

**ESTRUTURA COMPOSICIONAL DE CONTOS DE MACHADO DE ASSIS:  
CONVITE À REFLEXÃO DO LEITOR**

*Juracy Assmann Saraiva<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Neste artigo, retomam-se contos, selecionados por Machado de Assis para fazerem parte das coletâneas por ele organizadas, nesses distinguindo o trabalho na composição do gênero. Machado salienta a dificuldade inerente ao gênero conto e o pouco prestígio que lhe emprestam escritores e leitores, enganados por sua aparente falta de esmero formal. Esse cuidado com a forma faz do escritor brasileiro um inovador, embora suas produções apaguem o artifício para dar lugar aos contadores de histórias que dialogam com um ouvinte e cuja palavra emerge da experiência do vivido. Os contos, a cujo comentário aqui se procede, demonstram a articulação entre a aparente espontaneidade do relato, que parece instituir o convite ao passatempo e à fuga ao cotidiano, e a estrutura da composição, que exige o envolvimento reflexivo do leitor.

**Palavras-chave:** Machado de Assis. Conto. Forma. Espontaneidade. Reflexão.

**REVISITANDO CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**

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

Diderot

A epígrafe de Diderot, com que Machado de Assis introduz a advertência da coletânea de contos denominada *Várias Histórias*, explica, sob o ângulo desse amante de narrativas, o motivo de uma produção tão fecunda e justifica a razão

de ser dos contos: eles “são um modo de passar o tempo” (ASSIS, 1986a, p.476)<sup>2</sup>. No entanto, a gratuidade e o entretenimento, finalidades atribuídas pelo escritor à tarefa de escrever contos, não se mantêm quando suas produções são analisadas sob uma perspectiva crítica, mediante a qual é possível nelas identificar uma reflexão sobre a natureza humana e sobre o próprio processo da composição formal. Paralelamente, o número expressivo de contos publicados demonstra a importância que Machado conferiu ao gênero e a receptividade que esse teve junto aos leitores brasileiros, no final do século XIX.

Ao longo de sua vida, que se estendeu de 1839 a 1908, Joaquim Maria Machado de Assis produziu em torno de duzentos contos que, com raras exceções, foram inicialmente publicados em jornais ou revistas direcionadas ao público feminino. As seis coletâneas de contos<sup>3</sup>, organizadas pelo autor, reúnem setenta e sete títulos e, dentre esses, selecionaram-se os do presente artigo. Eles têm em comum o fato de haverem sido publicados na década de 1880, momento em que a prosa machadiana assume traços peculiares e em que a confiança do escritor em seus próprios meios e métodos o leva a desenvolver um experimentalismo estético, visível na diversidade temática e formal de sua ficção narrativa, de que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é o mais evidente exemplo.

O aprimoramento técnico do escritor, “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 dispõe todo e qualquer romancista” é, segundo Silviano Santiago, a qualidade essencial de Machado de Assis (2000, p.30). Entretanto, embora impeça ou dificulte o enquadramento ou classificação dos contos em categorias, essa busca temática e formal deliberada permite reconhecer, na contística machadiana, o desenho de enigmas da vida e o paciente e laborioso trabalho do escritor, ou seja, do artífice da literatura. Recuperar a diversidade dos temas e assinalar aspectos caracterizadores do processo de fatura da ficção de Machado de Assis é, pois, o objetivo desta análise, em que a seleção dos contos obedeceu, igualmente, ao critério da diversidade, embora pontos de contato entre eles sejam inevitáveis.

Referindo-se à produção de contos, Machado pronuncia-se a respeito da dificuldade inerente ao gênero e salienta o pouco prestígio que lhe emprestam

escritores e leitores, enganados por sua aparente falta de esmero formal. Afirma Machado: o conto é “um gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade e creio que essa mesma aparência de facilidade lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público, toda a atenção de que, muitas vezes, é credor” (1986b, p.806).

Entretanto, se Machado salienta o necessário trabalho na composição do gênero, característica que dele faz um inovador, suas produções apagam o artifício para dar lugar aos contadores de histórias que dialogam com um ouvinte, e cuja palavra emerge da experiência do vivido. Referindo-se a essa peculiaridade do conto de Machado, assim se pronuncia Mário Matos: “Conduzido pelo dom, pela vocação de contador de histórias, sabe encarar a vida diretamente e dar à narrativa a feição da oralidade, de modo a transmitir ao leitor a sensação de que está, não lendo, mas ouvindo contar” (1986, p.12).

