fato, os anteriores são formalmente inferiores e psicologicamente menos profundos. Não foi isso o que esta dissertação tentou contestar. Há mais de meio século a crítica divide sua obra em duas fases. Até hoje aprendemos que sua “primeira fase” é romântica e constituída por trabalhos formalmente inferiores e psicologicamente rasos, enquanto o que ficou conhecido como sua “segunda fase”, é por muitos ainda hoje classificada como “realista”, madura e fortemente marcada pela profundidade psicológica, ironia, humor, estilo e crítica social.

Ao longo dos anos, a explicação para a virada que ocorre na obra de Machado a partir dos *Papéis Avulsos* e das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* vem sendo em grande parte justificada como decorrência de uma mudança em relação ao modo como Machado entendia a sociedade brasileira do século XIX. Antonio Candido, com razão, diz que o modo como enxergamos os grandes escritores “[...] ainda é bastante romântico, temos uma tendência quase invencível para atribuir aos grandes escritores uma quota pesada e ostensiva de sofrimento e de drama, pois a vida normal parece incompatível com o gênio” (2004: 15).

Antonio Candido está certo. Mesmo as explicações mais sociológicas acabam passando a idéia de que a transformação na obra de Machado teria a ver com alguma mudança pessoal na sua vida. Machado, que veio de uma família humilde e na maturidade alcançou um lugar de respeito na sociedade carioca, segundo suas biografias, aos quarenta anos sofrera uma séria crise que lhe obrigou a se retirar em Petrópolis. Teria sido nesse período quando descobriu que, como ele mesmo diz, o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão. A partir de então, para muitos críticos, ao invés de continuar fazendo uma literatura “romântica”, moralizadora e quase de denúncia, Machado estabelece uma ruptura na sua trajetória literária e passa a utilizar como arma literária contra a sociedade burguesa do Brasil oitocentista, o humor e a ironia. Apesar de considerarmos que a sua obra madura certamente é mais crítica e apresenta uma aguda visão sobre o Brasil dos oitocentos, não é por esta razão que a consideramos uma grande obra. Mais

do que isso, acreditamos que a maturidade literária de Machado se caracteriza pela direção vertical que tomam suas análises psicológicas e sociais, e também pela adesão formal que faz à sátira menipéia.

O que esta dissertação nos mostrou foi que, apesar de realmente sua obra considerada madura ser muito superior a quase tudo que ele havia antes publicado, o que ocorre na década de oitenta, em relação aos seus contos, não é o que podemos chamar exatamente de ruptura, mas evolução. Ou seja, é errada a idéia de que seus primeiros contos nada têm a ver com sua obra madura e que são dispensáveis para um estudo mais amplo e que pretenda entender de forma integral os principais aspectos dos seus contos.

Podemos afirmar com segurança que todos os problemas apontados pela crítica como fundamentais e que caracterizam sua obra madura podem ser localizados, embora em muitos casos ainda embrionariamente, entre seus contos publicados até os *Papéis Avulsos*. Isto quer dizer que Machado não renasceu na década de oitenta, mas, sim, amadureceu. Os problemas que tratou com tanta perfeição em seus melhores contos não estavam presentes no início de sua carreira apenas na sua obra crítica, mas já também nos seus primeiros contos começavam a ser abordados.

É verdade que, entre os contos experimentais, em muitos casos, a abordagem desses problemas não atinge a mesma profundidade psicológica e qualidade formal que nos seus contos maduros. Mas, como falamos em várias outras passagens, nunca foi nossa intenção provar que seus contos experimentais e maduros apresentam a mesma qualidade. Se para um leitor comum que busca no ato da leitura, antes de tudo, prazer e a possibilidade de ampliar sua visão sobre o mundo e os homens, esses primeiros contos podem parecer superficiais; para os que desejam compreender o desenvolvimento da obra contista de Machado, estudar esses primeiros contos significa poder entender como e em quais contos surgem pela primeira vez alguns problemas fundamentais da sua obra.

Partindo de estudos críticos que se propuseram a analisar seus contos de uma forma integral, escolhemos dez problemas que podem ser considerados fundamentais em sua obra e verificamos se já estavam presentes nos seus contos experimentais.

