

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E
LINGUÍSTICA

O não-trabalho no arranjo narrativo dos contos de
Machado de Assis

Eugênia Fraietta

Goiânia, 2012

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	EUGÊNIA DE SOUZA FRAIETTA		
E-mail:	eugeniafraietta@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	BRASIL	UF:	GO
		CNPJ:	
Título:	O não-trabalho no arranjo narrativo dos contos de Machado de Assis		
Palavras-chave:	MACHADO DE ASSIS, CONTO, TRABALHO, NARRADOR		
Título em outra língua:	LE NON-TRAVAIL DANS L'ARRANGEMENT NARRATIVE DES CON- TES DE MACHADO DE ASSIS		
Palavras-chave em outra língua:	MACHADO DE ASSIS, CONTE, TRAVAIL, NARRATEUR		
Área de concentração:	Estudos literários: Literatura, história e imaginário		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	8 DE AGOSTO DE 2012		
Programa de Pós-Graduação:	LETRAS E LINGUÍSTICA		
Orientador (a):	MARIA ZAIRA TURCHI		
E-mail:	zaira.turchi@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Eugênia de Souza Fraietta

**O não-trabalho no arranjo narrativo dos contos de
Machado de Assis**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Zaíra Turchi

Goiânia, 2012

F812n Fraietta, Eugênia de Souza.
O não trabalho no arranjo narrativo dos contos de Machado de Assis
[manuscrito] / Eugênia de Souza Fraietta. - 2012.
152 f. : il., figs, tabs.

Orientadora: Profª Drª Maria Zaíra Turchi
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras, 2012.

Bibliografia: f. 147-152

1. Conto 2. Narrativa 3. Assis, Machado de, 1839-1908 I. Título

CDU: 821.134.3(81)

EUGÊNIA FRAIETTA

**O NÃO-TRABALHO NO ARRANJO NARRATIVO DOS CONTO DE
MACHADO DE ASSIS**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás em 08 de agosto de 2012, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.a Dr^a Maria Zaíra Turchi
(UFG-Orientadora)

Prof. Dr^a. Sueli Maria de Oliveira Regino
(UFG)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior
(UnB)

Eu acho que meu pai ficaria orgulhoso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a três professores decisivos, em momentos diversos de minha vida acadêmica, mas todos estreitamente ligados a minha permanência nos estudos de literatura, na ordem em que apareceram e, de modos diversos, condicionaram meu caminho: Professor Luís Alberto Miranda (UFG), Professor Alcides Villaça (USP) e Professor Jamesson Buarque (UFG).

Agradeço a minha orientadora, Maria Zaíra Turchi, por ter aceito a orientação e me conduzido até aqui e, sobretudo, pela gentileza e pela compreensão sempre; agradeço ao professor Jamesson Buarque e à professora Goiandira Ortiz pelos conselhos e pelo apoio no exame de qualificação; agradeço ao professor Augusto Rodrigues e à professora Sueli Maria por terem aceito compor a banca de defesa.

Agradeço, muito especialmente, às minhas amigas: Gabriela Kvacek Betella pela inspiração machadiana (que deu origem a uma amizade preciosa para além de qualquer literatura), a Jaqueline Saad pelo amor que nos acompanha apesar das distâncias, a Yani Rebouças pelo carinho e incentivo sempre, e a Fernanda Marra pela interlocução na vida e na literatura.

Agradeço à minha família: minha mãe, Leila, minha irmã, Mariana, meu cunhado, Hugo, meu primo, Marcelo Perine, e minha prima, Maria Alice Machado, por me acudirem, por me apoiarem, por estarem sempre onde posso encontrá-los.

Agradeço ao pai do meu filho, meu amigo querido, Sérgio Manso, por saber que é com ele que meu filho está quando preciso (como tantas vezes precisei) me enclausurar para escrever.

Agradeço a meu pai que, apesar dos anacronismos, antagonismos e intransigências, me legou o gosto pela música brasileira, pela melodia, pela língua portuguesa e me incentivou iniciar o mestrado.

Agradeço ao meu amor e meu companheiro, André Fratzezi, que me fez esperar mais que Penélope por Ulisses, mas que, desde que voltou, só me apoia, incentiva e acalma, firme como aquela cama entalhada no tronco da oliveira.

Agradeço ao meu filho, Luca, que me (re)cria e tantas vezes faz meu dia nascer.

Súbito deu-me a consciência um repelão, acusou-me de ter feito capitular a probidade de Dona Plácida, obrigando-a a um papel torpe, depois de uma longa vida de trabalho e privações.

Memórias Póstumas de Brás Cubas, Machado de Assis

Custódio interrompeu-o, batendo uma palmada no joelho. Se foi um movimento natural, ou uma diversão astuciosa para não conversar do emprego, é o que totalmente ignoro, nem parece que seja essencial ao caso.

O empréstimo, Machado de Assis

RESUMO

Esta pesquisa pretendeu, com a análise dos contos selecionados de Machado de Assis (“Anedota pecuniária”, “Fulano”, “O lapso”, “O empréstimo”, “Terpsícore” e “Jogo do bicho”), descrever uma lógica da conduta narrativa que, articulada ao recorte temático – o trabalho –, testemunhasse uma conduta social presente na realidade social extraliterária. O *corpus* oferece enredos e personagens representativos das minúcias de sua realidade, discutindo seu próprio sistema de crenças, segundo o qual trabalho não constitui valor, promovendo diferenciação, exploração e exclusão. A concepção do trabalho encontra-se justamente em sua ausência como elemento estrutural porque não constitui valor social. Os critérios pertinentes para esta proposta foram balizados, na medida do conto, pela análise de Roberto Schwarz (1990), em sua obra *Um mestre na periferia do capitalismo, acerca de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A não explicitação do trabalho nas situações dramáticas configurou uma ausência significativa e a análise recaiu sobre as implicações estruturais contraditórias do quadro histórico-social do Brasil do século XIX firmado na escravidão, na ambição liberal e no clientelismo nos contos que abordam a temática do trabalho, mesmo obliquamente.

Palavras-chave: Machado de Assis; conto; trabalho; narrador.

RESUMÉ

Cette recherche, basée sur l'analyse des contes de Machado de Assis ("Anedota pecuniária", "Fulano", "O lapso", "O empréstimo", "Terpsícore" et "Jogo do bicho"), a visé décrire une logique de la conduite narrative, articulée à l'axe thématique – le travail –, qui témoignait une conduite sociale présente dans la réalité sociale extra-littéraire. Le *corpus* offre des récits et des personnages qui représentent des minuties de leur réalité et qui discutent leur propre système des croyances, selon lequel le travail ne constitue pas valeur social, mais la différenciation, l'exploitation et l'exclusion. Les critères pertinents pour cette proposition ont été balisés, à la mesure du conte, par l'analyse de Roberto Schwarz (1990), dans son oeuvre *Un maître à la périphérie du capitalisme*, sur le roman *Mémoires Posthumes de Brás Cubas*. La non explicitation du travail dans les situations dramatiques a fixé une absence significative et l'analyse a s'occupé des implications structurelles contradictoires du cadre socio-historique du Brésil du XIXe structuré par l'esclavage, l'ambition libérale et le clientélisme dans des contes qui touchent la thématique du travail, bien que obliquement.

Mots-clés: Machado de Assis; conte; travail; narrateur.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
I. Panorama contraditório, literatura coerente.....	14
1. Conto, síntese fecunda. Trabalho, ausência significativa.....	20
2. Os contos escolhidos.....	28
II. O trabalho e a estilização social nos contos.....	31
III. “Anedota Pecuniária” (<i>Histórias sem data</i> , 1883) e “Fulano” (<i>Histórias sem data</i> , 1884): O universo dos proprietários – falcatura e medalhonismo.....	45
1. “Anedota pecuniária”: A motivação suspeita da avareza ou a trapaça como conduta.....	46
2. “Fulano”: O vazio cheio do medalhonismo exitoso e o dilema de perpetuá-lo.....	68
IV. “Jogo do Bicho” (<i>Outros contos</i> , 1904) e “Terpsícore” (1886): Quando a realidade é o desamparo, é melhor confiar na sorte	88
V. “O Empréstimo” (<i>Papéis avulsos</i> , 1882) e “O lapso” (<i>Histórias sem data</i> , 1883): Quando remediados e proprietários se cruzam.....	105
1. “O Empréstimo”: A circularidade sem réplica ou de água ambiciosa a frango rasteiro.....	106
2. “O lapso”: O disfarce patológico do calote calculado.....	124
Conclusão.....	137
Referências bibliográficas.....	147

Introdução

Esta pesquisa pretende investigar o tema do trabalho em seis contos de Machado de Assis, a saber, na ordem em que foram publicados sob a forma de livro: “O Empréstimo” (em *Papéis avulsos*, de 1882), “Anedota Pecuniária”, “O Lapso” e “Fulano” (em *Histórias sem data*, de 1884), “Jogo de Bicho” (em *Outros contos*, de 1904) e “Terpsícore”, conto publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1886, mas que saiu sob a forma de livro apenas em 1996, pela Boitempo Editorial. Para tanto, configuraram-se cinco capítulos que intencionam desenvolver o tema segundo uma ordem que vai da descrição do panorama sócio-histórico, em que o autor está inserido e a que os contos referem-se, às análises propriamente ditas dos contos.

O primeiro capítulo, “Panorama contraditório, literatura coerente”, enfoca a singularidade com que Machado de Assis realizou e equacionou seu projeto literário diante de uma tradição local insuficiente, a partir dos cânones europeus e em resposta ao Romantismo, sem corroborar a subserviência de alguns contemporâneos seus e mantendo estreita relação com as contradições do quadro histórico brasileiro. Em seguida, o capítulo caracteriza o conto enquanto gênero, enquadra o conto machadiano como um precursor do conto moderno e apresenta os critérios da seleção do *corpus*, levando em conta o recorte temático. A identificação temática, como fator de seleção, apresenta-se problemática à medida que o tema parece não surgir de forma explícita, mas sempre tangencial, o que aponta para uma extrema coerência em relação ao quadro sócio-histórico em questão.

O segundo capítulo, “O trabalho e a estilização social nos contos”, tem por objetivo explicitar a concepção de trabalho estabelecida no Brasil a partir da realidade da escravidão, fundando a “verdade” de que a liberdade estava estreita e estruturalmente ligada ao fato de não trabalhar. Além disso, também pretende descrever o mecanismo do clientelismo que atrela os

homens pobres e livres aos proprietários, segundo a dependência pessoal. Este capítulo expõe a adoção do referencial teórico de Roberto Schwarz (1990), em *Um mestre na periferia do capitalismo*, como norteador da análise dos contos escolhidos. Assim, além da situação dramática a ser investigada – o enredo propriamente dito, seus elementos –, a conduta mesma do narrador será tratada como regra compositiva e como estilização de uma conduta social relacionadas de alguma forma ao tema em questão. No caso dos contos, serão necessárias reflexões acerca do lugar dos narradores, que oscila entre o universo dos homens livre e pobres e o dos proprietários, e dos limites do gênero, que não permitem a reiteração de atitudes, de gestos, procedimentos – reiteração que, no caso das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, desenhou, segundo Roberto Schwarz (1990), a volubilidade como estilização social de uma conduta facultada à elite brasileira e como princípio formal da obra.

O terceiro capítulo desenvolve a análise da primeira dupla de contos: “Anedota Pecuniária” e “Fulano” (presentes em *Histórias sem data*, 1883). Em ambos os contos, o enredo se dá no universo do proprietário. O milionário avarento e trapaceiro, Falcão, de “Anedota pecuniária” vende suas sobrinhas casadoiras, sob o disfarce da estetização do lucro. Em “Fulano”, o protagonista proprietário, inicialmente casmurro e praticamente anônimo, expõe, em sua trajetória, a construção do medalhão, cujo método alinha-se rigorosamente à “Teoria do Medalhão”.