Os contos, a cujo comentário aqui se procede, demonstram a articulação entre a aparente espontaneidade do relato, que parece instituir o convite ao passatempo e à fuga ao cotidiano, e o esmero formal, que exige o envolvimento reflexivo do leitor. Entre eles, há narrativas cifradas que convidam o leitor não apenas a preencher os pontos de indeterminação, mas a recriarem a história que está recoberta sob aquela que é narrada. Nesse sentido, são narrativas que não concluem, que permitem ao leitor uma participação ativa na construção das significações, além de sugerir novos e inusitados sentidos a cada releitura. Essa é a característica de contos como *Missa do galo*, *Causa secreta*, *O alienista*, que negam os limites de circunscrições temáticas, transcendem o contexto estético-histórico-social sobre o qual refletem e, ao sugerirem novas possibilidades interpretativas, renovam o prazer que a leitura oferece.

*O alienista*, impresso periodicamente na revista *A Estação*, de outubro de 1881 a março de 1882, faz parte da coletânea denominada *Papéis avulsos*, publicada em 1882. Por sua dimensão, pelo número significativo de personagens, pelo desdobramento de ações, esta narrativa deveria ser classificada como novela, e não como conto. O próprio autor se refere à imprecisão classificatória, afirmando, na advertência da obra, que “há aqui páginas que parecem meros contos, e outras que o não são” (ASSIS, 1986a, p.252). Assim, ainda que seja

incluída no gênero conto pela crítica, por não se ajustar à classificação, essa narrativa machadiana expõe a ruptura das convenções estéticas a que Machado procede, sendo uma de suas produções mais desafiadoras e enigmáticas.

Em *O alienista*, Machado trata de um tema recorrente<sup>4</sup> em sua obra: os limites entre razão e loucura ou os enigmas da alma humana, que são expostos através do comportamento das personagens. No conto, o leitor compartilha da exposição de um narrador que se vale de antigas crônicas para sustentar seu relato, sem, todavia, deixar de interferir na avaliação dos episódios narrados. Ele recupera as experiências do Dr. Simão Bacamarte que, respaldado no conhecimento científico adquirido na Europa, mais especificamente em Coimbra e Pádua, retorna a sua terra natal com o intuito de aí se dedicar à medicina. Visando tornar-se famoso, Bacamarte opta por explorar “o recanto psíquico” ou “a patologia cerebral” (p.254), e, para concretizar seu objetivo, constrói a Casa Verde, nela instalando a “família dos deserdados do espírito” (p.256). O estudo classificatório dos dementes dá lugar à ampliação progressiva do âmbito da loucura e, se esta era vista inicialmente pelo médico como uma “ilha perdida no oceano da razão” (p.260), passa a ser compreendida como um continente, restringindo-se a razão a “uma pérola na vasta concha do espírito humano” (p.261). Convicto de que a razão só é encontrada nos indivíduos que detêm o perfeito equilíbrio de suas faculdades mentais e morais, Bacamarte manda encerrar na Casa Verde os esbanjadores, os supersticiosos, os ostentadores, os adutores. Diante da torrente de supostos loucos que não pára de crescer, um clima de terror se instala entre a população que se rebela contra o médico e destitui de seu poder os representantes da Câmara. Entretanto, tropas enviadas pelo vice-rei reconstituem a ordem anterior e devolvem o prestígio a Simão Bacamarte que, na ausência de regras claras para definir a sanidade mental, inclui entre os loucos todos os tipos de indivíduos, inclusive a própria esposa, por sofrer da mania da suntuosidade. Certo dia, para assombro dos habitantes da vila, todos os loucos da Casa Verde são libertados, uma vez que, diante das estatísticas que comprovam estar aí detida 75% da população, Bacamarte revê sua teoria e passa a admitir como normal o desequilíbrio das faculdades mentais e, como patológico, o seu equilíbrio. A partir disso, são detidos na Casa Verde os

modestos, os tolerantes, os leais, os magnânimos, que são submetidos a uma terapia para eliminar sua perfeição moral, sendo liberados após comprovar terem atingido um estágio de desequilíbrio. Todavia, Bacamarte conclui que essas pessoas não haviam sido curadas por ele, visto que já deviam ter latente o desequilíbrio demonstrado, o que lhe permite deduzir que ele é o único ser em perfeito equilíbrio moral e mental de Itaguaí. Por conseguinte, reunindo a teoria e a prática em si mesmo, recolhe-se à Casa Verde.