O primeiro deles é o **pessimismo** em relação às capacidades do indivíduo ser tocado pela dor e desgraça do outro; uma capacidade em ser indiferente a qualquer coisa que não lhe diga respeito. Verificamos que em pelo menos quatro desses primeiros contos essa problemática está presente: *O que São as Moças, Aires e Vergueiros, Mariana e Luís Soares*. Em relação ao segundo problema, o do **personagem- artista em busca da perfeição**, não apenas ressaltamos a sua já evidente presença em *Aurora sem dia* e *O Machete*, mas também analisamos como esses primeiros contos se articulam aos contos maduros que tratam desse mesmo tema e por fim acabam construindo um certo panorama das diferentes idéias de Machado sobre a figura do artista e do processo de criação.

Sobre o que a princípio muitos críticos consideram como o problema da identidade na sua obra, primeiramente, mostramos que a problematização da **identidade** é apenas uma das possibilidades de abordar um problema muito maior: o do lugar do outro na constituição da nossa personalidade e na valoração das coisas e discursos. Sob esse enfoque, este problema é notado principalmente em *O Machete*.

Em *Cinco Mulheres, A Herança* e *O Machete*, sublinhamos o quarto problema: a **relatividade**. Também destacamos que em alguns desses contos Machado já põe em prática uma das principais características do gênero: a concisão. O quinto problema da nossa lista, e que está em *Virgínius*, é um dos mais ressaltados da obra de Machado: **a abordagem da psicologia humana a partir de uma perspectiva universal**. Também a partir dessa estória mostramos como desde o início de sua carreira ele introduziu em seus contos elementos e citações da cultura e literatura clássica.

O sexto problema, **o sentido do ato**, também pôde ser localizado em *Virgínius*. O sétimo problema e que já evidentemente existia entre suas primeiras produções, é o da **personagem feminina**. Entre os contos que abordam esse problema estão: *Ernesto de Tal, Linha Reta e Linha Curva, a Mulher de Preto, Miss Dollar, O Segredo de Augusta, Confissões de uma Viúva Moça, Ponto de Vista, Miloca, Cinco Mulheres, O que São as Moças, Onda, A Última Receita e Fôlha Rota*. Se a maioria dessas estórias é do tipo “água-com-açúcar”, em *O Segredo de Augusta*, por exemplo, já percebemos uma tentativa de analisar mais verticalmente a vaidade feminina.

Oitavo problema: **a loucura**. Apresentado por Antonio Candido como um dos principais da obra de Machado, mostramos que *Um Esqueleto* não somente aborda esse tema, como também apresenta muitas semelhanças em relação *A Causa Secreta*, inclusive, a de conceber a loucura não apenas como um quadro estereotipado e isolado do comportamento humano, mas entranhado nas atitudes mais vulgares e ditas “normais”.

Apontado por alguns críticos como um dos mais cruéis problemas apresentados por Machado, **o homem como objeto do próprio homem**, na maioria dos casos ainda está atrelado a questões de interesse financeiro e social – como em *A Conversão de um Avaro*, *Um Homem Superior*, *A Mulher de Preto*, *Luís Soares e Ernesto de Tal*. Porém, em *O Segredo de Augusta* e *Um Esqueleto* alguns temas e histórias que futuramente seriam novamente abordados com mais profundidade em *A Causa Secreta* e *Uma Senhora* já surgem de forma promissora.

O décimo problema que escolhemos como característico da obra madura de Machado e que localizamos entre seus contos publicados até 1880, certamente é um dos mais estudados em *Dom Casmurro*: **a tomada da fantasia como realidade**. Além de destacá-lo em *A Mulher de Preto*, *Três Tesouros Perdidos* e *Um Esqueleto*, tal como fizemos em relação ao problema da identidade, demonstramos que a tomada da fantasia com realidade pode ser entendida como um possível desdobramento de uma questão formal bem mais ampla e importantíssima nos contos e romances de Machado: o narrador não confiável. Alguns dos primeiros contos que inauguram essa galeria de narradores não confiáveis são: *O Anjo das Donzelas* e *O Relógio de Ouro*.

