

“A CAUSA SECRETA”: O ESPETÁCULO DA NARRATIVA

Zênia de Faria *

RESUMO

Este estudo faz uma análise do conto “A Causa Secreta”, de Machado de Assis. Lembrando ao leitor as intensas características dramáticas presentes nas narrativas de Machado, a autora descreve a relação dupla, especular, de ator/platéia que se estabelece entre os personagens em diversos momentos. O estudo comprova que, apesar de não se construir sobre diálogos, “A Causa Secreta” apresenta de fato características dramáticas bem definidas.

Le rapport de la critique à l'oeuvre est celui d'uns sens à une forme. Le critique ne peut prétendre “traduire” l'oeuvre, notamment en plus clair, car il n'y a rien plus clair que l'oeuvre. Ce qu'il peut, c'est engendrer un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'oeuvre.

ROLAND BARTHES

Machado de Assis narra pelos dois modos, épico e dramático, quando não mistura as duas maneiras de contar, e é o mais comum.

MARIO MATOS

Não estaríamos dizendo nada de novo ao afirmarmos que Machado de Assis explorou os mais diversos re-

ursos técnico-formais, variando, com frequência, seu modo de narrar. Apesar disso, no entanto, não deixa nosso escritor de apresentar certas constantes em sua arte de narrar. Poderíamos dizer que uma dessas constantes é a tendência dramática de sua narrativa, aliás salientada por um bom número de críticos que estudou a obra machadiana.

De fato, ao verdadeiro leitor de Machado de Assis não escapa a grande atração que o teatro sempre exerceu sobre esse escritor. Sua inclinação pelo teatro pode ser percebida de vários modos: escreveu e traduziu peças de teatro, publicou inúmeros artigos de crítica teatral. Além disso, nas diferentes produções literárias do autor – romances, contos, crônicas e crítica – bem como em sua correspondência pessoal, são constantes as referências a elementos do universo teatral, tais como: peças de teatro, locais onde se representam peças de teatro, autores e artistas dramáticos, personagens de peças de teatro.

Apesar dessa atração pelo teatro, o autor de *Brás Cubas*, bem jovem ainda, aceitando a opinião de Quintino Bocaiuva,¹ de que não possuía talento dramático, abandonou suas tentativas no caminho da dramaturgia. No entanto, Machado, talvez para compensar o fato de não ter conseguido escrever, com êxito, para o palco,

* Zênia de Faria, Profa. de Teoria da Literatura e Literatura Francesa, ICHL/Universidade Federal de Goiás. Mestre em Literatura Francesa Moderna (LIMOGRES/FRANÇA)

transferiu para a narrativa técnicas que, certamente assimilara, através de sua estreita vivência com o teatro: como aprendiz de dramaturgo, como leitor, como espectador, como crítico e como tradutor.

Como essa presença do teatro na narrativa de Machado é o aspecto principal que pretendemos colocar em evidência, no presente estudo, parece-nos prudente, antes de prosseguirmos, lembrar ao leitor alguns conceitos de teatro e de dramaturgia. Esses conceitos nos serão de certa utilidade ao longo de nossa reflexão.

Sabemos, na esteira de Aristóteles, que o que caracteriza o “drama” é a ação, já que as obras pertencentes a esse gênero imitam os personagens “*en agissant*”.² Sabemos, também, que as ações dramáticas, para sua realização, dependem não só de personagens, mas também de atores. Por outro lado, o universo do teatro não se restringe apenas às ações dramáticas, incluindo, entre outros elementos a noção mesma de espetáculo. Aliás, tanto a etimologia da palavra “teatro”, quando a etimologia da palavra “espetáculo”³ são bastante esclarecedoras a respeito. O resultado da confrontação da etimologia dessas palavras mostra bem que “teatro”, visto como “espetáculo”, como “coisa que se vê”, como “o que atrai a curiosidade visual”, pressupõe, necessariamente, outro elemento do universo teatral como um todo: o *espectador*, ou “aquele que *olha*”, “que observa”, “que contempla”.