Como é possível perceber pela síntese, em *O alienista* o leitor é envolvido pela sequencialidade dos acontecimentos que surpreendem por suas reviravoltas rocambolescas e também pelo final inesperado. Entretanto, paralelamente a esse jogo sedutor da aventura, institui-se o da dualidade semântica da enunciação, pois, ao mesmo tempo em que o narrador remete às crônicas para garantir a “veracidade” dos acontecimentos, ele os visualiza com incredulidade, neles infiltrando sua avaliação irônica. Outro artifício utilizado pelo narrador é a ênfase na representação dramática, uma vez que, ao introduzir o diálogo das personagens e o tratamento cênico das situações, ele presentifica os acontecimentos. Por sua vez, a transcrição de discursos estilizados que traduzem, por um lado, expressões do saber popular e, por outro, a linguagem da ciência e do poder oficial, compõe um amálgama de pontos de vista a que se somam referências intertextuais de toda ordem. Consequentemente, o leitor da narrativa compartilha de sua execução, visto que compete a ele recuperar as citações, de que os títulos dos capítulos são exemplos, e, também, correlacionar a dualidade avaliativa do narrador com o momento histórico da produção do relato. Revela-se aí o escritor que, tomando por tema o tratamento fictício das anomalias psíquicas, estabelece uma aproximação com as pesquisas e a experimentação da ciência, mas que se vale da ficção para criticar o dogmatismo de ideias filosóficas e científicas do final do século XIX. A presunção de Bacamarte, suas convicções inabaláveis, mas simultaneamente transitórias, a rendição do povo à soberana palavra do cientista, a aceitação de absurdos como verdades incontestáveis são representativos da posição de Machado de Assis que, assumindo uma visão relativista, satiriza o comportamento de seus contemporâneos frente à ciência.

O conto *Verba testamentária* também faz parte de *Papéis avulsos* e sua primeira publicação ocorreu na *Gazeta de Notícias*, em outubro de 1882. A narrativa desvenda o comportamento patológico de Nicolau, constituindo uma alegoria da natureza egotista do ser humano.

O relato inicia com a transcrição de uma cláusula do testamento de Nicolau B. de C., na qual esse exige ser enterrado em um caixão fabricado pelo Sr. Joaquim Soares. A notícia se espalha pela corte e pelas províncias e é percebida como “uma ação rara e magnânima” (p.358), por dignificar o trabalho de um humilde operário. Entretanto, esquecido o episódio, o narrador comprova, através da exposição da vida de Nicolau, que a cláusula testamentária não é um “efeito sem causa” (p.358), sendo explicável pelo caráter mórbido do protagonista.

Nicolau, desde a infância, expõe um comportamento doentio: destrói os brinquedos de outras crianças os quais são melhores do que os seus; rasga as roupas dispendiosas dos meninos da vizinhança e até mesmo o rosto dos que são considerados bonitos; na escola, espanca os colegas que se mostram mais adiantados do que ele nos estudos. Nicolau sofre de modo atroz com o sucesso alheio, e esse mal se acentua na idade adulta, a ponto de não poder suportar a convivência com pessoas simpáticas e nobres, integrando-se, assim, a um grupo de rapazes vulgares e ínfimos que o adulam e a quem ele empresta dinheiro e cobre de atenções. Ele se casa, por sugestão do cunhado que é médico e que arquiteta um plano para curá-lo, impondo-lhe o isolamento em um ambiente rico, onde estimula a valorização do doente por meio de falsos jornais e de outras estratégias. Entretanto, com o passar do tempo, Nicolau não tolera os elogios à esposa e chega a ponto de não suportar sequer sua voz. Com a morte dela, Nicolau mais se isola, e todas as tentativas da irmã e do cunhado de aliviá-lo de sua dor se mostram infrutíferas. Quando morre, sua vontade de ser enterrado em um caixão fabricado pelo Sr. Joaquim Soares é desdenhada pelo cunhado, que afirma serem os caixões de má qualidade. A irmã de Nicolau concorda com a estranheza daquele último desejo, mas decide que sua vontade deve ser cumprida.

O tema do comportamento doentio do indivíduo, que resulta da inveja do bem alheio, é tratado de forma contraditória por Machado de Assis: por um lado,

ele investe na verossimilhança do relato e, por outro, acentua sua natureza fantasiosa. Para instituir os efeitos de veracidade, o escritor concebe um narrador cuja subjetividade é perceptível e que menciona datas, nomes de logradouros do Rio de Janeiro, eventos históricos, mas que omite o nome completo do protagonista, a fim de proteger sua identidade, como se ele fosse real e pudesse ser reconhecido pelo leitor. Além disso, o caso mórbido é situado no passado e, embora o narrador afirme que não deseja restaurá-lo, é isso que ele faz. O distanciamento temporal parece constituir, portanto, um artifício que deseja impedir o reconhecimento de alguma figura pública, detentora das características de Nicolau, dele resultando, mais uma vez, o convencimento do leitor quanto à probabilidade dos eventos narrados.