O quarto capítulo analisa a segunda dupla de contos: “Terpsícore” (1886) e “Jogo do bicho” (*Outros contos*, 1904). Nos dois casos, o enredo se dá no universo remediado dos homens brancos, pobres e livres, que dependem do trabalho; tanto o marceneiro, Porfírio (“Terpsícore”), quanto o escriturário, Camilo (“Jogo do bicho”), são empregados endividados, desprovidos de qualquer apadrinhamento e que são agraciados pela sorte por meio do jogo.

O quinto capítulo investiga a terceira dupla de contos: “O empréstimo” (*Papéis avulsos*, 1882) e “O lapso” (*Histórias sem data*, 1883). Nesse caso, os personagens vivem seus conflitos justamente na intersecção dos planos socioeconômicos, ou seja, os contos exploram situações em que remediados e proprietários se cruzam: o mendigo Custódio encontra o tabelião Vaz Nunes, em “O empréstimo”, e, em “O lapso”, a trama envolve um

cabeleireiro, um alfaiate, um sapateiro, um médico e o proprietário Tomé Gonçalves, devedor contumaz e desmemoriado.

A contribuição desta pesquisa consistirá, prioritariamente, na análise, com base nas reflexões de Roberto Schwarz (1990), em *Um mestre na periferia do capitalismo*, dos mecanismos narrativos de cada um dos contos selecionados, do comportamento e da condução dos narradores diante de situações variadas e complexas envolvendo conflitos em universos socioeconômicos que não estão restritos à elite e que, mesmo – e com frequência – tangencialmente, abordam o tema do trabalho. O objetivo e o interesse desta pesquisa estão em investigar a estrutura interna do texto literário, no intuito de aprofundar a leitura e a análise da conduta narrativa e revelar estratégias que, apesar de tantos estudos pertinentes e decisivos sobre a obra de Machado de Assis, restam encapsuladas e/ou camufladas. Acredita-se que esses arranjos narrativos ambíguos e calculados são reveladores da estrutura e dos valores sociais, econômicos, filosóficos e ideológicos, não apenas da sociedade daquele Brasil do segundo quartel do século XIX, mas seguramente da composição e da conduta social do Brasil que conhecemos hoje.

A perspectiva narrativa dos contos aponta para uma mudança de perspectiva ideológica, em relação aos romances machadianos, uma vez que houve o deslocamento da voz narrativa do lugar do proprietário para o lugar, mesmo que aproximado, do dominado ou do vulnerável e/ou para o lugar de contato entre a elite proprietária e a classe pobre e/ou intermediária. Além de identificar esse deslocamento de perspectiva, deverá ser considerado que, enquanto a estrutura romanesca permite a construção da conduta do narrador pela repetição de comportamentos, as propriedades do conto revelam mecanismos outros de estilização social. A questão será identificar, segundo essas propriedades, que não permitem acumulações, as características do rigor construtivo que leva à estilização social. Ao passo que o “*show de impudência*” marca a conduta de Brás Cubas, em que inconstância é a norma, os contos indicam uma dinâmica narrativa mais econômica, que espero analisar e expor na sequência, em que a “justeza mimética” só pode ser apreendida das sutilezas, da contenção.

A questão é, de acordo com o recorte temático e de *corpus*, buscar a organização interna dos contos e a associação entre a situação narrativa e a conduta do narrador que oferecem o quadro revelador do contexto histórico brasileiro e confirmam a aguda modernidade com que Machado de Assis se destaca dos seus contemporâneos e ainda o faz no panorama atual.

I. Panorama contraditório, literatura coerente

A construção da identidade da literatura brasileira no século XIX operou contrastes significativos, uma vez que, muito embora já se definisse com nitidez “uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária” (CANDIDO, 1993, Vol. I, p. 24), os modelos e modos de representar a nacionalidade, as referências de como compor a ficção nacional fossem mesmo determinados pela tradição europeia. Os temas particulares ao Brasil eram possibilitados literariamente através de formas já consagradas por tal tradição, logo, bastante poderosa nas atividades de pensar e dizer seus costumes, sua realidade.

Diante desse quadro, o Romantismo no Brasil respondeu à questão de como representar na ficção o nosso nacional com bases no primeiro momento do Romantismo francês. Acomodávamo-nos à contemporaneidade com a missão de construir uma literatura nacional equivalente à europeia na expressão “adequada” da nossa realidade:

Depois da Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los (CANDIDO, 1993, Vol. I, p. 26).

A nossa tradição fixava-se, então, sobre uma base dúplice, tendo que lidar, ao mesmo tempo, com o dado local, muito peculiar e diferenciado, amoldado aos cânones europeus de como representá-lo. Nessas condições, a dimensão afetiva foi determinante na composição de um nacionalismo literário que norteou o nosso Romantismo e que, portanto, fixou a consciência da literatura como estilização de nossas especificidades históricas, geográficas e humanas:

Por isso mesmo, o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. [...] Em país caracterizado por zonas tão separadas, de formação histórica diversa, tal romance, valendo por uma tomada de consciência, no plano literário, do espaço geográfico e social, é ao mesmo tempo documento eloquente da rarefação na densidade espiritual (CANDIDO, 1993, Vol. II, p. 100).

O nacionalismo literário como princípio não passou dos elementos básicos do enredo e dos tipos a que foi acrescida a consciência cada vez mais aguda do panorama, não só geográfico, como também social do Brasil, o que permitiu o aprofundamento analítico executado por Machado de Assis e a superação da descompensação entre ânsia topográfica e rarefação espiritual. Além disso, se no início do século XIX, os grupos familiares no interior das classes dominantes eram regidos por padrões uniformes e superpostos à escravaria e aos desclassificados, segundo uma estratificação simples, o advento da burguesia criava novos e complexos problemas de ajustamento da conduta dos quais Machado serviu-se como material e motivo literários. Assim, superando os modelos estrangeiros, esse escritor sintetiza em sua produção “os dois processos gerais da nossa literatura: a pesquisa de valores espirituais, num plano universal, e o conhecimento do homem e da sociedade locais” (CANDIDO, 1993, Vol. II, p. 103).

A obra machadiana, crítica e ficcional, deixa entrever a realização de uma leitura muito abrangente e crítica dos romances indianistas, rurais e urbanos do Romantismo, o que possibilitou sedimentar material necessário à sondagem densa do país e do homem em sua ficção. Nesse processo, Machado não só admitiu como pressupôs seus predecessores, fecundando o legado na assimilação e aprofundamento daquelas experiências literárias e na apresentação realista e analítica das relações sociais e humanas. Nos termos de Roberto Schwarz, Machado soube estar informado e ter abertura para a sua atualidade, assim como soube lidar, em sua obra, com seus predecessores “não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas” (SCHWARZ, 1989, p. 31).

No entanto, esses predecessores corporificavam uma tradição incipiente que ainda não oferecia todas as referências e soluções necessárias à questão, ainda bastante pertinente para Machado, de como criar uma

literatura verdadeiramente brasileira, que não realizasse a continuidade pela continuidade, mas que constituísse “um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias” (SCHWARZ, 1989, p. 31) . Em outras palavras, a base dúplice era um problema a ser tratado em sua atividade literária: como ficcionalizar o Brasil com uma tradição literária nacional insuficiente e quando tudo já havia sido ficcionalizado pela tradição europeia e o peso desses cânones era incontornável? A presença de uma tradição tão poderosa e a busca de soluções no estrangeiro não aplacavam a questão, antes adensavam sobremaneira o problema.

A ficção machadiana venceu o constante apelo, por vezes tão subserviente, ao padrão europeu naquela atividade de ajustamento e elaborou uma forma própria, sempre a partir desses cânones, em sua recriação e subversão criativa e constante. Mesmo porque, segundo Roberto Schwarz, “resta ver se o rompimento conceitual com o primado da origem leva a equacionar ou combater as relações de subordinação efetiva” (1989, p. 36), ou seja, de acordo com o crítico, romper com o empréstimo não garantia pensamento e vida mais autênticos, muito menos a anulação da noção de cópia solucionava o impasse: “a quebra do deslumbramento cultural do subdesenvolvido não afeta o fundamento da situação, que é prático” (1989, p. 36). Se por um lado a noção de cópia era pejorativa, contrariando noções valorizadas de originalidade, criação nacionalista, independência de juízo etc, por outro lado e no seu extremo, em um contexto de dominação absoluta, a cultura em nada poderia expressar acerca das condições que lhe davam vida. Vale afirmar que a cópia era, então, efeito mais que coerente de escolhas sociais e econômicas de uma elite que, embora execrasse a cópia em discursos nacionalistas, não abria mão dos benefícios que essas escolhas sociais e econômicas lhe proporcionavam. A feição copiada da cultura brasileira era expressão das desigualdades brutais da ordem colonial e escravocrata. Conforme a reflexão de Roberto Schwarz (1989), “a denúncia do transplante cultural veio a ser o eixo de uma perspectiva ingênua e difundida” (p. 47) responsável por uma série de equívocos, dentre os quais é pertinente destacar: a suposição de que a imitação fosse evitável; a sugestão de que as elites pudessem sanar o problema (o que equivalia a pedir que o beneficiário de uma situação acabasse com ela); a concentração do problema na relação

entre a elite e o modelo (enquanto os pobres eram sumariamente excluídos do universo da cultura); a relação entre autenticidade e criatividade e países adiantados, e entre imitação e países atrasados.

Equacionando o legado segundo uma percepção aguda das peculiaridades e contradições locais, Machado superou seus contemporâneos europeus e tornou-se independente em relação a eles. A articulação de valores universais à sondagem astuta e ao conhecimento profundo do homem e da sociedade brasileiros gerou não mais um espaço geográfico ou social, cujos elementos levam à fragilidade do descritivismo e da cor local, mas um espaço humano que abarcou os anteriores transcendendo-os em complexidade de relações.

É de acordo com essa perspectiva que Machado realizou seu projeto literário, senão explícito, com certeza muito consciente, de recompor a fisionomia brasileira na literatura de modo a responder aos influxos externos e a representar uma sociedade que já se deslocava consideravelmente da homogeneidade absoluta das tradições entre metrópole e colônia, e carecia de significação literária.

A exigência literária de, a partir de “um certo sentimento íntimo, ser homem do seu tempo e de seu país” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 804) implicava encarar a sociedade brasileira do século XIX no que ela possuía de próprio, isto é, nas contradições da presença da Monarquia e das ambições republicanas, da força de uma aristocracia rural e da inserção de uma nascente burguesia liberal na nova ordem do capitalismo, e da instituição lucrativa e constrangedora do sistema escravista coexistindo com outras instituições como o parlamento e a constituição num contrassenso notável:

De um lado, tráfico negreiro, latifúndio, escravidão e mandonismo, um complexo de relações com regra própria, firmado durante a Colônia e ao qual o universalismo da civilização burguesa não chegava; de outro, sendo posto em xeque pelo primeiro, mas pondo-o em xeque também, a Lei (igual para todos), a separação entre o público e o privado, as liberdades civis, o parlamento, o patriotismo romântico etc. A convivência familiar e estabilizada entre estas concepções em princípio incompatíveis esteve no centro da inquietação ideológico-moral do Brasil oitocentista. A uns a herança colonial parecia um resíduo que logo seria superado pela marcha do progresso. Outros viam nela o país autêntico a ser preservado contra imitações absurdas. Outros ainda desejavam harmonizar progresso e trabalho escravo, para não abrir mão de nenhum dos dois, e outros mais

consideravam que esta conciliação já existia e era desmoralizante (SCHWARZ, 1989, p. 43).

De qualquer modo, fica patente que o nacionalismo, exaltação afetiva do nativismo, como manifestação da vida e princípio literário, como saída e critério para ficcionalizar o Brasil não lograria êxito e, portanto, não teria lugar na ficção machadiana.

O ideário liberal, com suas noções de trabalho livre e igualdade perante a lei, necessário à identidade do estado novo e das elites dominantes, inserido na nova ordem capitalista, representava progresso, mas não se confirmava nas relações efetivas de trabalho, que continuavam a ser regidas pelo sistema de produção escravagista. O discurso liberal, que pressupunha o trabalho livre e assalariado, era proclamado pelas elites enquanto a prática da escravidão é que configurava o sistema real e legal:

Privados de seu contexto oitocentista europeu e acoplados ao mundo da sociabilidade colonial, os melhoramentos da civilização que importávamos passaram a operar segundo outra regra, diversa da consagrada nos países hegemônicos. Daí o sentimento de pastiche indigno a que escapava Machado de Assis, cuja grande imparcialidade permitia ver um modo particular de funcionamento ideológico onde os demais críticos só enxergavam esvaziamento (SCHWARZ, 1989, p. 44).