Isso posto, podemos fechar nosso parêntese, e fazer a seguinte pergunta: como compreender a referência

à utilização, por Machado, de técnicas dramáticas na narrativa, se o que caracteriza a narrativa, como bem o mostra Aristóteles, é o fato de imitar “*en racontant*”.⁴

O aspecto da veia dramática machadiana mais posto em relevo pelos críticos é a utilização que o autor faz dos diálogos e monólogos diretos, na sua narrativa, tanto no conto, quanto no romance. Sabe-se que esses recursos contribuem consideravelmente para o caráter dramático da narrativa.

Embora fuja à nossa intenção nos determos mais longamente nos problemas do diálogo, talvez seja oportuno citar, como exemplos de casos limites entre a narrativa e o drama, os contos “O anel de Polícrates” e “Viver”, cuja apresentação formal básica é a de um diálogo direto – do começo ao fim de ambos os contos – introduzido pelos nomes (e pelas iniciais dos nomes) dos personagens. A diferença entre esses contos é que, no primeiro, a semelhança com o teatro está mais ao nível da apresentação formal do texto teatral, já que os personagens, entre os quais se mantém o diálogo direto, são narradores disfarçados que, como personagens secundários – deveríamos dizer periféricos – contam a história de um personagem principal. De fato, o texto é pontuado por marcas de discurso narrativo, tais como o imperfeito do indicativo, na terceira pessoa, como se pode ver nos seguintes exemplos: Xavier “bebia pérolas”, “era um endiabrado”, “gosta de sociedade”, etc.⁵ No segundo conto a que nos referimos – “Viver” – a semelhança com o teatro vai muito além da apresentação

formal do texto. Esse conto constitui-se de um diálogo direto entre dois personagens principais, com os verbos na primeira pessoa do indicativo presente, e sem a presença de qualquer narrador: homodiegético ou heterodiegético.

Examinando a ampla galeria de contos de Machado de Assis, verificamos que não se restringe ele, para conseguir efeitos dramáticos em seus contos, apenas à utilização dos recursos acima evidenciados. Dando asas a seu pendor dramático, e lançando mão dos recursos que tinha à sua disposição – e que dominava com maestria – não negligenciou nosso autor nem a etimologia de “teatro” e de “espetáculo teatral”, nem o fato de que “teatro” e “espetáculo teatral” implicam uma relação essencial entre *ação, ator, personagem e espectador*. Pelo menos é o que se conclui após a leitura de “A causa secreta”.

Esse conto não é particularmente dramático, se considerarmos apenas os aspectos mencionados por Afrânio Coutinho. Na verdade, embora “A causa secreta” contenha um certo número de diálogos diretos, a narrativa é, em grande parte, desenvolvida através da narração, em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético com uma boa dose de onisciência. No entanto, entre outros aspectos que mereceriam ser examinados, o que mais atraiu nossa atenção no citado conto, foi o fato de essa narrativa ser constituída simultaneamente por duas técnicas: 1) uma técnica do enigma, sugerido, aliás, pelo próprio título; 2) uma técnica do jogo teatral. Nesse jogo teatral, nota-se, no entanto, uma

inversão com relação a um espetáculo dramático propriamente dito: ao invés de os atores assumirem papéis de certos personagens, são os personagens que, alternadamente, passam a assumir certos papéis. Em outros termos, os personagens são apresentados fundamentalmente como atores e como espectadores, ora assistindo a um espetáculo, ora nele atuando. Essa técnica teatral é magistralmente posta em relevo por um astucioso emprego da *semântica do olhar*, semântica sobre a qual se apóia, realmente, o efeito do jogo teatral obtido, bem como a construção do tema principal do conto: o sadismo.

De fato, a primeira impressão do leitor de “A causa secreta” é a de que ele, como um espectador, encontra-se em um teatro, no momento em que a cortina se abre e os atores estão dispostos no palco, numa cena mais ou menos estática, ou melhor dizendo, em um quadro.⁶ Essa impressão é reforçada quando, após começar a narrativa de acontecimentos anteriores o narrador – num *flash back* – ao atingir novamente o momento presentificado da cena inicial, utiliza o verbo *ver*, para referir-se aos personagens: “exatamente o dia em que os *vemos* agora” (p. 518).⁷ Nesse quadro, ou cena estática, dois dos personagens principais já nos são apresentados com jogos de olhar que os caracterizarão, como perceberemos com o desenrolar da narrativa: Garcia *mirava*; Fortunato *olhava*. A terceira personagem, Maria Luiza, mulher de Fortunato, é apresentada segundo uma técnica do enigma, com tendo “os dedos trêmulos”. Ao mesmo tempo em que nos apresenta os

personagens por seus olhares e gestos, o narrador desperta a curiosidade do leitor mantendo-o em suspense, não só ao preveni-lo de que “é tempo de contar a história sem rebuço” (p. 511), como ao informá-lo de que o que explicava a atitude dos personagens, deixando “Maria Luiza com os dedos ainda trêmulos”, e o rosto de Garcia “com uma expressão de severidade que não lhe era habitual”:

“era o fato de terem entre outros assuntos, “falado também de outra coisa (. . .) tão feia e tão grave que não lhes deixou muito gosto para tratar do dia, do bairro e da casa de saúde. Toda a conversação a esse respeito foi constrangida” (p. 511).

Outro fator de suspense é o fato de o narrador só se decidir a contar a história “sem rebuço” por já estarem “mortos e enterrados” os três personagens apresentados no momento-quadro em que se inicia sua *narração-espetáculo*. Ora, só se adverte que se vai contar uma história “sem rebuço”, quando há nela algo de excuso. Na verdade, o próprio título, como dissemos anteriormente, já anuncia esse suspense: *secreta, segredo*, conduzem imediatamente a uma idéia de mistério. O narrador mantém, com essas técnicas de enigma, o leitor-espectador, em suspense, e este, mal iniciada a leitura, já se vê às voltas com as seguintes indagações: o que seria essa “coisa tão feia e grave” causadora das citadas atitudes dos

personagens, capaz de constranger a conversação e de instaurar o silêncio no grupo?

O narrador mantém o leitor em suspense não apenas com *o que* ele conta, mas com *o seu modo de montar a narrativa, com seu modo de narrar*. Ao invés de satisfazer, de imediato, a curiosidade do leitor, o narrador, resolve fazer-nos esperar pelas respostas, ao decidir, narrando, “remontar à origem da situação”. Para tanto, interrompe a ação que apresentava e, num *flash back*, a retoma a partir de um tempo anterior em que os três personagens ainda não se conheciam. O leitor passa, então, da situação de *espectador*, isto é, de quem vê a cena e se questiona, para a situação de expectativa, isto é, de quem espera para ter sua curiosidade satisfeita. Por isso, o início *in media res*,⁸ como é o caso de “A causa secreta” – na medida em que introduz imediatamente o leitor num momento avançado da diegese, momento esse, geralmente crucial, tenso –, pode ser visto tanto como gerador de curiosidade, de suspense, quanto como operador de enigma. Remontando, pois, à origem da situação, a narrativa evolui de modo mais ou menos linear, até chegar, de novo – num movimento circular – ao momento imediatamente posterior ao do desvendamento do mistério, da descoberta da “causa secreta”, ou seja, da revelação da verdadeira natureza de Fortunato. E daí, até o breve final, *a narrativa-peça* vai apenas nos confirmar, por mais um *ato*, a natureza mórbida, doentia de Fortunato, anunciada implicitamente desde o título-segredo.

Mostramos, acima, que a primeira impressão do leitor de nosso conto é a de que se encontra num teatro, como espectador. De fato, poderíamos dizer que noção de teatro, de espetáculo (no sentido etimológico de “o que se olha”) está presente de diversas maneiras nesse conto. Na abertura do conto, é o leitor que se sente como um espectador de uma cena de teatro. A partir do início do *flash back*, porém, numa espécie de *mise en abîme*, num verdadeiro *jogo de espelhos*, são os diferentes personagens do conto que observam e que são observados, desempenhando, alternadamente ou, ao mesmo tempo, os papéis de atores e de espectadores, transformando, assim, a narrativa, num verdadeiro espetáculo, no sentido lato da palavra.

Ver, olhar, assistir, contemplar, vigiar, observar, examinar, fitar são as ocupações principais dos personagens, no desenrolar de “A causa secreta”. Por isso, a escolha lexical e a frequência desses verbos tornam-se, como veremos, uma operação discursiva estratégica. Não é por acaso, que uma das poucas características físicas de Fortunato que nos são dadas reiteradas vezes, com detalhes, são as referentes aos seus olhos:

“os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria” (p. 513).