A natureza fantasiosa da narrativa é salientada, por outro lado, pelo exagero na descrição das ações e dos traços físicos do protagonista. Assim, o narrador refere que, obrigado a conter seus impulsos destrutivos, em algumas vezes Nicolau fica “lívido, com reflexos de verde bronze” e fecha os olhos para não “arrebentar” (p.359); em outras, morde os beiços até sangrar ou então cambaleia enquanto escorre de sua boca “um fio quase imperceptível de espuma” (p.360). Os sentimentos de inveja e de raiva, levados ao paroxismo, equiparam Nicolau a um animal raivoso, e essas descrições ajudam a instalar a comunicação com o leitor, que visualiza as cenas e nelas não somente reconhece os recursos expressivos do escritor como também vislumbra o ridículo dos homens. Conseqüentemente, Machado reúne neste, e em outros contos, a persuasão da mimese aos artifícios do estilo para desnudar a face encoberta dos vícios humanos. Com efeito, a cláusula testamentária ganha dupla significação: abstraída do testamento de Nicolau B. de C., ela aponta para a herança, transferida a todo ser humano que, em maior ou menor grau, carrega consigo a inveja pelo sucesso de seus semelhantes.

*Anedota pecuniária* assemelha-se ao conto *Verba testamentária* porque, igualmente, expõe, de modo jocoso, a sordidez de um indivíduo, aqui representada pelo vício da avareza. O protagonista da narrativa denomina-se Falcão, signo intrinsecamente motivado, pois, remetendo à ave de rapina, conota a exploração pecuniária a que ele submete os pretendentes de duas sobrinhas

que somente são autorizadas a casar depois que seus enamorados concedem pequenas fortunas ao tio. Irmão de Shilock, porque também abre mão de um pedaço de sua carne para comprazer-se com o dinheiro, Falcão nutre por esse uma adoração estética e não o gasta, satisfazendo-se com sua apreciação, ainda que esse prazer lhe imponha uma vida solitária. Publicado inicialmente no jornal *Gazeta de Notícias*, em outubro de 1883, o conto faz parte da coletânea intitulada *Histórias sem data*.

A *causa secreta* inclui-se entre os contos que exploram os segredos da alma humana e é uma prova do talento de Machado quer quanto ao tratamento do tema da introspecção psicológica, quer quanto aos procedimentos técnicos colocados em ação. Centrando-se na figura de Fortunato, em relação ao qual atuam, secundariamente, Garcia e Maria Luísa, o narrador expõe o prazer com que o protagonista visualiza o sofrimento alheio.

Garcia, estudante de medicina, cruza com Fortunato à porta de um hospital público e, poucos dias depois, observa-o em um teatro, onde ambos assistem a um “dramalhão” marcado por atos sangrentos e lamentações. Posteriormente, Garcia se defronta com Fortunato, no prédio em que morava, quando esse traz para casa um homem que fora ferido por um grupo de malfeitores. Após vários encontros ocasionais, e estando Garcia já formado, Fortunato convida-o a frequentar sua casa, ocasião em que o médico conhece Maria Luísa, a esposa de seu anfitrião. A convivência evolui, e ambos se tornam sócios de uma casa de saúde, em que, mais uma vez, Fortunato demonstra sua dedicação aos doentes. Paralelamente, Fortunato monta em sua casa um laboratório de anatomia, para fazer a autópsia de cães e gatos. Os gemidos dos animais atormentam Maria Luísa que pede a Garcia que intervenha junto ao marido, para que suspenda suas experiências. Certo dia, Maria Luísa e Garcia veem Fortunato torturar um rato, cortando-lhe as patas uma a uma e queimando-o lentamente. Fica, então, evidente para Garcia que a dedicação de Fortunato aos doentes é ditada pelo prazer que encontra no sofrimento. Entretanto, essa demonstração de sadismo ganha contornos inusitados, no final da narrativa, quando Maria Luísa e o próprio Garcia se tornam objeto do prazer mórbido de Fortunato.

Machado emprega, aqui, como em outros contos, a inversão dos elementos da fábula, que inicia *in medias res*, introduzindo uma incógnita cuja elucidação só ocorre no final da narrativa. Todavia, durante a recuperação das ações que interligam o episódio inicialmente narrado ao problema que o desencadeia, o leitor vai formulando hipóteses que são frustradas, para chegar a um final também insólito. Paralelamente, o leitor constata a importância da ocularização ou da incidência dos olhares que, a partir da enunciação do narrador, se instalam no relato. Isso decorre da técnica narrativa, pois Machado concebe um narrador onisciente que capta as percepções visuais das personagens Garcia e Fortunato, ao mesmo tempo em que as compõe através de uma relação especular em que uma elucida a outra. Portanto, o leitor percebe que, como o narrador, deve assumir o papel de um *voyeur* soberano, para captar a significação das situações equivalentes ou duplas, sem, contudo, deixar de reconhecer os limites de sua própria visão, em síntese, de sua análise. Segundo Abel Barros Baptista (1997, p.33), Machado se serve da incidência do olhar e da atuação de uma personagem analista para mostrar o quanto o olhar é limitado e a análise, interminável e jamais definitiva.