O caráter conservador da emancipação política brasileira fez com que os componentes desse sistema de produção, a partir de então considerados ultrapassados, continuassem iguais no contexto local e fossem condenados no contexto mundial. A escravidão chocava-se ideologicamente com um sistema internacional baseado na industrialização, isto é, com a nova ordem do capital que, ao mesmo tempo e paradoxalmente, confirmava no lucro proporcionado os modos atrasados de produção. As elites não precisavam, assim, optar tão imediatamente entre fazer parte de uma burguesia culta e progressista ou serem beneficiárias de um dos últimos sistemas escravocratas. Absorviam a cultura estrangeira do progresso no que havia de conveniente, a fim de adaptá-la ao país, ou seja, associando-a à instituição escravista. E a mão de obra segregada e sem escolha deixava de ter uma condição temporária, para tornar-se parte estrutural do país livre. Entretanto, os cúmplices desta contradição não eram exclusivamente os beneficiários diretos,

mas também a gente modesta que deles dependia por meio das várias formas de clientelismo.

Enquanto a civilização burguesa havia afirmado, como base contrária ao Absolutismo, a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho, etc., o clientelismo efetivava nas relações sociais a dependência pessoal, a exceção à regra, a cultura interessada, a remuneração e os serviços pessoais, a personalização da lei. Aliás, sobre esta última, é indispensável o conhecimento do ensaio de Roberto DaMatta, “Sabe com quem está falando?”, do qual destaco alguns trechos a título de ilustração do que afirmava Roberto Schwarz:

No Brasil, assim, o indivíduo entra em cena todas as vezes em que estamos diante da autoridade impessoal que representa a lei universalizante, a ser aplicada para todos. É quando usamos o ‘sabe com quem está falando’ ou formas mais sutis e brandas de revelar nossa ‘verdadeira’ identidade social. Não mais como cidadãos da República, iguais perante a lei, mas como pessoas da sociedade, relacionadas essencialmente com certas personalidades e situadas acima da lei. [...]

No sistema social brasileiro, então, a lei universalizante e igualitária é utilizada frequentemente para servir como elemento fundamental de sujeição e diferenciação política e social. [...]

Eis o que parece ser o dilema brasileiro. Pois temos a regra universalizante que supostamente deveria corrigir as desigualdades servindo apenas para legitimá-las, posto que as leis tornam o sistema de relações pessoais mais solidário, mais operativo e mais preparado para superar as dificuldades colocadas pela autoridade impessoal da regra. [...]

Sendo assim, o sistema de relações pessoais que as regras pretendem enfraquecer ou destruir fica cada vez mais forte e vigoroso, de modo que temos, de fato, um sistema alimentando o outro (1997, p. 236-238).¹

Assim, o clientelismo, contrariando o ideário liberal tanto quanto a escravidão o fazia, promovia uma tal desarticulação de seus valores associada à absorção deturpada de alguns de seus princípios que o resultado foi um novo padrão de relações interpessoais muito particular dentro mesmo do verniz liberal:

[...] adotadas as ideias e razões europeias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente “objetiva”, para o momento do arbítrio que é da natureza do favor. Sem prejuízo de existir, o antagonismo se desfaz em fumaça e os incompatíveis saem de mãos dadas. Esta recomposição é capital. Seus efeitos são

¹ Todas as citações foram atualizadas nesta dissertação segundo o acordo ortográfico de 2009.

muitos, e levam longe em nossa literatura (SCHWARZ, 1992, p. 16-17).

É diante desse panorama social das “ideias fora de lugar” que Machado compôs sua obra literária, representando uma estrutura significativa em que a concepção do trabalho e das relações de trabalho, como também o avesso do trabalho, vale dizer, a desconsideração do trabalho como valor, assumiram pertinência decisiva na consciência e na materialização de seu projeto literário.

1. Conto, síntese fecunda. Trabalho, ausência significativa.

O conto que interessa a este trabalho é o conto considerado arte literária e, segundo Herman Lima (1952), como o reconhecemos e entendemos hoje, apesar de sua variedade, tem origens não antes de meados do século XIX. Segundo Lima Sobrinho (1960), essas origens estão estreitamente vinculadas a um tipo de produção, de qualidade literária discutível, que se dava no jornal em meados do século XIX:

Estreita vinculação existente entre as duas atividades, a do jornalista e a do *conteur*, vinculação com que se documenta a poderosa influência do periódico na expansão e multiplicação do conto moderno, aquele que se dirige, não mais aos círculos palacianos ou a uma nobreza restrita, mas ao grande público, que se vai acumulando nas cidades de nosso tempo e, sobretudo, a essa burguesia numerosa, que as indústrias e as atividades urbanas despertam para uma missão política (p. 16).

De acordo com Lima Sobrinho (1960, p.10), o conto literário, no Brasil, “começa mesmo com Machado de Assis”, em 5 de janeiro de 1858, com a publicação de “Três tesouros perdidos” no periódico A Marmota. Para Herman Lima (1952), em se tratando de publicação de obra de contos, “tivemos a primeira grande realização no conto, com a publicação, em 1882, de *Papéis avulsos*, de Machado de Assis, cujas páginas iniciam com “O Alienista”, uma obra prima até hoje insuperada” (p. 11), embora “A primeira manifestação literária nos moldes do conto já em plena voga na Europa, especialmente o

conto fantástico, deve-se, porém, a Álvares de Azevedo, com *Noite na Taverna*” (LIMA, 1952, p. 73). Ainda segundo Herman Lima, “Machado de Assis pode mesmo ser considerado o precursor do conto moderno, pois já o praticava há setenta anos (1882)” (1952, p. 14).

No que diz respeito à definição e à caracterização do conto, segundo Nádya Gotlib (2000, p. 15), essa modalidade literária narrativa conserva características da parábola e da fábula quanto à economia do estilo, à situação e à proposição temática resumidas. Moderno ou clássico, distinção que será tratada em tempo, o conto destaca-se e diferencia-se por uma série de características, alinhadas entre si e razoavelmente comuns a vários autores, que apontam para a economia dos meios narrativos, concisão e unidade de impressão, em outras palavras, a noção aguda de limite. Cortázar, no célebre texto “Alguns aspectos do conto”, reforça esse aspecto afirmando que o contista deve fixar uma imagem ou um episódio significativos e limitá-los, o que se resolve tecnicamente trabalhando a matéria literária em profundidade, em oposição à acumulação e ao desenvolvimento de elementos parciais presentes no romance:

O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; o seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método. O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa “abertura” a que me referia antes (CORTÁZAR, 1974, p. 152).

A significação temática submetida à pressão exercida sobre o tempo e o espaço proporciona uma espécie de abertura que projeta o conto para muito além do seu próprio argumento, quebrando aqueles limites a que ele está formalmente confinado e rompendo com o cotidiano que frequentemente marca seu tema. Assim, a partir do tratamento literário que visa à economia máxima de recursos, o fato tomado como ponto de partida ganha excepcionalidade por atrair um sistema de relações que guarda imensa quantidade de noções, visões, ideias: “de modo que um vulgar episódio doméstico [...] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (CORTÁZAR, 1974, p. 153).

O desenvolvimento vertical do tema, que deve estruturar o conto para que possa assim ser chamado, requer o que Cortázar chama de “intensidade”, vale dizer, a eliminação de tudo o que não converge essencial e diretamente para o drama: “O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite ou mesmo exige” (CORTÁZAR, 1974, p.157-158).

Note-se que, ao lado da questão da brevidade como elemento caracterizador do conto, o paralelo com o romance não só torna-se inevitável como esclarecedor. O romance dilata a unidade de ação e arregimenta vários discursos do conhecimento, enquanto o conto realiza-se pela concentração; o conto exige economia de meios e parece ter uma estrutura mais rigorosa, enquanto o romance é mais “inacabado”, desenvolvendo-se na extensão do tempo cronológico e na acumulação e distensão de seus elementos; o conto é fundamentalmente marcado pela seleção, ou, nas palavras de Cortázar, o conto deve “recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites”, enquanto, no romance, “a captação da realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos” (CORTÁZAR, 1974, p. 151). Muito similar é a posição de Brander Matthews, citada por Nádía Gotlib (2000, p. 59), que postula uma diferença entre conto e romance não apenas de extensão, mas, sobretudo, de natureza: “o conto tem uma unidade de impressão que o romance necessariamente não tem.” E essa unidade de impressão deve-se justamente a características como a singularidade dos elementos narrativos, sua concisão e a tensão entre eles. Dessa unidade depende a qualidade e eficácia do conto, e a curta extensão é fator decisivo para tanto. Essa questão não passa despercebida por Machado de Assis; na Advertência a *Várias histórias* (1994), fica evidente essa preocupação, mesmo que se desconte o tom irônico (que não invalida o rigor da afirmação, uma vez constatada a busca pela tensão nos contos do autor):

O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos (p. 476).

Ricardo Piglia (2004), no texto “Teses sobre o conto”, elucida outras questões fundamentais acerca das propriedades formais do conto, e sua primeira tese consiste no fato de que “um conto sempre conta duas histórias” (p. 89). Piglia (2004) chama isso de “caráter duplo da forma do conto” (p. 89) cuja chave é identificar justamente a cisão entre as duas histórias que são contadas; uma é contada em primeiro plano, evidente, explícita (história 1), e a outra é contada em segundo plano, contada em segredo (história 2): “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, p. 89-90). No caso de Machado de Assis, o conto “O caso da vara” é um exemplo perfeito dessa propriedade; no primeiro plano, tem-se uma história que encaminha o leitor à seguinte questão: conseguirá Damião sair definitivamente do seminário?, enquanto que outra história se estrutura secretamente, para qual outras questões, decisivas e cruciais, armam-se em um plano secundário, menos evidente: Damião dará ou não a vara a Sinhá Rita? Honrará ou não com sua palavra de proteger a negrinha Lucrécia? Salvará a sua pele ou a pele de Lucrécia? Como Piglia (2004) esclarece a respeito desse tipo de estrutura: “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (p. 90); em se tratando de “O caso da vara”, quando Damião obedece a Sinhá Rita e lhe entrega a vara para que Lucrécia seja espancada, a dúvida sobre ele sair ou não do seminário esvanece enquanto questão primordial. E, conforme teoriza Piglia (2004) acerca do caráter duplo da forma do conto, “O final põe em primeiro plano os problemas da expectativa [...]” (p.100), assim esse desfecho redireciona, de fato, a expectativa gerada no leitor, por uma espécie de sistema de pistas falsas, para um encaminhamento que ultrapassa uma resposta no nível da ação.

Quanto à diferenciação entre conto clássico e conto moderno, Herman Lima (1952) afirma que o conto clássico é aquele caracterizado por:

suas três fases tradicionais de princípio, meio e fim, obedecidas as regras de sínteses e monocronismo, fixadas por Araripe Júnior; marcado pelo “acidente” requerido por Oiticica; dando, finalmente “em síntese, a descritiva ou o drama de uma situação, de um *passus* na vida do personagem”, como queria Sívio Romero (p. 19).

Ainda na esteira dessa diferenciação, relevando o que ela pode ter de artificial ou forçada, Nádía Gotlib (2000) sintetiza:

Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e solução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada (p. 30).

A respeito dessa diferenciação, Piglia (2004) afirma:

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só (p. 91).