“A figura dele não mudara; os olhos eram as mesmas chapas de estanho duras e frias” (p. 514).

Em seu papel de espectador, Fortunato vai se interessar por um tipo de espetáculo de que falaremos oportunamente. Garcia, por sua vez, no início, terá seus olhos voltados sobretudo para Fortunato; posteriormente, Maria Luiza passa a ser, também, objeto de seu olhar. E é acompanhando essa sucessão de espetáculos e de atitudes enigmáticas de Fortunato que os leitores vão desvendar o mistério apresentado no início da narrativa-espetáculo.

Vejamos, pois, de que modo a noção de espetáculo se encontra presente na história contada. Inicialmente, a noção de espetáculo é introduzida no sentido explícito de “representação teatral numa casa de espetáculos”. Essas representações servem para aproximar os personagens principais: Fortunato e Garcia. Fortunato e Garcia gostavam de teatro. Para Garcia “uma de suas únicas distrações era ir ao teatro de S. Januário” (p. 512). Porém, não fazia grandes sacrifícios para satisfazer seu prazer, já que o citado teatro “ficava perto, entre essa rua [D. Manoel onde ele morava] e a praia” (p. 512). No entanto, Fortunato, que Garcia encontrou no mesmo teatro, parecia ser um aficionado de teatro, pois expunha-se duplamente para assistir às peças: não só pela distância (morava em Catumbi), como pelo perigo real, já que “só os mais intrépidos ousavam estender os passos até aquele canto da cidade” (p. 512). Fortunato se interessava por dramalhões, mas tudo indica que ele não gostava de farsas “no fim do drama vinha uma farsa; mas Fortunato não esperou por ela” (p. 512). No restante

do conto, porém, não são esses tipos de espetáculos teatrais que prendem a atenção de Fortunato: são outros tipos de espetáculos que atraem sua atenção e seu olhar. Com efeito, o conto consiste numa ilustração desse fato, através de inúmeras ocorrências, como por exemplo, o relato que Fortunato faz a Garcia do evento em que Gouveia foi esfaqueado, evento de que Fortunato foi *espectador*:

“mas eu só vi a este senhor, que atravessava a rua no momento em que um dos capoeiras passando por ele, meteu-lhe o punhal” (p. 512).

Outro exemplo é o que se refere à atitude do espectador-Fortunato, durante o curativo do ator-Gouveia.

“ajudado pelo estudante, Fortunato serviu de criado, segurando a bacia, a vela, os panos, sem perturbar nada, olhando friamente para o ferido, que gemia muito” (p. 513).

O complexo jogo de espelhos a que nos referimos anteriormente, pode ser facilmente percebido, na passagem que apresentamos a seguir. Nessa passagem, Garcia é espectador, na medida em que observa Fortunato; Fortunato é espectador, enquanto observa Gouveia, e ator, enquanto é observado por Garcia:

“[Garcia] olhou para ele [Fortunato] e viu-o sen-

tar-se tranqüilamente, estirar as pernas, meter as mãos nas algibeiras das calças e fitar os olhos no ferido (. . .). De quando em quando, voltava-se para o estudante e perguntava alguma coisa a respeito do ferido; mas tornava logo a olhar para ele enquanto o rapaz lhe dava a resposta” (p. 513).

A partir daí, Garcia, *espectador*, aparece sempre assistindo à atuação de Fortunato. Observe-se, no seguinte trecho, a referência explícita a espetáculo teatral (“assistindo a um ato”) feita pelo narrador, com relação às atitudes de Fortunato.

“A sensação que o estudante recebia era de repulsa ao mesmo tempo que de curiosidade; não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação e, se era desinteressado como parecia, não havia mais que aceitar o coração humano como um poço de mistérios” (p. 513).

Ao saber, por Gouveia, como Fortunato o havia tratado, quando foi agradecer-lhe a assistência dada durante a crise, Garcia, picado pela curiosidade, quando surge a oportunidade, passa a *observar* não apenas Fortunato, mas também a mulher deste. Aliás, o próprio narrador aponta-nos Garcia como *observador*, como uma

espécie de cientista, não como aquele que só vê as aparências, mas como quem

*“possuía em germen a faculdade de **decifrar** os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o **segredo** de um organismo”* (p. 514).