Outro aspecto importante deste conto se refere ao nome Fortunato. Como afirma Alfredo Bosi (1982, p.55), o caráter maligno do protagonista é referendado pelo nome, que traz em si a ideia de condição congênita, imposta pela fortuna e sugerida pelo radical *nato*, condição que estaria presente, instintivamente, em todos os homens. Entretanto, o prazer lúbrico com que o protagonista encara as convulsões da agonia permite depreender, igualmente, uma avaliação irônica do ser humano, que só pode ser afortunado na medida em que desconhece a piedade e a comiseração. Com efeito, a ironia inscrita no nome Fortunato remete ao conto de Edgar Allan Poe, *O barril de amontado*, em que o protagonista se vinga de um desafeto, chamado Fortunato, impondo-lhe uma morte atroz, circunstância que desmente a sorte benfazeja que a designação poderia sugerir. Assim, o reconhecimento da ambiguidade inerente ao nome Fortunato – que reenvia a fado, destino, felicidade ou ventura – a que se soma o tema do comportamento mórbido, justifica a evocação ao conto de Poe. A convergência entre os contos explica também a remissão a Poe que Machado faz na

*Advertência de Várias Histórias*, coletânea de que o conto *A causa secreta* faz parte. O escritor afirma que os contos de Poe se situam entre os mais importantes da América, louvor que não é aleatório, pois, por seu intermédio, Machado expressa sua adesão a um gênero e a sua concepção formal, evidenciando o diálogo que estabelece com a literatura.

Em *A Cartomante*, o leitor é introduzido de imediato ao universo da transtextualidade. Ele se depara, no primeiro enunciado, com um comentário do narrador que afirma: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia.” (p.477). O narrador atribui o comentário a Rita que, segundo ele, traduzia Hamlet em língua vulgar, ao explicar a Camilo a consulta feita a uma cartomante. A introdução, ou a relação hipertextual com a tragédia shakespeariana, determina o modo como os episódios são experimentados pelo leitor, cuja apreensão oscila entre o trágico, inerente ao drama de Shakespeare, e o cômico, infiltrado pelo riso mordaz do narrador.

Sob o ângulo da história, *A Cartomante* apresenta um episódio banal: um triângulo amoroso de que Vilela, o marido; Rita, a esposa adúltera; e Camilo, amigo de infância de Vilela e amante de sua mulher fazem parte. A narração inicia quando Rita e Camilo já são amantes e, devido à existência de cartas anônimas enviadas a Camilo, temem ser descobertos pelo marido, razão por que Rita procura uma cartomante que a tranquiliza. Entretanto, o engano a que tentam submeter o marido recai sobre os amantes, pois são vítimas, primeiramente, da própria ingenuidade e da credulidade com que acolhem as previsões e conselhos da cartomante.

É, pois, a leitura equivocada de suas circunstâncias que conduz Rita e Camilo ao encontro da morte, ou a sua execução pelo marido, desfecho que é prenunciado pela citação de Hamlet. Como em seu texto original, a citação instala um tom de mistério, que aguça a curiosidade do receptor, mas introduz também o sarcasmo com que o narrador trata da adesão às superstições e credices, de que pode resultar a aniquilação dos tolos. A presença ostensiva do narrador, a avaliação marcadamente irônica de seus comentários, a caracterização negativa dos protagonistas e, particularmente, a ambiguidade do título que dá à cartomante o papel de sujeito das ações, anulam a tragicidade do conto. Nele se contrapõe,

portanto, por um lado, a evolução trágica dos episódios e, por outro, o tratamento que lhes é dado para evidenciar a ridícula submissão humana aos seus desejos, que não pode ser confundida com a intervenção do destino, tampouco com a interrogação do homem sobre seus dilemas existenciais, expressa por Hamlet.

O tom irônico de *A cartomante* recebe em *Missa do galo*, uma nova nuance. Já não se trata da crítica mordaz, capaz de anular o sentimento de repulsa diante da morte violenta, mas de uma ironia sutil, que se insinua sob a narração dos episódios e que pode passar despercebida a um leitor pouco arguto. O conto é publicado, inicialmente, em 1894, em *A Semana*, fazendo parte da compilação de 1899, denominada *Páginas recolhidas*. Nele, Machado de Assis parece exercitar a ambiguidade com que concebe *Dom Casmurro*, o mais divulgado de seus romances, que chega às mãos dos leitores um ano após a publicação do conto em livro. Tanto em *Missa do galo* quanto em *Dom Casmurro*, o processo de narração se caracteriza pela presença de um narrador autodiegético que recupera o passado, filtrando-o através da percepção ideológica e avaliativa do presente. Em decorrência da distância que se cava entre a experiência vivida e sua evocação, os episódios revistos sofrem os efeitos das mudanças operadas sobre aquele que os narra, mesclando-se, à tentativa da compreensão do passado, o olhar crítico e sentencioso de quem perdeu a ingenuidade diante do comportamento humano.