Ao abordar a questão do conto moderno, Herman Lima (1952) se valeu do conto de Tchekhov, “A Angústia”, como seu exemplo acabado. De seu comentário é possível identificar as determinantes desse tipo de conto nas relações que o crítico estabelece entre um enredo “rudimentar e incorpóreo”, reduzido a uma “monótona e cinzenta enumeração de mesquinhos episódios sem maior significação aparente” e “um imenso conteúdo de emoção” (p.22). Depreende-se que, nos contos ditos modernos, o sentido profundo está penetrado em enredos em que aparentemente nada acontece, ou, como afirmou Carpeaux, citado por Herman Lima (1952, p. 23): “Nem sequer precisam de enredo; esse está substituído por uma visão instantânea, uma impressão por assim dizer atmosférica, que já é, em miniatura, uma visão completa da vida”. Já Nádía Gotlib elege “Missa do Galo”, de Machado de Assis, para, entre outros objetivos, ilustrar a “modernidade” do conto. Embora apresente na superfície marcas do conto tradicional, “Missa do Galo” contém algumas das determinantes do conto moderno identificadas por Herman Lima: o enredo propriamente dito parece flácido, carente de acontecimentos, embora as três fases do desenvolvimento estejam lá, começo, meio e fim. Entretanto, “paralelamente ao que acontece, há sempre o que parece estar acontecendo” (GOTLIB, 2000, p. 78) e uma rede de relações ambíguas se estabelece nessa intermitência – entre a reiteração das boas intenções e a sugestão das

segundas intenções –, de onde cada detalhe se desdobra e se amplia garantindo o sentido mais profundo do conto. Assim também, no limite entre duas proposições aparentemente excludentes, “Machado se situa na história do conto: entre a tradição do conto de acontecimento e o moderno conto de acontecimentos interiores, que são mesmo indevassáveis na sua totalidade...” (GOTLIB, 2000, p. 81). Herman Lima (1952, p. 27) já havia afirmado que Machado de Assis ora se aproximou do conto clássico ou tradicional, ora do conto moderno, “sobrepujando, ainda aqui, a tara dos modelos, pelo cunho de sua arte profundamente pessoal”. Ao que tudo indica, Machado soube tirar proveito do conto clássico, mantendo e subvertendo suas propriedades, como também, a partir dessa subversão, apontar e desenvolver o conto moderno. Seja como for, se Machado de Assis não delineou uma teoria do conto, certamente determinou um caldo denso de reflexões a respeito:

O que pensamos a respeito do gênero, hoje, não só na teoria literária, como de uma forma ainda mais geral, nossa resposta à questão posta ainda no século XIX, “o que é o conto?” está moldada profundamente pelas noções de Machado. Se ele decidiu responder a essa pergunta, não de forma direta, mas demonstrando os limites do conto, trabalhando sua organicidade e atingindo o máximo efeito, nossas teorias do conto estão invariavelmente moldadas pelas suas realizações. O que significa criar o conto no Brasil é exatamente isso: que quando, um dia, se disser “conto”, ou se discorrer a respeito disso, se está pensando necessariamente em Machado (PARRINE, 2009, p. 483).

O conto machadiano é esse catalisador de relações, pois oferece uma diversidade de situações e arranjos narrativos, bem como uma galeria de personagens que podem representar as minúcias do quadro social em questão para esta pesquisa. A constituição, alteração e abandono de valores segundo a adequação entre a norma europeia e a contingência local e as relações de poder estabelecidas entre seus partícipes explicitam-se, sobretudo, porque a diversidade de situações narradas e seus protagonistas expõem localizações sociais intermediárias e frequentemente flagram o trânsito entre o público e o privado, entre o código de regras econômicas e o código de conduta íntima, entre a convenção da exploração produtiva e a convenção da dependência pessoal.

Os contos escolhidos para esta pesquisa constituem microcosmos onde, por vezes, são flagrados e registrados os momentos singulares e

decisivos de uma classe social modesta – escriturários e marceneiros endividados (“Jogo do Bicho” e “Terpsícore”), donos de cartórios e mendigos megalomaníacos (“O Empréstimo”) – em seu espaço doméstico ou cotidiano e, portanto, mais próximo do trabalho. Por outro lado, não raro surgem como protagonistas da cena certos membros da elite, como Falcão, de “Anedota Pecuniária”; nesses casos, o evento flagrado no cotidiano, movendo-se em brevíssimos intervalos de tempo, deixará perceber a elaboração miúda do pensamento, do comportamento, das esquivanças, das justificativas dessa classe que reproduz e determina aquele quadro de exclusão social já comentado.

De qualquer modo, deixando um milionário como Falcão (“Anedota Pecuniária”) ou um pobre diabo como Custódio (“O Empréstimo”) protagonizarem a situação, Machado empenhou-se com apuro intransigente em investigar formas de logro que funcionam como sistema de crenças, e que obtém sucesso uma vez que se aproveitam justamente da credulidade desse sistema funcionando como absoluto código de verdades. Aliás, tomando contos ou romances cuja temática diverge do tema em questão para esta investigação, as formas de logro aparecem distribuídas por toda a obra de Machado de Assis: o logro das videntes em “A cartomante” ou na abertura de *Esaú e Jacó*, o logro como conduta em “A teoria do medalhão”, o logro em transformar crime em luta em “O Enfermeiro”. Cada um dos contos escolhidos, que serão posteriormente analisados, expõe tramas e urdiduras narrativas que promovem uma crítica ao próprio sistema de crenças de que são tributários. Sistema de crenças segundo o qual trabalho não constitui e não agrega valor, não confere respeitabilidade, não garante ascensão, promovendo diferenciação, exploração e exclusão a partir desta, então, verdade absoluta.

Um dos critérios norteadores para a escolha dos contos e seu enfoque analítico foi a busca por situações dramáticas partilhadas entre a elite, que detém o poder e domina, e uma classe intermediária, ainda não completamente estabelecida, de pessoas simples cujo ponto de vista não é absolutamente inverso ao dos dominadores. Na maior parte das vezes, muito pelo contrário, percebe-se o desejo de ascender socialmente e de obter o mesmo poder da elite dominante, e essa mentalidade provoca a reprodução de

algumas formas de opressão que alteram a imagem de solidariedade das classes oprimidas.

Nos contos, Machado assimila e recria a realidade de domínio doméstico, a miudeza de situações conservando sua feição de verdade. Os contos acabam por condensar em seu texto breve, no momento capturado do cotidiano trivial, no conteúdo modesto, no espaço prosaico, em personagens vulgares, uma realidade muito mais ampla do que a que a cena flagrada deixa transparecer. Nessa perspectiva, as situações reveladoras do trabalho, em quaisquer de suas manifestações, inclusive e mais frequentemente quando ele não aparece de fato, não estando explícito, proporcionam acesso ao caráter nacional e humano numa “fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual circunscrito para essência da condição humana” (CORTÁZAR, 1974, p. 155). O tema em questão, ficcionalizado segundo a adstringência coagulante própria ao conto, atrai um sistema de relações conexas que flutuavam (e flutuam ainda) virtualmente na memória, na sensibilidade, mas também nas relações culturais e sociais do leitor brasileiro.

Esse arranjo foi engendrado a partir de circunstâncias históricas peculiares que encontram sua logicização e concretização no próprio arranjo, de modo que padrão narrativo e conteúdo social correspondem-se e, assim, o exame de um implica a fixação das dimensões do outro. Em se tratando de Machado de Assis, o tema “trabalho” não pode ser investigado “diretamente”, buscando-se situações em que surja como motivo explícito da trama, porque esse autor percebeu que a sociedade não se comportava de frente para o tema em questão, considerado um incômodo mal necessário. O que a princípio se mostrou como dificuldade na própria identificação e abordagem do tema escolhido – seu caráter tangencial, lateral – acabou por revelar uma refinadíssima coerência estético-histórica no sentido de evidenciar a capacidade da literatura de conter o tema dentro da própria forma. Dito de outra forma, a concepção do trabalho está justamente dentro de sua ausência enquanto elemento estrutural porque não chega a constituir valor social. Diante disso, a não explicitação do trabalho em situações dramáticas configurou uma ausência significativa do próprio tema, e a perspectiva analítica recaiu sobre como Machado representa implicações estruturais contraditórias do quadro histórico-social do país firmado na tradição escravista, na ambição liberal e na

prática do clientelismo nos contos que envolvem, mesmo que de forma enviesada, a temática do trabalho.

Machado, segundo Faoro (1988), ignorou a expansão industrial e o operário, registrando unicamente o emprego instável, a profissão incerta, o ofício mal assimilado e ausentando, de sua ficção, as concentrações industriais, que gerariam as aglomerações operárias:

Decorre, da visão turva, o esquecimento do trabalhador livre, descrito ligeiramente na sua miséria, na sua exclusão da sociedade, que lhe negaria o casamento estável e a segurança da prole. No seu lugar, estão os párias do serviço doméstico, criados, cocheiros e costureiras, mal diferenciados do escravo, como este dependentes, ou mais, da afeição ou da malquerença do patrão. O homem pobre, confiado no braço, não se emanciparia como operário, entidade ausente na sua obra, mas eventualmente no ofício, no artesanato, filho da habilidade, da experiência e do apurado zelo. [...] A nota de sarcasmo mostra que esse mundo não tem nenhum futuro: vegeta como *déclasse*, sem perspectiva, sem influência, sem lugar no mundo (FAORO, 1988, p. 318).

Segundo a análise de Roberto Schwarz (1990), o macrocosmo do romance, narrado por representantes da elite – seja Bento Santiago ou Brás Cubas – foi o espaço da difusão do ponto de vista do dominador. O universo dos contos expõe um microcosmo literário no qual o trabalho, mesmo não aparecendo explicitamente como elemento figurativo ou parte do cenário, pode ser o espaço da voz dos subordinados, das classes baixas ou intermediárias, dos dominados. O fator social analisado de perto – a concepção do trabalho e das relações implicadas – importou como elemento constitutivo da integridade dos contos que, por sua vez, respondiam ao empreendimento de ficcionalizar o Brasil e de recolocar a questão da identidade nacional em termos críticos.

2. Os contos escolhidos

Conforme já foi mencionado, a escolha dos contos, contemplando a complexidade e a lateralidade do tema, foi norteadada pela identificação de um espaço cotidiano de trânsito ou de confluência das relações públicas e privadas, dos códigos de regras econômicas e de conduta íntima que pudesse

enfocar o universo doméstico e/ou prosaico, mais próximo do trabalho, ou que o tangenciasse, ao explorar situações evidentes de relações ou de dependência pessoais. Outra preocupação foi buscar espaços socioeconômicos variados e que flagrassem a movimentação de uma classe social remediada e intermediária, encurralada entre a classe dominante e a escravidão e, por isso mesmo, vinculada às formas de opressão determinadas pela classe dominante; ou mesmo, espaços narrativos em que indivíduos da classe dominante, protagonizando as narrativas, pudessem revelar tais formas de opressão.

Durante as leituras, a figura do narrador e sua conduta narrativa mostraram-se fundamentais para toda a análise do tema e configuração dos conceitos, ideias e valores dela decorrentes. Assim, ao lado da investigação das ligações entre os personagens, levando em conta o lugar social onde se movimentam, e do significado da trama para o desenvolvimento do tema, a análise dos contos selecionados deverá contemplar a figura do narrador com empenho destacado.

Se o trabalho ocupa um lugar periférico no universo dramático dos contos, uma vez que reflete coerentemente seu *status* na sociedade, ele deverá ser recuperado a partir de detalhes. Identificar o ponto de vista da voz narrativa e avaliar as implicações da posição que ela assume é apreender uma fonte decisiva e comprometida de detalhes no sentido de reconstituir o trabalho como tema lateral dos contos.

Segundo tais preocupações e critérios, configuraram-se três duplas de contos que oferecem um panorama de vínculos sociais e procedimentos narrativos bastante sortidos e fecundos no que diz respeito às possibilidades de desmontá-los a fim de que se prestem à análise do tema e, conseqüentemente, à percepção da crítica feita àquele sistema de crenças que cobra caro por suas verdades. Os pontos de vista desses contos ratificam uma tradição de estórias-moldura, ou seja, narrativas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém. Os contos escolhidos apresentam, via de regra, a peculiaridade de narradores que assumem logo de início, e por poucas vezes durante a narrativa, uma primeira pessoa para, no decorrer do relato, se ausentar funcionando mais propriamente como narradores em terceira pessoa de onisciência intrusa, não sem que se valham, com menor ou maior

intensidade, do discurso indireto-livre. De modo geral, percebe-se a presença de narradores que, à primeira vista, parecem compactuar com as formas de opressão, com o código de trocas, com os mecanismos de logro dispostos e praticados pelos personagens devido a sua neutralidade, o que acaba provocando efeito irônico e crítico a respeito dos objetos de seus pactos.