Assim, *desempenhando* seu papel de *observador*, na segunda visita que fez a Fortunato e à esposa, Garcia *“percebeu* que entre eles havia alguma dissonância de caracteres, pouca ou nenhuma afinidade moral” (p. 514).

A referência, nas passagens acima, a “poço de mistérios”, “decifrar os homens”, “segredo de um organismo”, reforçam a idéia de enigma. Além disso, a reação dos diferentes personagens, diante das atitudes de Fortunato, contribuem para aumentar a aura de mistério que envolve: “Garcia está atônito” (p. 513); “Tudo isso assombrou o Garcia” (p. 514); a moça, espantada, “ouviu-o [Garcia] contar os efeitos de Fortunato (p. 514); “. . . da parte da mulher para com o marido, uns modos que (. . .) confinavam na resignação e no temor (p. 514); “Singular homem! Pensou Garcia” (p. 514); ante a dedicação de Fortunato, no hospital, “toda a gente pasmava” (p. 515).

Após a abertura da casa de saúde – o empreendimento em que Fortu-

nato e Garcia tornaram-se sócios – Fortunato passa a desempenhar vários papéis, sem abandonar seu papel de espectador:

*“Aberta a casa, foi ele próprio administrador e chefe de enfermeiros, **examinava** tudo, ordenava tudo, compras e caldos, drogas e contas”* (p. 515).

Garcia, por sua vez, continuando em seu papel de espectador fiel e assistindo a seu ator predileto desempenhar esses diferentes papéis

*“pode então **observar** que a dedicação ao ferido da rua de D. Manoel não era um caso fortuito, mas assentava na própria natureza deste homem. **Via-o** servir como nenhum dos fâmulos. Não recuava diante de nada, não conhecia moléstia aflitiva ou repelente, e estava sempre pronto para tudo, a qualquer hora do dia ou da noite”* (p. 515).

Garcia não era o único espectador das proezas de Fortunato: “toda a gente pasmava e *aplaudia*” (p. 515). Na convivência com o casal Fortunato, o objeto de observação de Garcia passa a ser cada vez mais Maria Luiza, por quem o médico acabou se apaixonando:

*“**Observava** a pessoa e a vida de Maria Luiza, cuja*

solidão moral era evidente. E a solidão como que lhe duplicava o encanto (. . .). Manso e remanso entrou-lhe o amor no coração” (p. 515).

É, agora, não apenas no papel de observador curioso que observa para decifrar um mistério, mas no papel de cientista apaixonado que está atento ao bem estar da mulher amada, que situamos Garcia. Dessa forma, o incidente das experiências que Fortunato fazia em sua residência com os cães e gatos, “desvendou ainda mais aos olhos do médico a situação da moça” (p. 515). Este notando que ela tossia, quis “ver o pulso”; como Maria Luiza não o permitisse, “Garcia ficou apreensivo” e decidiu que era preciso *observá-la* e avisar o marido em tempo” (p. 516).

É nesse estágio da narrativa que Garcia assiste a uma cena decisiva para o desvendamento do enigma. Vê Fortunato torturar um rato, lentamente, cortando suas patas e queimando-o alternadamente, *contemplando* tudo, como nas etapas em que o narrador descreve!

“com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita (. . .) Faltava cortar a última pata; Fortunado cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu e ele ficou olhando para o rato meio cadáver” (p. 516).

Nesse momento crucial da narrativa, os dois personagens atuam em seus diferentes papéis. Garcia, em seu papel de *espectador*, “estava longe de esperar o que viu”, mas conseguia dominar a repugância do *espetáculo* para *fixar* a cara do homem” (p. 516). Fortunato, como *ator principal* do espetáculo visto por Garcia, é, concomitantemente, um verdadeiro *espectador*, embevecido pelo espetáculo que ele próprio realiza, numa espécie de transe:

“nem raiva, nem ódio, tão somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estatua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética” (p. 516/517).

Pelo exemplo acima, pode-se notar que, nem mesmo a noção de “sensação estética”, decorrente de um espetáculo que se aprecia, deixou de ser mencionada por nosso narrador.