Em *Missa do galo*, Nogueira, o narrador-protagonista, introduz o relato com a seguinte afirmação: “Jamais pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta.” (p.605). A frase inicial demarca temporalmente a distância entre a narração e o acontecimento, no qual inexistente a dinamicidade da ação, instalando-se, porém, impressões e sugestões que permitem ao leitor reconstituir histórias não narradas. Nogueira conta que viera do interior para estudar no Rio de Janeiro, hospedando-se na casa do escrivão Meneses, marido, em primeiras núpcias, de uma de suas primas. Na noite de Natal, decide ir à missa do galo na corte, para compará-la à missa da roça. Enquanto espera a meia-noite e a chegada de um companheiro, Conceição, segunda esposa de Meneses, instala-se na sala de visitas, em trajes de alcova, afirmando não conseguir dormir. Eles conversam sobre assuntos diversos, livros,

festas, quadros, enquanto Nogueira se surpreende com gestos e trejeitos da mulher que parecem insinuar uma aproximação física. Pela manhã do dia seguinte, a atitude de Conceição em nada lembra a da véspera, e o adolescente parte para o interior, vindo a saber depois que Meneses morrera e que Conceição se casara com o escrevente juramentado do marido.

A fábula aparente de *Missa do galo* resguarda histórias cifradas que, entretanto, podem ser apreendidas nos interstícios da enunciação. Assim, o conto permite ser lido como a reprodução de um processo de sedução erótica, cujos signos subjacentes o adolescente desconhece, mas que são revelados pelo narrador através dos índices da ambientação e referendados pelas ações de Conceição, particularmente pelo casamento após a morte do marido e pela ironia que o narrador imprime à qualificação de “santa”, que ele atribui a Conceição e que é várias vezes repetida. Entretanto, o próprio narrador não é digno de confiança, o que novamente coloca o relato apreendido sob suspeição: estaria ele recuperando o olhar do adolescente imaginoso, apreciador dos romances aventurecos de Dumas, que transforma um momento de convívio familiar em uma sugestão de envolvimento adúltero? Ou estaria aí representada a percepção do adulto, carente de relações afetivas, que insinua atitudes perniciosas em comportamentos inocentes? As questões propostas evidenciam as estratégias narrativas de Machado, que constrói este conto mediante uma narração elíptica e enigmática, que exige a participação ativa do leitor, mas que demonstra, também, o domínio do escritor sobre os problemas técnicos da arte de narrar.

*Um homem célebre*, publicado, em 1888 na Gazeta de Notícias, e compilado, posteriormente, em *Várias histórias*, confirma esse ponto de vista, salientado, ainda, pela idéia central da narrativa. Machado trata, aqui, de um dos temas que lhe é particularmente caro: o desejo frustrado da busca da perfeição, representado pelo indivíduo que persegue sua realização pessoal por meio da manifestação artística. No conto, o agente da busca é Pestana, o mais famoso compositor de polcas da cidade, que detesta esse gênero popular, empenhando-se, delirantemente, na tentativa de criar música erudita. De suas mãos brotam, naturalmente, notas que se conjugam para constituir polcas, mas os acordes da música clássica não se concretizam, enquanto reproduções de imagens dos

grandes mestres pendem da parede como inútil sugestão de criatividade. O casamento, realizado com o objetivo de alcançar inspiração, e até mesmo a morte da esposa, para quem tenta compor um réquiem, são incapazes de livrar Pestana da frustração de compor polcas e mais polcas, permanecendo as peças eruditas como um anseio irrealizado.

O tratamento da temporalidade, uma das características marcantes do estilo machadiano, é particularmente enfatizado neste conto. As ações, demarcadas por indicadores temporais, se estendem de 1875 a 1885, entretanto a narração não obedece à sequencialidade cronológica do plano da história. O narrador inicia apresentando o músico através do olhar deslumbrado de uma admiradora, para, em seguida, mostrar o comportamento pouco afável desse diante da manifestação de apreço, e o sentimento de angústia que o acompanha ao ouvir suas músicas, que ele compara às obras dos compositores clássicos, daí resultando sua insatisfação. Depois de introduzir a perturbação, ou o problema a ser resolvido, o narrador revela o passado do protagonista, que elucida o conflito; ocorre, a partir disso, uma narração linear, que inclui o casamento de Pestana, a morte da esposa, o abandono da música, o retorno do músico à composição de polcas, premido pela necessidade, e, por fim, a morte.

No conto, além das constantes indicações do tempo cronológico e das anacronias, destacam-se, ainda, o uso de recursos que imprimem efeitos de ritmo, a intercalação de episódios e a contínua retomada da situação dilemática do protagonista. Conjugados, esses aspectos discursivos deixam clara a opção de Machado de Assis por estabelecer uma associação entre a condução do tempo da narrativa e o tempo musical, comprovando-se a existência de uma correlação entre a forma de narrar e o tema do relato.