Cada uma das duplas de contos – logo a seguir discriminadas – será objeto de análise e o resultado constituirá os capítulos do cerne desta dissertação:

1. “Anedota pecuniária” (*Histórias sem data*, 1883) e “Fulano” (*Histórias sem data*, 1884): O universo dos proprietários – falcatrua e medalhonismo;
2. “Terpsícore” (1886) e “Jogo do bicho” (*Outros contos*, 1904): Quando a realidade é o desamparo, é melhor confiar na sorte;
3. “O empréstimo” (*Papéis avulsos*, 1882) e “O lapso” (*Histórias sem data*, 1883): Quando remediados e proprietários se cruzam.

Os contos foram agrupados segundo o universo socioeconômico ao qual pertencem seus personagens; desse modo, estabeleceram-se três duplas: na primeira dupla, os protagonistas, Falcão (“O empréstimo”) e Fulano (“Fulano”) pertencem à categoria dos proprietários; na segunda dupla, os protagonistas, Porfírio (“Terpsícore”) e Camilo (“Jogo do bicho”), são homens brancos, livres, pobres e endividados, que trabalham; na terceira dupla, os personagens vivem seus conflitos justamente na intersecção dos planos socioeconômicos: o mendigo Custódio encontra o tabelião Vaz Nunes, em “O empréstimo”, e, em “O lapso”, a trama envolve um cabeleireiro, um alfaiate, um sapateiro, um médico e o proprietário e político Tomé Gonçalves.

II. O trabalho e a estilização social nos contos

Qualquer abordagem do tema do trabalho nos estudos literários sobre Machado de Assis, incluindo, portanto, a presente análise sobre sua ausência significativa na intriga e, no entanto, reveladora de conceitos e relações acerca desse tema, deve ser entendida e conduzida sempre com base no quadro de exclusão social produzido pelo sistema escravista de produção.

O projeto de desenvolvimento sociopolítico-econômico brasileiro parecia superado frente à ideologia europeia dominante, no entanto era bem sucedido e, antes de tudo, viabilizado pela escravidão, cujos negócios notabilizavam os traficantes e traziam lucros expressivos ao país. O fluxo de escravos que a praça do Rio de Janeiro comandava entre 1790 e 1830, no Atlântico Sul era o mais importante do mundo; tanto é que o tráfico teve papel estrutural não apenas na economia brasileira, mas também na africana. Contudo o negócio do tráfico não era para qualquer um:

Exigia grandes investimentos, que começavam na compra ou aluguel do navio, passavam pela aquisição dos artigos de escambo, e terminavam nas despesas de seguro, fundamentais num empreendimento de risco como esse, sujeito a naufrágios e à ação de piratas, para não falar na natureza perecível – e como! – de sua mercadoria. Era negócio para homens experientes no comércio, de múltiplas relações e grossos cabedais (TOLEDO, 1996, p. 56).

Não sendo um representante dos interesses portugueses, esse comerciante era carioca ou pelo menos estava estabelecido no Rio de Janeiro e, à frente de negócio tão vultoso, não atuava à margem do eixo principal da economia da Colônia, e mais tarde, do Império. As obras *Homens de grossa aventura* (1998), de João Luís Fragoso, e *O arcaísmo como projeto* (2001), de Manolo Florentino e João Luís Fragoso, atestam que se tratava da própria elite empresarial brasileira envolvida, inclusive, em outras atividades importantes

como importação de tecidos e companhias de seguro e, evidentemente, por todos esses motivos, íntima do poder. Aliás, elite cuja origem é pobre, e apesar disso ascende à condição de elite justamente porque percebeu que, numa sociedade fundiária e escravista, subir na vida e ter reconhecimento social implicava se transformar em senhor de homens e de terra, vale dizer, viver às custas do trabalho de outrem.

Com base em entrevista de João Luís Fragoso (1998/1999), sobre sua obra *Homens de grossa aventura* (1998), à revista *Rumos*, é possível compreender essa elite segundo dois aspectos muito específicos, a crueldade e a argúcia, que caracterizam sua origem e manutenção. Crueldade porque criou sua fortuna e a manteve com unhas e dentes com base no tráfico negreiro e na exploração dessa mão de obra, até os limites do antagonismo entre liberalismo e trabalho escravo:

Os cento e poucos comerciantes que analisei foram responsáveis em menos de 20 anos pela entrada no porto do Rio de Janeiro de mais de 500 almas, escravos, nas condições que se sabe. Essas pessoas criaram suas fortunas a partir disso, é uma elite sanguinária. Não estou querendo ser panfletário, mas é uma elite que tem essa tradição e consegue ser vitoriosa, manter-se enquanto tal (p. 76).

A argúcia fica por conta dos mecanismos que essa elite desenvolveu e empregou para manutenção do poder: “Essa elite sempre tem parceiros menores. Parece-me que esse é um dos elementos vitais para a estabilidade dessa elite, para manter esse quadro perverso que o Brasil vive desde sua origem até hoje” (FRAGOSO, 1998/1999, p. 77).

Como exemplos desses mecanismos, Fragoso destaca a alforria e a parceria com os homens livres e pobres, ou, em outros termos, o clientelismo, o mecanismo do favor, anteriormente mencionado. Nas duas estratégias, a mesma promessa: a possibilidade, mesmo que remota, de mobilidade social, não pelas oportunidades legais garantidas por aquela estrutura sociopolítica, mas por concessão de ordem pessoal. Aliás, esse consórcio peculiar com os dependentes depende da escravidão, se configura e se realiza a partir dela, “inclusive um dos pavores básicos do dependente era ser tratado como escravo, coisa que ele precisava evitar a todo custo. É preciso entender essa realidade como uma estrutura: dependente, escravo e proprietário”

(SCHWARZ, 1990, p. 83). Conquanto a categoria de personagens que interesse a esta investigação seja especificamente a dos homens livres e pobres (e a os proprietários, quando a situação narrativa permitir a intersecção desses dois universos), ainda uma vez são esclarecedoras as palavras de João Luis Fragoso (1998) sobre a prática da alforria no sentido de constituir a feição dessa sociedade e os laços que sustentam suas relações:

A alforria, criando essa população de mulatos e negros livres, é um fenômeno, ao que se sabe, especificamente brasileiro. O Rio de Janeiro do século 19 é uma cidade negra. E com isso surge um traço muito interessante: é uma concentração enorme de riquezas, uma hierarquia muito desigual, mas que possibilita certa mobilidade. No século 19, por exemplo, um ex-escravo poderia sem muitas dificuldades se tornar um pequeno proprietário de terras e possuir um ou dois escravos. Ou seja, um liberto poderia se transformar num pequeno senhor. Se é uma hierarquia, por um lado, profundamente desigual, ela permite, por outro lado, essa mobilidade. E isso cria parceiros para essa elite. Não é à toa que no Período Regencial, por exemplo, nenhuma das revoltas adota a abolição da escravidão como pauta, e são revoltas de cunho popular. Essa elite, ao mesmo tempo que é perversa, é de uma capacidade de percepção, de um pensamento tão arguto, que você liberta e cria a expectativa no escravo, e ao criar essa expectativa no escravo você acaba com parte de seus problemas (p. 76).

Ainda destacando a análise de Hebe M. Mattos de Castro (1998) que vai ao encontro da perspectiva do João Luís Fragoso:

Bem administrada do ponto de vista senhorial, essa situação podia engendrar cativos “de confiança” e dependentes leais. Filhos, irmãos e netos no cativeiro prendiam os dependentes forros a seus ex-senhores muito mais que possíveis sentimentos de gratidão e lealdade (p. 361).

A sociedade brasileira foi fundada com base em um sistema de produção exitoso, modelo de relações econômicas e sociais mais estável que o país já teve, que gerou a realidade de que trabalho é escravidão, logo, também de que liberdade é não-trabalho; tal empreendimento, baseado na compra de pessoas para estabelecer diferenças relacionadas à raça e ao trabalho manual, fundamentou a concepção de que trabalho é algo que se obriga outro a fazer.

As atividades realizadas eram qualificadas diversamente segundo a condição social da pessoa: os escravos estavam sempre associados ao “serviço”, trabalho de fato, enquanto os homens livres “viviam de alguma

coisa”, e o trabalho realizado por eles era classificado como “ofício”, de modo a encobrir o significado do trabalho já alterado pela desqualificação e pelo rebaixamento da privação da liberdade e da discriminação racial. Ter escravos – inclusive para ex-escravos e até mesmo para escravos – era negar a situação anterior de não-liberdade na qual o trabalho manual estava presente como elemento definidor intrínseco, além de representar alguma mobilidade social. Como não lembrar o negro Prudêncio, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que, depois de liberto, consegue desferrar todas as bordoadas que levava em um escravo só seu? Apesar de liberto, Prudêncio não podia simplesmente apagar sua negritude, porém podia repassar a brutalidade, reproduzindo a conduta do senhor no intuito de negar aquela condição, a condição do trabalho escravo.

Aliás, a relação estreita entre privação de liberdade e trabalho remonta à Antiguidade:

Em muitas línguas, a raiz da palavra ‘trabalho’ remonta a um significado que caracteriza o homem menor de idade, o dependente ou o escravo. Em sua origem, portanto, o trabalho não é uma abstração neutra e racional, mas, antes, social: é atividade daqueles que perderam a liberdade. Não importa o que façam estes homens [...]: é sempre atividade de um homem definido como servo. A condição de servo é o conteúdo da abstração ‘trabalho’ (KURZ, 1997, p. 274).

Mais adiante, Kurz (1997) afirma ser um erro crasso considerar o não-trabalho dos homens livres e independentes da Antiguidade como indolência e puro *dolce far niente*:

Desonrosa não era a atividade em si ou o trabalho manual, mas, antes, a submissão do homem ao outro homem ou a uma ‘profissão’. [...] O homem formalmente livre, embora submetido de forma vitalícia a um trabalho remunerado num dos ramos de produção, era considerado ‘menor’ em relação a essa atividade e recebia um tratamento pouco superior ao dos escravos (p. 274-275).

A liberdade, no contexto brasileiro do século XIX, estava, assim, intimamente associada ao fato de não trabalhar. Quem adquiria algum tipo de liberdade ascendia ou, ao menos, almejava ascender à possibilidade de não mais trabalhar e de ter, por consequência, alguém que forçosamente trabalhasse em seu lugar. A quem possuía liberdade, o trabalho assalariado,

marginalizado pela escravidão e privado de respeitabilidade, não constituía saída, o que impunha o clientelismo como recurso à proteção e ao sustento do homem livre e pobre. Assim, o reconhecimento do valor pessoal depende do arbítrio de algum proprietário, que pode muito bem oscilar, gerando a humilhação e uma espécie de confiança desconfiada na parte mais fraca. Roberto Schwarz (1990) esclarece que:

Não sendo proprietários nem escravos, estas personagens não formam entre os elementos básicos da sociedade, que lhes prepara uma situação ideológica desconcertante. O seu acesso aos bens da civilização, dada a dimensão marginal do trabalho livre, se efetiva somente através da benevolência eventual e discricionária de indivíduos da classe abonada. Assim, se não alcançam alguma espécie de proteção, os homens pobres vivem ao deus-dará, sobretudo cortados da esfera material e institucional do mundo contemporâneo (p. 83-84).

Na dinâmica do favor, o pacto sempre renovado com base no interesse e na cumplicidade garantia às duas partes que nenhuma delas era escrava; ou seja, a ligação que se estabelecia por meio do favor, conquanto fosse absolutamente contrária aos valores liberais, conseguia ratificar na prática a negação da condição escrava, “o que transformava prestação e contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma” (SCHWARZ, 1992, p. 18).