Garcia, que “possuía em germen a faculdade de *decifrar* os homens”, tem finalmente sua curiosidade satisfeita; descobriu a mola que impulsionava Fortunato, sua “causa secreta”: “castiga sem raiva, pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar” (p. 518). Estava assim descoberta a motivação profunda, “o *segredo* deste homem” (p. 518). A essa altura, Garcia, bem como os leitores passam a compreender certos fatos ocorridos, anteriormente, em uma nova perspectiva. Eles

se dão conta de que o encontro de Garcia com Fortunato, na Santa Casa, não havia sido fortuito. Como estudante de Medicina, era natural que Garcia estivesse ali. Mas e Fortunato? Ora, para Fortunato, que maior *teatro de dor* do que um hospital? As reações de Fortunato, durante o dralhão (“nos lances dolorosos, a atenção dele redobrava, os olhos iam avidamente de um personagem a outro” (p. 514); o fato de não gostar de farsa; as bengaladas que deu no cachorro, ao sair do teatro, deixando-o ganindo; sua maldade para com Gouveia, deixando-o “mortificado e humilhado”, depois de tê-lo assistido em um momento de dor; sua risada franca ao contar a Maria Luiza a visita de Gouveia, nos mínimos detalhes – tudo isso é então percebido com outra dimensão tanto por Garcia, como pelos leitores. É a máscara de Fortunato que cai.

Estamos aí, diante de uma das temáticas constantes de Machado de Assis – a temática do duplo, do ser e do parecer, a da falsa devoção, a da moral de fachada, a da falsa virtude – desenvolvida com maestria e com a arte de um “metteur en scène”, pela técnica do enigma e de um requintado emprego da semântica do olhar. Os gestos e as ações são menos reveladores do que a forma do olhar. Segundo a técnica do enigma e do teatro, a expectativa do leitor é constantemente manipulada e o desenlace, sempre uma surpresa. É, de fato o que acontece aqui. Numa verdadeira peripécia,⁹ nosso herói é desmistificado. Descobrimos, então, que todas as ações de Fortunato não eram atos de

nobreza d’alma, mas atos de forte sadismo, de um “diletantismo *sui-generis*”, de uma natureza mórbida e doentia, de uma espécie de “redução de Calígula”, como afirma conclusivamente o narrador. Uma imitação de Sade, dizemos nós. Fortunato não se sentiria deslocado entre os frequentadores do castelo de Silling.¹⁰

Fechado o círculo da narrativa, ou seja, retornando ao momento em que o conto-peça teve início de fato, acabou-se o suspense em que o leitor foi mantido com relação a “aquela coisa tão feia e grave”, e fica claro para o leitor, por que razão, na cena inicial, há tensão, silêncio e constrangimento, e porque “os dedos de Maria Luiza parecem ainda trêmulos, ao passo que há no rosto de Garcia uma expressão de severidade” (p. 511). O enigma é desvendado, mas o espetáculo continua. Os personagens continuam a desempenhar seus papéis de espectadores e atores, agora, apenas para ilustrar, com mais dois *atos* – sempre postos em relevo pela semântica do olhar – a natureza dupla e a personalidade doentia de Fortunato. Garcia continua no seu papel de observador, movido pelo amor por Maria Luiza e pela desconfiança com relação a Fortunato, agora que conhece seu segredo:

“Maria Luiza cismava e tossia; o médico indagava de si mesmo se ela não estaria exposta a algum excesso na companhia de tal homem. Era apenas possível; mas o amor trocou-lhe

*a possibilidade em certeza;
temeu por ela e cuidou de
os vigiar” (p. 518).*

Fortunato, por sua vez, – embora, no início, ao descobrir que a doença de Maria Luiza era mortal e não poupasse esforços para aliviá-la – nos últimos dias de vida de sua esposa, “em presença dos tormentos supremos da moça”, retoma seu papel de *espectador* frio e mórbido, saboreando a dor, numa espécie de transe, semelhante ao observado durante o sacrifício do rato:

*“Não a deixou mais; fitou
o olho baço e frio naquela
decomposição lenta e do-
lorosa da vida, bebeu uma
a uma as aflições da bela
criatura, agora magra e
transparente, devorada de
febre e minada de morte.
Egoísmo aspérrimo, faminto
de sensações, não lhe
perdoou um só minuto de
agonia, nem lhos pagou
com uma só lágrima públi-
ca ou íntima” (p. 519).*

É interessante observar, na citação acima, a força das metáforas e das expressões intensificadoras, que põem em relevo, tanto a avidez egoísta e lúgubre de sensações de Fortunato, quanto o grau de decomposição de Maria Luiza.