Ao verificarmos que é possível encontrar entre os primeiros contos de Machado, os dez problemas que escolhemos como representativos de sua obra madura, concluímos que sua obra contista não se caracteriza por uma forte ruptura, mas por um amadurecimento, que a partir da década de oitenta se torna mais evidente.

A partir dessa conclusão, outras duas hipóteses puderam ser verificadas. A primeira diz respeito à possibilidade de encontrarmos esses problemas entre os contos experimentais, não apenas como decorrência de um desejo nosso, mas por de fato estarem lá. Na verdade, são vários os contos nos quais parece ter sido intencional a abordagem desses problemas, pois,

mesmo quando não são os objetos principais de estudo ocupam um lugar de destaque e são fundamentais para a estória. Por exemplo, a relatividade em *Cinco Mulheres*; o pessimismo em relação à capacidade do indivíduo em *Mariana e Luís Soares*; a loucura em *Um Esqueleto*; o narrador não confiável e a tomada da fantasia como realidade em *O Anjo das Donzelas* e *A Mulher de Preto*; a tomada do homem como objeto do próprio homem em *Um Esqueleto*, *A mulher de Preto*, *O Segredo de Augusta* e *Luís Soares*; a personagem feminina e sua vaidade em *Onda*, *Ernesto de Tal* e *O Segredo de Augusta*; os personagens artistas em busca da perfeição em *Aurora Sem Dia* e *O Machete*; a presença do outro como fundamental para a construção de nossa personalidade e valoração das coisas também em *O Machete* e o sentido do ato e a análise da psicologia de uma perspectiva universal em *Virgínius*.

Se Machado, apesar de ainda convencionalmente, abordou todos esses problemas de forma consciente em seus contos experimentais, do mesmo modo podemos acreditar não nos faltam evidências para afirmar que também conscientemente ele retomou esses mesmos temas após 1880. A relação entre os contos *Um Esqueleto* e *a Causa Secreta* e *O Segredo de Augusta* e *Uma Senhora*, nos faz crer que Machado, de forma menos mórbida que seus personagens, nutria em si o tal vírus da idéia fixa.

Além desses contos que de forma evidente e estrutural se assemelham, vimos durante toda esta dissertação inúmeras passagens e reflexões presentes nos seus primeiros contos que nos remetem aos seus trabalhos maduros, como por exemplo, o narrador dissimulado de *O Relógio de Ouro*, *A mulher de Preto* e *Dom Casmurro*; a indiferença pela dor do outro em *Luís Soares* e o episódio da choupana em chamas nas *Memórias*; a vaidade de *Onda* e de *Sofia* de Quincas Borba e a tentativa de relativizar um conceito em *Cinco Mulheres* e *Idéias de Canário*.

Tentar encontrar uma resposta definitiva para o desenvolvimento da obra de Machado de Assis, definir suas principais características e quais as razões para que ainda hoje ela continue sendo considerada a maior obra da literatura brasileira, é uma tentação para todo crítico literário. Por isso, já é hora de admitirmos que uma obra extensa e complexa como a sua exige uma análise mais ampla e que se proponha a tomá-la integralmente como um todo coeso.

Apesar de, com veemência, considerar que o papel principal de uma obra de ficção é proporcionar prazer ao leitor, cabe aos que não somente lêem Machado, mas que decidiram estudá-lo, retomar suas interpretações, mas agora sem compromissos nacionalistas ou ideológicos. Machado é um caso exemplar de como um autor e sua obra devem ser concebidos antes numa tradição literária do que social.

A obra de Machado de Assis pode ser compreendida como um “sistema” tanto no sentido de construir idéias e formar um todo coerente, como também no sentido exposto por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*. Contudo, para conseguirmos compreendê-la e lhe atribuir o lugar merecido na literatura ocidental, é fundamental que passemos a tentar explicá-la não apenas a partir de nossa história, mas, sim, dos diálogos que estabelece com outras grandes obras literárias e, como fizemos, a partir do desenvolvimento de seus aspectos internos, tais como, sua evolução formal e o aprofundamento de idéias.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ANDRADE, Mário de. *Contos e Contistas*. In: *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Machado de Assis*. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1978.

ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.

ASSIS, Machado de. *Contos completos / Organizado por Djalma Moraes Cavalcante*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2003.

ASSIS, Machado de. *Obras Completas de Machado de Assis*. Cotejada e revista por Henrique de Campos. São Paulo: W. M. Jackson Inc, 1957.

BAPTISTA, Abel Barros. *A Emenda de Sêneca – Machado de Assis e a forma do conto*. In: *Teresa: revista de Literatura brasileira*. p. 207-232, n. 6/7. (2004/2005) Dep. De Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. – N. 1. São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

BASTAZIN, Vera. *Do ato de contar o metaconto: recorrências e transformações dos gêneros literários em Machado de Assis*. In: MARIANO, Ana Salles (org); OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (org). *Recortes Machadianos*. São Paulo: Educ, 2003.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOSI, Alfredo. *O Enigma do Olhar*. São Paulo: Ed. Ática, 2003.

_____. *A máscara e a fenda*. In: BOSI, Alfredo; CUERVO, Marcos; FACIOLI, Valentim; GABUGLIO, José Carlos. *Machado de Assis*. São Paulo: Ed. Ática, 1982.p. 437-457

CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis; Um estudo de Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ateliê editora, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo: Ed. Itatiaia, 1975.

_____. *Debate*. In: *A interpretação: 2. Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1990.

_____. *Esquema de Machado de Assis*. In: *Vários Escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. São Paulo. Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro Sobre Azul, 2004.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia editora nacional. Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAVALCANTE, Djalma Moraes. *Os primeiros contos que Machado contou*. In: ASSIS, Machado. *Contos completos / Organizado por Djalma Cavalcante*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: UFMG. 2001.

DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis. Mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento. 1992.

_____. *Modelos em Movimento: os contos de Machado de Assis*. In: *Teresa: revista de Literatura brasileira*. p. 185-207, n. 6/7. (2004/2005) Dep. De Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. – N. 1. São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

FACIOLI, Valentim. *Várias histórias para um homem célebre*. In: Bosi, Alfredo et alli, *Machado de Assis*. São Paulo: Ática. 1982.

FILHO, Barreto. *Introdução a Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1980.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis: uma interpretação entre psicanálise e literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro. Ed. Mauad, 2001.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: *Obras Completas*. V. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *O Mal-Estar na Civilização*. In: *Obras Completas*. V. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Escritores criativos e devaneios*. In: *Obras Completas*. V. IX Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREY, Northrop. *Fábulas de Identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FROSCH, Friedrich. *O tenebroso Problema da Patologia Cerebral. Algumas Considerações acerca d'O Alienista Machadiano*. In: *O obra de Machado de Assis. Ensaios premiados no 1º Concurso Internacional Machado de Assis*. Ministério das Relações Exteriores. Governo Federal, 2006.

GAY, Peter. *Freud para Historiadores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GENNETE, Gerard. *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte. Faculdade de Letras. 2006

GLEDSON, John. *O Machete e o Violoncelo: Introdução a uma antologia de contos de Machado de Assis*. In: *Por um Novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo Ática, 2006.

HORÁCIO. *Arte Poética*. In: *Aristóteles, Horácio, Longino, A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *O fingidor e o Censor*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1988.

_____. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Pensando nos Trópicos (Dispersa demanda 2)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOREIRO, Jayme. *Leitura, escrita e crítica em "Aurora sem dia"*. In: *Teresa: revista de Literatura brasileira*. p. 103-124, n. 6/7. (2004/2005) Dep. De Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. – N. 1. São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades: ed. 34, 2000.

MASSA, Jean Michel. *A Juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MATOS, Mário. *Machado de Assis, Contador de histórias*. In: *Machado de Assis; Obra Completa*, v.2. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides. Breve História da Literatura Brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro. Topbooks, 1996.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença/Instituto Nacional do Livro, 1975.

MOISES, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

_____. *Machado de Assis: Ficção e Utopia*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2001.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Da Experiência*. In: *Ensaaios* v. 3 . Brasília: Ed. Hucitec. Editora Universidade de Brasília, 1987.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção*. In *História de Literatura Brasileira*. Vol. XII. 2. ed. rev. São Paulo. Livraria José Olympio editora, 1957.