Embora o conto “O caso da vara” não faça parte do *corpus* deste trabalho, algumas considerações a seu respeito são decisivas para ilustrar a questão do clientelismo sob a forma do apadrinhamento e, sobretudo, para analisar como essa relação é apresentada numa situação narrativa, de acordo com as ambiguidades e sugestões da prosa machadiana.

Damião, protagonista de “O caso da vara”² corria sério risco caso efetivasse o apadrinhamento de Lucrecia negando a vara à Sinhá Rita. Fugido do seminário, contra vontade paterna, o jovem Damião resolve “pegar-se” (p. 577) com Sinhá Rita, viúva, “querida” (p. 577) de seu padrinho, o moleirão João Carneiro. Embora tendo “ideias vagas” (p. 577) sobre a situação de ambos, o rapaz trata de aproveitar a indefinição ou extraoficialidade da relação e corre a

² Daqui em diante, todas as citações de partes de contos de Machado de Assis serão extraídas da edição da Editora Nova Aguilar, volume II, Rio de Janeiro, 1994; exceção feita ao conto *Terpsícore*, cujas citações serão extraídas da edição da Boitempo Editorial, São Paulo, 1996. Logo, as citações serão acompanhadas tão somente do número da(s) página(s) referente(s).

pedir-lhe proteção. Depois de lançar-lhe sutilmente, e com sucesso, o desafio de fazer com que o padrinho intercedesse por ele junto ao pai, Damião se descontraí e acaba por distrair do trabalho uma das crias de Sinhá Rita com suas anedotas. Sinhá Rita ameaça Lucrecia e Damião decide consigo mesmo protegê-la:

A pequena abaixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio. Era uma advertência; se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, Lucrecia receberia o castigo do costume. Damião olhou para a pequena; era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda. Contava onze anos. Damião reparou que tossia, mas para dentro, surdamente, a fim de não interromper a conversação. Teve pena da negrinha e resolveu apadrinhá-la, se não acabasse a tarefa. Sinhá Rita não lhe negaria o perdão... (p. 578-579)

Ao fim do dia, apenas Lucrecia não havia concluído os trabalhos; furiosa, Sinhá Rita pede a vara a Damião. Ainda sem a certeza a respeito do sucesso do padrinho junto ao pai, o rapaz passa-lhe a vara: “Damião sentiu-se compungido; mas ele precisava tanto sair do seminário!” (p. 582) Caso lhe negasse a vara, leal à promessa secreta e íntima de apadrinhar a negrinha, Damião estaria arriscando a própria pele, ou seja, aventurava-se a perder a proteção, contrariando aquela que conduzia com maestria as negociações a seu favor, manipulando o padrinho João Carneiro junto a seu pai. Entre estar preso à vontade do pai em mantê-lo no seminário e dever esse favor a Sinhá Rita, ganhando a liberdade, Damião não hesita em estabelecer o vínculo de dependência com a segunda parte, abandonando a negrinha ao açoite, não sem viver um conflito pungente: “Damião ficou frio... Cruel instante! Uma nuvem passou-lhe pelos olhos. sim, tinha jurado apadrinhar a pequena, que por causa dele atrasara o trabalho...” (p. 582). Complementarmente, negar o vínculo do apadrinhamento – prometido apenas para si mesmo – passando a vara a Sinhá Rita é, portanto, reafirmar a condição escrava de Lucrecia, privando-lhe de qualquer concessão que alterasse tal estado e reforçar a sua própria condição de não escravo.

“O caso da vara” corporifica no plano do enredo uma rede de relações de poder entrelaçada com base no mecanismo do clientelismo, como atesta Alcides Villaça (2006):

Os “negócios de família”, que a princípio não envolveriam mais que Damião e seu pai, estenderam-se já ao padrinho e à sua amante, todos brancos e livres, cada um enredado de modo muito particular nessa teia de relações pessoais que refere também uma prática social de valores – mas é a entrada em cena da menina Lucrecia que permitirá ao narrador avaliar o quadro familiar e burguês a partir de uma perspectiva ordinariamente escamoteada (p. 26).

Esse conto é exemplo acabado não apenas do mecanismo do clientelismo, mas de sua dinâmica em cadeia, expondo a vulnerabilidade das posições dos desfavorecidos – Damião e Lucrecia – e o fato de que o arbítrio (ou o capricho) de quem detém o poder – Sinhá Rita – determina o valor dos que estão na berlinda:

No plano político, como no dos “negócios de família”, as decisões decorrem de pactos entre os que têm poder de barganha, ou desfrutam, ainda que minimamente, da condição de exercer aquela “astúcia feliz”, como definiu Maquiavel (VILLAÇA, 2006, p. 30).

No domínio do romance, mais especificamente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado nos oferece uma galeria desses homens que representam as consequências que a estrutura social brasileira impunha aos desfavorecidos. São contundentes figuras como o mestre-escola de Brás, Dona Plácida, o negro Prudêncio e Eugênia. Retomo a análise de Roberto Schwarz (1990) sobre opinião de Brás a respeito de seu mestre-escola, cuja morte a ninguém comoveu, nem mesmo a Brás, e sobre sua queixa quanto ao desdém de um colega pelo trabalho:

Assim, a dignidade que Brás não reconhece ao trabalhador, ele a exige do vadio. Nos dois casos trata-se para ele de ficar por cima, ou, mais exatamente, de ficar desobrigado diante da pobreza. Não deve nada a quem trabalhou, mas quem não trabalhou não tem direito a nada (salvo à reprovação moral). Segundo a conveniência, valem a norma burguesa ou o desprezo por ela.

Também aqui a variação do critério tem fundamento de classe. A referência europeia e moderna leva a gente de bem a torcer o nariz ante a indolência popular, ao passo que o embasamento servil da economia permite, sempre que oportuno, desconsiderar o serviço prestado pelas pessoas pobres (p. 99).

Assim, o homem simples só se inseria na cultura e na sociedade às custas de uma significativa concessão de ordem ideológico-moral, a que ele não podia se furtar e que podia ser operada de várias maneiras. A dependência

pessoal direta, atrelada à anomalia da Escravidão, anula, assim, a autonomia e a dignidade necessárias às opiniões próprias, essenciais ao cidadão evoluído, conforme esclarece Schwarz (1990), quando trata de Eugênia, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Eugênia aliás não é propriamente pobre. Educada na proximidade do mundo abastado, ela pode até fazer um bom casamento e vir a ser uma senhora. Mas pode também terminar, como termina, pedindo esmola num cortiço. Do que depende o desfecho? da simpatia de um moço ou de uma família de posses. Noutras palavras, depende de um capricho da classe dominante. Aí o ponto nevrálgico, para quem, como quase todo mundo, tivesse notícia dos Direitos Humanos – ponto agravado ainda pelos termos extremados da alternativa entre senhora e pedinte. Faltando fundamento prático à autonomia do indivíduo sem meios – em consequência da escravidão o mercado de trabalho é incipiente – o valor da pessoa depende do reconhecimento arbitrário (e humilhante, em caso de vaivém) de algum proprietário. Neste sentido, penso não forçar a nota dizendo que Eugênia, entre outras figuras do tipo semelhante, encerra a generalidade da situação do homem livre e pobre no Brasil escravista (p.83).

Essa sociedade aspirante à modernização e ao progresso segrega da civilização uma parte de seus integrantes na senzala, enquanto usurpa de outra boa parte sua independência pessoal através da prepotência do clientelismo. A partir daí, viabiliza-se um projeto excludente em que o objetivo das elites é manter a diferença e a distância com relação ao restante da população a quem o trabalho está destinado. Logo, a representação do trabalho e de seu vazio ou lateralidade está presente na obra de Machado de Assis como forma de oferecer uma faceta reveladora da identidade cultural e social do país.

Como eixo para a análise dessa representação, que pretende articular o contexto histórico-social à situação dramática, a conduta do narrador é fator decisivo, conforme já exposto. Nesse caso, os critérios pertinentes a essa proposta serão balizados, na medida do conto, pelo procedimento que Roberto Schwarz (1990) emprega na análise da conduta narrativa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em sua obra *Um mestre na periferia do capitalismo*. No caso de Brás Cubas, Schwarz verificou um “show de impudência” (1990, p. 17) que perturba o andamento do romance, com intromissões frequentes e afrontantes da sequência narrativa e do decoro. Esse comportamento recorrente do narrador foi tratado como regra de composição narrativa e como

estilização de uma conduta social – no referido caso, como estilização da conduta própria à classe dominante da qual Brás Cubas faz parte:

É certo que discurso e ambiguidades no caso são do defunto, a quem caracterizam como indivíduo, se é possível dizer assim; o seu alcance entretanto não se esgota aí, já que eloquência está toda ela arranjada para significar prerrogativa social, dando dimensão e trazo de classe à escrita (SCHWARZ, 1990, p. 20).

Como narrador, Brás Cubas sempre passa dos limites, expondo, na frivolidade da dicção, que atenua e agrava, que abusa por abusar, “o desejo de afronta e liquidação” (SCHWARZ, 1990, p. 21). O procedimento do crítico consiste em identificar as características da conduta do narrador, acompanhar-lhe o movimento, estabelecer constantes, primeiramente como manifestação pessoal e, a partir da frequência dessas características e de sua relação apropriada com a conduta da classe que representa, chegar à estilização social:

O revezamento das poses é sem transição, um exercício de volubilidade, e o resultado literário depende da viveza e frequência dos contrastes. Para completar, a prosa culta – que é pose ela também – empresta um verniz de respeitabilidade a pulos, manobras e transformações do narrador, o que lhe disfarça o lado gritante da desfaçatez, ao mesmo tempo em que aprofunda o seu tipo social, além naturalmente de causar uma desproporção cômica (SCHWARZ, 1990, p. 22).

Dito de outra forma, as estripulias e as bravatas do narrador – nos níveis do assunto, de seu posicionamento diante da matéria narrada, da própria linguagem, ora empolada, ora debochada – configuram um exercício sistemático de arbitrariedade sustentado pela volubilidade e pelo constante desrespeito a alguma norma. Segundo Roberto Schwarz (1990, p. 30), o princípio formal do romance é a volubilidade, que se realiza com base no “capricho despótico” do narrador, que zomba de todos os conteúdos e formas que aparecem em suas memórias. Assim, a forma da prosa do romance reproduz as implicações do quadro social em que o narrador tem lugar privilegiado:

Noutras palavras um show de cultura geral caricata, uma espécie de universalidade de pacotilha, na melhor tradição pátria, em que o

capricho de Brás Cubas toma como província a experiência global da humanidade e se absolutiza. *Já não se trata de uma disposição passageira, psicológica ou estilística, mas de um princípio rigoroso, sobreposto a tudo, e que portanto se expõe e se pode apreciar em toda a linha.* Esta universalização assenta o eixo e dá potência ideológica às *Memórias* (SCHWARZ, 1990, p. 32).

Na volubilidade de Brás Cubas está contida toda uma problemática de ordem nacional, ou seja, no quadro histórico brasileiro, “além de infração, a infração é norma, e a norma, além de norma, é infração, *exatamente como na prosa machadiana*” (SCHWARZ, 1990, p. 42).

A esta altura, é pertinente evocar o debate realizado e publicado pela revista *Novos Estudos*, em março de 1991, por ocasião da publicação de *Um mestre na periferia do capitalismo*, quando Roberto Schwarz (1990) esclarece como procedeu para chegar ao que chamou de “princípio formal”:

Eu não fui procurar o caráter de classe. Fui procurar a organização do romance do Machado, a razão que torna Machado particularmente agudo, e descobri – talvez tenha me enganado, mas em todo caso creio ter descoberto – que o que dá um mordente particular à ficção dele é um sentimento agudo da injustiça de classe que se manifesta de maneiras muito veladas. Isso foi uma espécie de descoberta, usada essa palavra sem maior pretensão, não foi uma tese, não foi um ponto de partida (p. 64).

O depoimento de Schwarz reforça o caminho da investigação dos contos desta pesquisa, qual seja, a identificação e descrição de uma lógica da conduta narrativa articulada ao recorte temático que testemunhe uma conduta social presente no quadro histórico específico já referido.