No último ato, Garcia é *espectador* e *ator*: *espectador amoroso*, quando “levantara o lenço e *contemplara* por alguns instantes as feições defuntas”; *ator desesperado*, quando *observado* por Fortunato-Calígula

(por que não dizer Fortunato-Sade?) que, ao descobrir o amor de Garcia por Maria Luiza e a dor do amigo pela perda de sua amada, macabramente, “*saboreou* tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (p. 519).

Nosso objetivo, no presente estudo, era principalmente colocar em evidência a técnica do “espetáculo”, do “teatro”, aliada à técnica do enigma, adotadas por Machado para estruturar o conto ora analisado, que culmina com o espetacular desvelamento do “sadismo” de Fortunato, tema principal da narrativa-espetáculo “A causa secreta”. Entre os recursos utilizados por Machado, não se pode negar a importância da semântica do olhar como procedimento motor do referido conto, tanto no que diz respeito à narração propriamente dita, quanto no que diz respeito ao tema do sadismo.

Foge de nosso intuito, no presente estudo, levantar exaustivamente outras possibilidades de exploração que o texto “A causa secreta” oferece. Por isso, acreditando termos atingido o objetivo a que nos propusemos no início deste trabalho – o de evidenciar o espetáculo da narrativa –, só nos resta aplaudir o espetáculo do magistral “*metteur en scène*” Machado de Assis, e baixar a cortina.

NOTAS

- (01) – *Apud* Mário de Alencar, “O Teatrólogo”. In: Machado de Assis. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974, v. 2, p. 1.137. Todas as referências à obra de Machado de Assis remetem a esta edição.
- (02) – Aristóteles. *Poétique*. Paris, Les Belles Lettres, 1969, cap. 3, 1.448a, p. 32.

- (03) – Aachamos oportuno transcrever, aqui, a etimologia dessas palavras, extraída de meros textos de referência. *Teatro*: é uma coisa que *se vê*, na expressão lata da palavra, que chegou à nossa língua, como às outras línguas, através do latim *theatrum*, cuja raiz vem do grego *theatron*, por evolução de *theaomai, ver, e thea, uma vista*”. In: *Enciclopédia Delta-Larousse*. Rio de Janeiro, Delta, 1968. *Espetáculo*: “tudo o que atrai a atenção e desperta a curiosidade visual; do latim *spectaculum, de spectare, olhar, observar*; cf. o verbete “espetáculo”. In: Francisco Silveira Bueno. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo, Saraiva, 1965, v. 3.
- (04) – Aristóteles, *Op. cit.*, 1.448a, cap. 3, p. 32.
- (05) – Cf. *Op. cit.*, v. 2, p. 328, 329 e 330, respectivamente.
- (06) – No vocabulário da dramaturgia, embora não haja consenso absoluto com relação ao termo, “quadro” designa, em geral um momento de relativa imobilidade dos personagens dentro de uma cena e, nem sempre, implica uma progressão dramática, podendo, simplesmente sugerir um estado de alma dos personagens, uma atmosfera.
- (07) – Os números entre parênteses, ao lado das citações relativas ao conto “A Causa Secreta”, remetem às páginas do v. 2, *Op. cit.* Os grifos são nossos.
- (08) – Cf. Horácio, In: *Ars Poetica*: “Semper ad eventum festinat et in medias res / Non secus ac notas auditorem rapit”. Nós sublinhamos.
- (09) – Cf. Aristóteles. *Op. cit.*, 1.452a. Cap. II, p. 44.
- (10) – Ver a esse respeito, Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971, sobretudo, p. 150/151.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Mário de. “O Teatrólogo”. In: *MACHADO DE ASSIS. Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974, v. 2.
- ARISTÓTELES. *Poétique*. Paris, Les Belles Lettres, 1969.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971.

ABSTRACT

This study makes an analysis of the short-story “The Secret Cause”, by Machado de Assis. Reminding the reader of the intense dramatic traits present in Machado’s narratives, the author describes the double, mirror-like relation actor/audience established, in many instances, among the characters. The study proves that, in spite of not being based upon dialogues, “The Secret Cause” has really well-defined dramatic characteristics.