Um jogo de aceleração e de retardamento do discurso é instituído pelos indicadores de duração da temporalidade, que chegam a trazer em si notações de um ritmo ternário, como, por exemplo, no seguinte sumário: “Duas, três, quatro horas. Depois das quatro foi dormir; estava cansado, desanimado, morto; tinha que dar lições no dia seguinte” (p.499). Além disso, o narrador concentra o uso de alongamentos e de pausas descritivas na parte introdutória do texto, imprime um ritmo menos lento à narração na parte intermediária, passando a intensificá-lo no

desfecho, como se tentasse reproduzir, na forma de um adágio, de um alegre e de um presto, a velocidade própria à execução de uma sonata.

Simultaneamente, a narração reiterada das tentativas de Pestana de encontrar inspiração assemelha-se à repetição de um motivo musical ou de um *leitmotiv*, a que se conjuga, ainda, a superposição de linhas temáticas simultâneas. Elas são representadas pelo desejo de Sinhazinha Mota de desposar Pestana, desejo que se dá paralelamente à obsessão dele em buscar inspiração nos clássicos, e pelo menosprezo do músico em relação ao seu próprio talento que, todavia, é valorizado monetariamente pelo editor e pela receptividade do público. Essa espécie de contraponto assinala a existência da polifonia ou de uma linha melódica que acompanha o motivo central e que também está expressa nas rupturas da focalização e da ocularização, em que o narrador onisciente introduz a enunciação de uma personagem-narradora, ou transfere a percepção visual a uma das personagens. Em *Um homem célebre*, o leitor se defronta, portanto, com um processo discursivo em que o tratamento da temporalidade institui uma significação correlata ao tema da narrativa, uma vez que ele reproduz aspectos inerentes a uma composição musical, o que também está inscrito no nome do protagonista, pois “pestana” se refere a uma parte dos instrumentos de corda, bem como a uma posição do dedo indicador na execução do violão ou do violino.

No conto, além das constantes indicações do tempo cronológico e das anacronias, destacam-se, ainda, o uso de recursos que imprimem efeitos de ritmo, a intercalação de episódios e a contínua retomada da situação dilemática do protagonista. Conjugados, esses aspectos discursivos deixam clara a opção de Machado de Assis por estabelecer uma associação entre a condução do tempo da narrativa e o tempo musical, comprovando-se a existência de uma correlação entre a forma de narrar e o tema do relato, a qual, por sua vez, presentifica o propósito autorreferencial.

Um jogo de aceleração e de retardamento do discurso é instituído pelos indicadores de duração da temporalidade, que chegam a trazer em si notações de um ritmo ternário, como, por exemplo, na opção pelo seguinte sumário: “Duas, três, quatro horas. Depois das quatro foi dormir; estava cansado, desanimado,

morto; tinha que dar lições no dia seguinte” (p.370). Além disso, o narrador concentra o uso de alongamentos e de pausas descritivas na parte introdutória do texto, imprime um ritmo menos lento à narração na parte intermediária, passando a intensificá-lo no desfecho, como se tentasse reproduzir, na forma de um *adágio*, de um *alegro* e de um *presto*, a velocidade própria à execução de uma sonata. Em decorrência disso, a parte inicial do conto é lenta, porque ela apresenta a personagem e a contextualiza; a intermediária adquire um ritmo mais acelerado, visto que há a narração de um maior número de ações, não mais prevalecendo a descrição; a parte final apresenta um ritmo intenso, e os acontecimentos são contados de forma rápida, sem a explicitação de detalhes.

O propósito de alcançar uma “estreita integração e harmonia entre forma e significação” (MELLO 2001, p.113), que se comprova no tratamento discursivo de *Um homem célebre*, revela a preocupação de Machado de Assis com a qualidade estética de suas produções. Esse empenho na busca da perfeição é um dos temas fundamentais de sua ficção, que está expresso em outras obras como nos contos *Cantiga de sponsais*, em que Mestre Romão, excelente músico, morre sem ter realizado seu desejo de compor uma obra-prima, e *Trio em lá menor*, em que a protagonista ama a dois indivíduos de qualidades opostas, desejando uni-los em um só para efetivar seu sonho de perfeição. Igualmente Flora, personagem de *Esau e Jacó*, quer conciliar, em um único indivíduo, os gêmeos Pedro e Paulo, cujos traços integrados poderiam compor um ser ideal. As personagens destas narrativas, ainda que com intensidade distinta, vinculam-se à música, a menos mimética entre as artes, embora seja a que mais intensamente expressa emoções, como se Machado declarasse, através dela, a impossibilidade de harmonizar o sentido e sua representação, sem, todavia, abandonar esse objetivo, por ser ele resultado da arte e fonte de estesia. Com efeito, Machado instala, nestes textos, um processo auto-reflexivo, pois o dilema humano da perfeição remete à sua própria, contínua e consciente, busca do aprimoramento na forma de enunciar a narrativa.