No caso dos contos selecionados e do recorte temático proposto, os narradores de “Terpsícore”, “Jogo do bicho”, “O Lapso” e “O empréstimo” estão socialmente no lugar ou ao lado dos homens pobres e livres, ou ainda de uma classe intermediária que tem o que perder. Diante dessa situação, o ponto de vista dos contos indica uma mudança de perspectiva ideológica uma vez que houve o deslocamento da voz narrativa do lugar do proprietário para o lugar, mesmo que aproximado, do dominado ou do vulnerável; daí o comportamento desses narradores ser marcado pela necessidade de se ajustar, aceitar e compactuar com o abuso, ou pela adesão, na maioria das vezes, velada e polida, até cínica, de uma lógica e de uma prática na vida real que esvazia a dignidade do trabalho em nome da sorte, da nomeada etc. Já em “Anedota

pecuniária” e “Fulano”, as histórias enfocam protagonistas da classe dos proprietários sem relações explícitas com membros de classe mais baixa; seja na venda das sobrinhas, seja na construção do medalhão, os protagonistas revelam, em situações mais próximas da intimidade, das relações familiares, do cotidiano, o código de valores da elite em movimento.

Contudo, além de identificar esse deslocamento de perspectiva, é preciso levar em conta que a estrutura romanesca permite, por suas particularidades, a construção da conduta do narrador pelo acúmulo, pela repetição de comportamentos, dado que o romance desenvolve-se na horizontalidade temporal. A volubilidade como princípio formal, como “célula elementar do dispositivo literário” (SCHWARZ, 1990, p. 47), configura-se como tal segundo uma dinâmica repetitiva em que se alternam, por exemplo, apólogos, anedotas, vinhetas, charadas, caricaturas, enfim, uma série de modalidades curtas que, sendo matéria romanesca de segunda classe, constitui afronta ao modelo oitocentista; as repetições também ocorrem, como já foi dito, no nível das interrupções, das alternâncias de tom e de humor, da descontinuidade. A coesão desse comportamento, a ponto de constituir estilização de classe, no caso da obra em questão, dependeu das repetições ao longo do desenrolar da narrativa, o que é possível exatamente por nos encontrarmos nos domínios do romance:

[...] o movimento do narrador é infinito, ou, por outra, interminável. Não se pode dizer que avance, e muito menos que conclua; repete-se e, no máximo, se desgasta, libérrimo em aparência, compulsivo de fato, o cansaço sendo o seu único resultado autêntico e a sua verdadeira lição. [...]

Algo paralelo se produz no tecido da prosa. Do ponto de vista artístico, a volubilidade resultará tanto mais destacada e vertiginosa quanto mais definidas e breves foram as suas várias figuras (SCHWARZ, 1990, p. 53).

Em se tratando dos contos, as particularidades do gênero devem estar articuladas ao modo como a condução narrativa se manifesta. Se, conforme Schwarz (1990, p. 55), “O fundamento da justeza histórica não está, no caso, em opiniões, mas na solução técnica que é contexto delas. A justeza mimética passou a ser efeito do rigor construtivo”, a questão é identificar, na brevidade e no limite próprios ao conto, que não permitem acumulações e repetições, as características desse rigor construtivo. É possível adiantar que,

de acordo com tais propriedades, a conduta narrativa nos contos distingue-se justamente em função da pressão exercida pelo limite e pela brevidade; o comportamento do narrador está submetido à economia de recursos e não se vai revelar por acúmulo nem repetição, mas por outras marcas que não dependem da extensão para serem configuradas, por exemplo, a aparente isenção ou neutralidade, a adesão quase absoluta à lógica abusiva ou complacente dos personagens. Frente às oscilações, alternâncias sucessivas, interrupções, enfim, ao “*show* de impudência” de Brás Cubas, em que a única constância é a inconstância, os contos oferecem uma dinâmica de conduta narrativa um tanto mais restrita e econômica, marcada pela sutileza e pela contenção.

Dos seis contos selecionados para esta investigação, quatro apresentam narradores em situação, ou seja, narradores que fazem parte, mesmo que sutil e lateralmente, da situação narrada: são “narradores cuja lógica só se completa através dos tipos sociais que lhes são complementares” (SCHWARZ, 1990, p. 73). Embora não sejam personagens da situação narrada, esses narradores explicitam a primeira pessoa e estabelecem-se no contexto do enunciado, não estando investidos da autoridade do narrador tradicional; esse lugar lhes oferece a parcialidade e, portanto, são narradores implicados, comprometidos, repito, mesmo que lateralmente – o que consiste em um dado extremamente relevante, dadas a sutileza e a insídia – no campo dos antagonismos, dos conflitos.

Outra característica comum aos narradores desses quatro contos é a inclusão explícita do leitor na enunciação, ou seja, todos esses narradores convocam diretamente o leitor como ouvintes dos relatos e, mais insidiosamente, como corroboradores e mantenedores de suas versões como verdades. Os exemplos seguintes estão na seguinte ordem: “Anedota pecuniária”, “Fulano”, “O empréstimo” e “O lapso”.

– Basta! interrompe-me o leitor; adivinho o resto. Virgínia casou com Reginaldo, as moedas passaram às mãos de Falcão, e eram falsas. Não, senhor, eram verdadeiras. Era mais moral que, para castigo do nosso homem, fossem falsas; mas, ai de mim! eu não sou Sêneca, não passo de um Suetônio que contaria dez vezes a morte de César, se ele ressuscitasse dez vezes, pois não tornaria à vida, senão para tornar ao império (p. 436).

Venha o leitor comigo assistir à abertura do testamento do meu amigo Fulano Beltrão. Conheceu-o? [...] Eu confesso-lhe que estou curioso de ouvir o testamento. Há de conter por força algumas determinações de interesse geral e honrosas para ele (p. 436).

Vou divulgar uma anedota, mas uma anedota no genuíno sentido do vocábulo, que o vulgo ampliou às historietas de pura invenção. Esta é verdadeira; podia citar algumas pessoas que a sabem tão bem como eu. Nem ela andou recôndita, senão por falta de um espírito repousado, que lhe achasse a filosofia. Como deveis saber, há em todas as coisas um sentido filosófico. [...] Pela minha parte creio ter decifrado este caso de empréstimo; ides ver se me engano (p. 334).

Não me perguntem pela família do Dr. Jeremias Halma, nem o que é que ele veio fazer ao Rio de Janeiro, naquele ano de 1768, governando o Conde de Azambuja, que a princípio se disse o mandara buscar. Posso afirmar que era médico e holandês. [...] Sim, o Dr. Jeremias era simples, lhano, modesto, tão modesto que... Mas isto seria transtornar a ordem do conto. Vamos ao princípio (p. 374-375).

Em “Outras teses sobre o conto”, da obra *Formas breves*, Ricardo Piglia (2004), aborda, entre outras noções, a presença do ouvinte na forma do conto, e afirma que nele, encerra-se o mistério da forma: “A presença de quem escuta o relato é uma espécie de estranho arcaísmo, mas o conto como forma sobreviveu porque levou em consideração essa figura que vem do passado” (p. 101). Nesses contos, de forma mais evidente, a presença do leitor configura-se como elemento estruturador do próprio relato, sendo peça fundamental ao sucesso da condução narrativa e do desfecho, tendo em vista as pretensões ideológicas do narrador que serão identificadas, evidenciadas e analisadas na sequência. Nesse ponto, é necessário esclarecer de que leitor se está tratando, isto é, qual o conceito de leitor aplica-se a esse “leitor” evocado por esses narradores e, para tanto, o referencial teórico será o da obra *Lector in fabula*, de Humberto Eco (2008).

Segundo Humberto Eco (2008), o texto literário é permeado de lacunas a serem preenchidas, porque é da natureza do texto literário ser um “mecanismo preguiçoso” (p. 37), que se realiza por meio do sentido que o leitor lhe atribui, em outras palavras, do sentido com que o leitor preenche aquelas lacunas. Além disso, porque o texto literário, impregnado de função estética, lega ao leitor “a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade” (p. 37). A colaboração do leitor no funcionamento do texto é uma pretensão e uma necessidade de todo texto:

[...] um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa. Em outros termos, um texto é emitido por alguém que o atualize – embora não se espere (ou não se queira) que esse alguém exista concreta e empiricamente (ECO, 2008, p. 37).

É possível afirmar que o destino interpretativo de um texto faz parte de seu próprio processo de criação, em outros termos, conceber um texto consiste em prever o movimento de leitura de um leitor-modelo. Essa previsão, indispensável à realização do texto, baseia-se em um modo de construir o texto, permitindo que ele configure esse leitor: “O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la” (ECO, 2008, p. 40). Assim, todos os pronomes pessoais (que, por exemplo, evidenciem o narrador como um personagem não implicado diretamente no conflito) associados aos vocativos não apontam para uma pessoa ou um leitor empírico, mas constituem estratégias textuais que visam prefigurar um leitor-modelo, que faça pactos, concorde, aceite, aproprie-se, enfim, colabore na realização ou na atualização do sentido do texto:

A interferência de um sujeito falante é complementar à ativação de um Leitor-Modelo cujo perfil intelectual só é determinado pelo tipo de operações interpretativas que se supõe (e se exige) que ele saiba executar: reconhecer similaridades, tomar em consideração certos jogos (ECO, 2008, p. 45).

Portanto, segundo Humberto Eco (2008), leitor-modelo é um tipo de estratégia textual, constituindo “um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (p. 45). Assim, quando o leitor for mencionado, tanto no texto dos contos quanto no corpo desta investigação, trata-se dessa estratégia textual, isto é, do leitor-modelo, previsto e instituído pela própria narrativa, elaborado e conduzido pelo narrador, de cuja adesão depende o sucesso do relato.

III. “Anedota Pecuniária” (*Histórias sem data*, 1883) e “Fulano” (*Histórias sem data*, 1883): O universo dos proprietários – falcatrua e medalhonismo

Para este capítulo foram escolhidos os contos “Anedota Pecuniária” e “Fulano”, ambos pertencentes à obra *Histórias sem data*, de 1883. Em ambos, o universo de investigação é do proprietário; no primeiro, o enredo enquadra o milionário Falcão em suas relações pessoais, ao passo que, no segundo conto, o enredo expõe a transformação do casmurro Fulano Beltrão no medalhão Fulano Beltrão.

Em “Anedota Pecuniária”, a ausência do trabalho expõe seu contraponto esclarecedor, a exploração e a trapaça. O protagonista é o milionário Falcão, que vendeu as duas sobrinhas. O artil narrativo realiza um espetáculo de cinismo e apresenta um quadro de relações pessoais onde o que conta é o valor de troca e a ganância, sob o disfarce da estetização do lucro. Não só o protagonista como também o comportamento do narrador representam a lógica polida da exploração íntima que, apesar da crueldade, também oferece esquemas lucrativos para seus participantes.

Em “Fulano”, conto da linhagem medalhonística, o tempo da enunciação compreende o breve trajeto do narrador e de seu ouvinte até o juízo da provedoria, para assistirem à abertura do testamento do benemérito Fulano Beltrão; o tempo do enunciado consiste justamente no relato do narrador a seu ouvinte a respeito da transformação de Fulano Beltrão em medalhão. A existência medalhonística absorve o antigo Fulano, reservado e casmurro, e funda um homem movido pela nomeada, pela “alma exterior”. Ao articular os dois planos, o da enunciação e o do enunciado, o narrador angaria credibilidade junto ao ouvinte enquanto confere dignidade à anulação da “alma interior”, ao oportunismo e à autopromoção como eixos da conduta e dos valores do protagonista.

1. “Anedota Pecuniária”: a motivação suspeita da avareza ou a trapaça como conduta

O conto “Anedota Pecuniária” (1883, *Histórias sem data*) expõe o trabalho em sua ausência significativa e, por conta mesmo de sua ausência como valor, expõe seu contraponto esclarecedor, a exploração e a trapaça. Ao lado da carência sintomática de situações explícitas, envolvendo ou comentando diretamente o trabalho (ou trabalhadores), corporificam-se nesse conto situações recheadas de um humor provocador, instigante e repleto de comentários que elaboram conceitos correlatos e adjacentes ao trabalho, como, por exemplo, a avareza e o enriquecimento, a exploração e o lucro, a trapaça e o proveito. Esses conceitos não só se relacionam ao trabalho, como também o camuflam fazendo com que, desaparecendo em si, permaneça em sua ausência repleta de significados.