_____. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

POE, Edgar Allan. *Review of Hawthorne -- Twice-Told Tales*, from *Graham's Magazine*, May 1842, pp. 298-300. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/CRITICSM/gm542hn1.htm> Acesso em: 14 abril de 2008.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1983.

ROCHA, João Cezar de Castro. "Rosebud" e o Santo Graal: uma hipótese para a leitura dos contos de Machado de Assis. In: *Teresa: revista de Literatura brasileira*. p. 164-185, n. 6/7. (2004/2005) Dep. De Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. – N. 1. São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

RONCARI, Luiz. *Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana* In: *Teresa: revista de Literatura brasileira*. p. 79-103, n. 6/7. (2004/2005) Dep. De Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. – N. 1. São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Retórica da Verossimilhança*. In: *Uma literatura nos Trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro. Rocco, 2000.

SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Pósfacio*. In: *A Dama do Cachorrinho e outros Contos*. Tchekhov, A. P. São Paulo: Ed. 34, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

Sêneca. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A Segurado e Campos. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 556.

TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARIGUCCI Jr, Davi. *Enigma e Comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

ARISTÓTELES. *A poética*. In: *Aristóteles, Horácio, Longino, A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espiraís do Desejo: a mulher nos contos de Machado de Assis*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria literária. Programa de Pós-graduação em Teoria Literária. São Paulo, 2002.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *Brás Cubas em três versões. Estudos Machadianos*. São Paulo: Companhia das letras, 2006

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

COUTINHO, Afrânio. *A Filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro. Livraria São José, 1959.

CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary Terms and Litearary Theory*. Revised by CE. Preston. London. Penguin Books, 1998.

CURVELLO, Mário. *Polcas para um fausto suburbano*. In: BOSI, Alfredo; CUERVO, Marcos; FACIOLI, Valentim; GABUGLIO, José Carlos. *Machado de Assis*. São Paulo: Ed. Ática, 1982.p. 457-461.

FACIOLI, Valentim. *Várias histórias para um homem célebre*. In: Bosi, Alfredo et alli, *Machado de Assis*. São Paulo: Ática. 1982.

FUENTES, Carlos. 2001. *Machado de La Mancha*. México D. F.: Fondo de Cultura Econômica, 2001

GASSET, José Ortega y. *Meditações do Quixote*. São Paulo: Livro Ibero-Americano Ltda,1967.

HANSEN, João Adolfo. *Letras Coloniais e Historiografia Literária*. In: *Matraga: revista do programa de Pós-graduação em Letras*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. – ano 13. n. 18. – Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2006. p13-44.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Cobra de vidro*. São Paulo: Ed Perspectiva, 1978.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: A razão e a imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1989.

MACHADO, Ubiratan. *Bibliografia Machadiana 1959-2003*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo de. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1955.

_____. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.

MEYER, Augusto. *A Forma Secreta*. 4. ed. Rio de Janeiro. 1965. Ed. Francisco Alves, 1965.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5. ed. São Paulo. Editora Cultrix, 1988.

MUECK, D.C. *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

MURICY, Kátia. *A Razão Cética – Machado de Assis e as questões do seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Escritos da Maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia; Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

PIETRANI, Anélia Montechiari. *O enigma mulher no universo masculino machadiano*. Niterói: Ed. UFF, 2000.

REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis: com uma “Antologia filosófica de Machado de Assis”*. São Paulo: Pioneira, 1982.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora, o espelho de Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo. ed. Francisco Alves, 1979.

ROUANET, Sérgio Paulo. *O Mal-Estar na Modernidade*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ. Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

STEIN, Ingrid. *Figuras Femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1984.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis: Leituras e leitores do Jornal das Famílias*. Mestrado do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências. Universidade Estadual de Campinas; Campinas, 2005.

SOUZA, J. Galante de. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Segunda edição ampliada. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura. Instituto nacional do livro, 1969.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical – História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Machado de Assis: da crítica ao teatro*. Universidade Federal de Pernambuco; Mestrado em Letras e Linguística. Recife, 1993.