Esta breve análise procura evidenciar a natureza artesanal da produção literária de Machado de Assis e delinear algumas das facetas desse contista brasileiro, quer quanto às opções temáticas, quer quanto à exploração de

procedimentos discursivos. Como o leitor poderá constatar, ele seleciona seus temas enfocando a sociedade brasileira da segunda metade do século XIX e se revela um atento e perspicaz observador da moral, dos costumes e das relações humanas. Entretanto, ainda que seus personagens circulem pelas ruas, praças e demais logradouros da cidade do Rio de Janeiro e que os ritos sociais desse lugar e de um determinado tempo estejam representados, Machado expõe a dimensão da pluralidade e da universalidade humana. As menções a formas particulares de organização social, os dados da espacialidade, os aspectos culturais solidificam os efeitos de realidade de sua obra ficcional, contribuindo para a verossimilhança, mas as tramas reveladoras das ações humanas transcendem o localismo para representar a essência do humano, que é idêntica em toda e qualquer latitude.

Paralelamente, o leitor verifica que Machado tem consciência dos recursos expressivos da língua, cujo tom coloquial preserva para elevá-la à condição estética, destacando-se a riqueza de suas imagens e a concretude que delas decorre. Da mesma forma, expõe seu domínio sobre os procedimentos técnico-composicionais da narrativa, manipulando o processo da comunicação literária, jogando com as múltiplas possibilidades do ponto de vista, subvertendo as regras da temporalidade, infiltrando, sob o relato aparente, a narrativa cifrada que deve ser recomposta pelo leitor. Nesse sentido, transforma sua própria produção em um exercício experimental, em que testa as possibilidades discursivas para nelas identificar meios mais eficazes para envolver o leitor. Ele demonstra, ainda, que esse exercício crítico-avaliativo inclui o diálogo com o sistema da literatura universal, seja para imitá-la, seja para transformá-la. Ao filiar-se a essa herança, Machado integra o antigo e o novo, o passado e o presente, desafiando seu leitor a compartilhar do espaço infinito e circular dos textos para o qual este artigo se oferece como passagem.

## COMPOSITIONAL STRUCTURE OF MACHADO DE ASSIS SHORT STORIES: CALL FOR READER'S REFLECTION

In this article, follows on stories, selected by Machado de Assis to be part of the collections held by him in such distinguished work in the composition of the genre. Machado points out the difficulty inherent in the genre and the little story that will lend prestige writers and readers, deceived by its apparent lack of formal care. This care is in the shape of an innovative Brazilian writer, although his productions extinguish the fireworks to make way for storytellers who are conversing with a listener and whose word emerges from the lived experience. The stories, whose comment here whether it will show the relationship between the apparent spontaneity of the story, which seems to establish the call to the hobby and escape from everyday life, the composition and structure, which requires the involvement of the reflective reader.

**Keywords:** Machado de Assis. Short Story. Form. Spontaneity. Reflection.

### NOTAS

- <sup>1</sup> Curso de Letras. Mestrado em Processos e Manifestações Culturais – Centro Universitário Feevale – FEEVALE. Pós-Doutora em Teoria Literária pela UNICAMP.
- <sup>2</sup> As citações subseqüentes que se referem ao segundo volume da *Obra completa* de Machado de Assis, da Editora Nova Aguilar, serão indicadas apenas pelo número da página para evitar o excesso de indicações de referências.
- <sup>3</sup> As coleções compostas por Machado de Assis denominam-se *Contos fluminenses* (1869), *Histórias da meia-noite* (1873), *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data*, (1884) *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* (1899) e *Relíquias da casa velha* (1906).
- <sup>4</sup> Esse tema aparece, por exemplo, em *A causa secreta*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *O espelho*, *O lapso*, além de estar presente em outras narrativas.

### REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Org. por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986a, v.II.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org. por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986b, v.III.

BAPTISTA, Abel Barros. Entre o rato e o beijo: analista e segredo em “A causa secreta”. *Espelho*, Revista Machadiana, n. 3, p.5-33, 1997.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: *Machado de Assis*. BOSI, Alfredo (org.). São Paulo: Ática, 1982. p. 437 a 457.

MATOS, Mário. Machado de Assis, contador de histórias. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Org. por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, v. II, p. 11-24.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Processos narrativos nos contos de Machado de Assis. *Organon*. Revisitando o cânone: questões de historiografia e crítica literária. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v. 15, n. 30 e 31, p. 113-120, 2001.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 27-46.