Esse conto inicia-se *in medias res*, vale dizer, quando a narrativa principia, encontramos uma situação já definida e, assim sendo, o leitor não terá a ilusão de acompanhar o desenrolar dos fatos desencadeadores do comportamento alterado do personagem, não será encaminhado pelo narrador como se, à medida que os fatos fossem acontecendo, fosse simultaneamente tomando conhecimento dos mesmos.

Chama-se Falcão o meu homem. Naquele dia – quatorze de abril de 1870 – quem lhe entrasse em casa, às dez horas da noite, vê-lo-ia passear na sala, em mangas de camisa, calça preta e gravata branca, resmungando, gesticulando, suspirando, evidentemente aflito. [...] Fiz mal, fiz muito mal. Tão minha amiga que ela era! tão amorosa! Ia chorando, coitadinha! Fiz mal, muito mal... Ao menos que seja feliz! Se eu disser que este homem vendeu a sobrinha, não me hão de crer; se descer a definir o preço, dez contos de réis, voltar-me-ão as costas com desprezo e indignação (p. 429).

O leitor encontra o personagem aflito, e os fatores e acontecimentos que o conduziram a tal comportamento já pertencem a um passado “categórico”, ou seja, um passado a que o leitor, embora venha a ter acesso, não terá nem mesmo a ilusão de interferir, participar ou mesmo acompanhar.

Essa abertura é importante à medida que amortiza a ilusão de simultaneidade entre o tempo da enunciação e o tempo das ações narradas, como ocorre em contos como “O Caso da Vara”, e essa amortização acaba por selar mais definitivamente o desfecho daquela situação, fazendo com que o conto pareça ainda mais fechado e, como consequência, as reflexões pareçam ser manipuladas, conduzidas ainda mais para a coerência absoluta, para a redundância, para a confirmação da lógica arquitetada pelo narrador, sem permitir ou provocar contestações, efeito muito diverso daquele de “O Caso da Vara”:

Damião fugiu do seminário às onze horas da manhã de uma sexta-feira de agosto. Não sei bem o ano; foi antes de 1850. Passados alguns minutos parou vexado; não contava com o efeito que produzia nos olhos da outra gente aquele seminarista que ia espantado, medroso, fugitivo. Desconhecia as ruas, andava a desandava; finalmente parou. Para onde iria? Para casa, não; lá estava o pai que o devolveria ao seminário, depois de um bom castigo. Não assentara no ponto de refúgio, porque a saída estava determinada para mais tarde; uma circunstância fortuita o apressou. Para onde iria? Lembrou-se do padrinho, João Carneiro, mas o padrinho era um moleirão sem vontade, que por si só não faria coisa útil. Foi ele que o levou ao seminário e apresentou ao reitor (p. 577):

Embora a abertura de “O Caso da Vara” flagre Damião pelas ruas, após sua fuga do seminário, buscando desesperadamente por acolhida, estratégia que também nos lança à narrativa *in medias res*, o desfecho só se dará quando ele se deparar com o dilema de entregar ou não a vara à Sinhá Rita para que ela açoite a negrinha Lucrecia. Em outras palavras, apesar de ser exposto à narrativa já em andamento, o leitor terá à frente todo o desenrolar e toda a evolução da negociação entre Damião e Sinhá Rita numa ilusão de posterioridade cronológica que, resguardando a expectativa dramática, preserva o desfecho.

Vale observar a conduta do narrador que, mesmo começando com um pretérito perfeito – Damião fugiu do seminário às onze horas da manhã de uma sexta-feira de agosto – lança mão de uma série de dispositivos que visam a enredar o leitor na ilusão da simultaneidade entre acontecimentos e leitura. Após três ações no pretérito perfeito – “fugiu”, “não sei”, “foi antes de 1850” (p. 577) –, o imperfeito predomina até o fim do parágrafo inicial, proporcionando a impressão de continuidade nas atitudes do personagem. Associado ao pretérito

imperfeito, o discurso indireto-livre – “Para onde iria? Para a casa, não; lá estava o pai que o devolveria ao seminário, depois de um bom castigo.” (p. 577), “Para onde iria? Lembrou-se do padrinho, João Carneiro, mas o padrinho era um moleirão sem vontade, que por si só não faria coisa útil.” (p. 577) – marca definitivamente esse procedimento narrativo que pretende consolidar a ilusão de acompanhamento narrativo, ou seja, de simultaneidade entre narrativa e leitura. A narrativa assim conduzida permite que, testemunhando ficcionalmente seu dilema atroz, o leitor acabe por vivê-lo, conduta narrativa que provoca e permite o questionamento e o debate a respeito da decisão de Damião. Ao passo que, no caso da “Anedota Pecuniária”, o leitor fica anestesiado diante da antecipação vexatória da conclusão daquela situação.

Voltando, então, à “Anedota Pecuniária”, é proveitoso salientar a divisão dessa história em suas duas partes bastante distintas a fim de que se possam avaliar melhor, desde sua abertura, as variações do procedimento narrativo. A primeira parte desse conto trata do relacionamento de Falcão com sua sobrinha, Jacinta, sob a forma de um *flash-back*, explicando aquele comportamento aflitivo e culpado focado logo na primeira cena. A segunda parte relata o relacionamento com a sua segunda sobrinha, Virgínia: “Vai senão quando cai-lhe outra sobrinha em casa. Era a filha da irmã viúva, que morreu e lhe pediu a esmola de tomar conta dela” (p. 433).

Falcão acolhe a segunda sobrinha, Virgínia, como sua segunda chance de ter quem lhe fechasse os olhos. Embora a cerque de cuidados, janelas fechadas e amigos selecionados, o namorado já existia. Em breve o moço chegaria de *New York* trazendo consigo a coleção de moedas que faria o tio zeloso capitular.

Como foi dito, a primeira parte do conto se vale de uma abertura *in medias res* cuja situação enfocada – Falcão andando aflito pela sala – vem a ser o desfecho da ação da primeira parte do conto. Essa amortização da expectativa da ação, logo na abertura, acaba definindo o desfecho e cria, por isso mesmo, um efeito, aparentemente redundante, mas bastante falacioso: o de que nada se pode alterar a respeito, e até mesmo, o de que nada se pode questionar sobre o que, afinal, já foi selado.

Falcão anda aflito de um lado para o outro, arrependido. Exclama emocionado sobre uma moça que, por sua culpa, saíra (provavelmente de sua

casa) chorando: “la chorando, coitadinha! Fiz mal, muito mal... Ao menos que seja feliz!” (p. 429). Ao flagrante dos dois primeiros parágrafos, envolvendo-nos numa piedade irrefletida, o narrador contrapõe seu comentário revelador e difamador já prevendo a reação do leitor: incredulidade, desprezo e indignação.

Se eu disser que este homem vendeu a sobrinha, não me hão de crer; se descer a definir o preço, dez contos de réis, voltar-me-ão as costas com desprezo e indignação. Entretanto, basta ver este olhar felino, estes dois beiços, mestres de cálculo, que, ainda fechados, parecem estar contando alguma cousa, para adivinhar logo que a feição capital do nosso homem é a voracidade do lucro. Entendamo-nos: ele faz arte pela arte, não ama o dinheiro pelo que ele pode dar, mas pelo que é em si mesmo. [...] Não se ganha dinheiro para esbanjá-lo, dizia ele. Vive de migalhas; tudo o que amontoa é para a contemplação. Vai muitas vezes à burra, que está na alcova de dormir, com o único fim de faltar os olhos nos rolos de ouro e maços de títulos. Outras vezes, por um requinte de erotismo pecuniário, contempla-os só de memória. Neste particular, tudo o que eu pudesse dizer, ficaria abaixo de uma palavra dele mesmo, em 1857 (p. 427).

Mal o leitor se condói do personagem, que parece sofrer angustiado, tomado até de uma crise de consciência – “Fiz mal, muito mal...” –, amenizada no desejo de que a moça seja feliz, o narrador nos revela que Falcão vendeu a própria sobrinha por dez contos de réis. Em seguida, mostrando domínio pleno na manipulação das reações do leitor, o narrador parece querer minimizar e eximir o delito da “voracidade do lucro”, ao esclarecer-nos as verdadeiras intenções de Falcão em relação à moeda: “Entendamo-nos: ele faz arte pela arte, não ama o dinheiro pelo que ele pode dar, mas pelo que é em si mesmo!” (p. 429). Nesta espécie de retificação atenuante, o narrador faz questão de emendar o provável juízo negativo do leitor deslocando os critérios, isto é, transportando a voracidade do lucro, o acúmulo de moedas, próprios ao universo utilitarista – do poder de compra e de venda – para o universo do belo artístico. Assim transfigurados, o lucro voraz e a obstinação em acumular dinheiro de Falcão passam a existir no domínio inofensivo do deleite estético desinteressado, assim como também passam a, personificados, serem motivo de flerte enamorado, prazer erótico, chegando até mesmo a uma existência “em si mesmo” cujo valor intrínseco, então adquirido, subtrairia de fato a vileza do ato de vender a própria sobrinha, efetivando com sucesso o que podemos chamar de “intenções estetizantes”.

A essa altura, os comentários, aparentemente apenas informativos

do narrador, desdobram-se de modo implícito em sequências de questionamentos que carecem de formulação verbal, sem o que a leitura pode direcionar o leitor irremediavelmente para a mera confirmação vazia, já promovida de certa forma pelo procedimento narrativo de abertura da primeira parte do conto. Por trás da condescendência do narrador diante do delito revoltante e indigno do personagem, algumas questões podem ser formuladas: a estetização do lucro minimiza, de fato, o delito de Falcão? É lícito ou coerente atenuar a delação de venda da sobrinha, dizendo que o acúmulo de dinheiro (praticamente debaixo do colchão) e a fixação pelo lucro não lhe servem a extravagâncias perdulárias, mas lhe proporcionam exclusivamente o deleite contemplativo?

Se lucro é a vantagem que se obtém de alguma coisa ou de alguma atividade, o lucro é tudo aquilo que multiplica o capital. O lucro para Falcão é fruto, ao que tudo indica, de herança, jogo e ações; e sem ganhá-lo com seu trabalho nem com o dos outros, ele também lucra explorando ou logrando alguém. Assim, a sobrinha tornou-se coisa para o tio, e sua “venda” certamente lhe trouxe ganho, ou melhor, lucro. O deleite estético pelo que o dinheiro (ou também pelo que o proveito da venda da sobrinha) é em si mesmo exime Falcão de tê-la tratado como mercadoria? Ou, ainda mais acertado no que diz respeito à análise daquela sociedade e de seus valores: não haveria uma equivalência – se não lícita ou moralmente aceitável, certamente adequada e conveniente – em diluir o delito de vender a sobrinha (de tratar gente da família, das relações íntimas e afetivas como mercadoria) pelo tratamento estético que o capitalista pode dar ao lucro, ao dinheiro?

Elevar o lucro e o acúmulo de dinheiro à condição de obra de arte, promovendo o deslumbramento estético, transmutando seu valor abstrato e venal em um valor artístico é o modo pelo qual o narrador camufla, escancarando o motivo grave de discussão e julgamento: a exploração do outro e a falcatrua no abandono de qualquer padrão ético dentro de um novo princípio universal de produção e de vida social, qual seja, a multiplicação do dinheiro em função de si mesmo.

– Dinheiro, mesmo quando não é da gente, faz gosto de ver.
Era assim que ele amava o dinheiro, até à contemplação desinteressada. *Que outro motivo podia levá-lo a parar diante das*

vitruvas dos cambistas, cinco, dez, quinze minutos, lambendo com os olhos os montes de libras e francos, tão arrumadinhos e amarelos? [...] Nada aborrecia tanto, como os moedeiros falsos, não por serem criminosos, mas prejudiciais, por desmoralizarem o dinheiro bom (p. 430, grifo nosso).

O retrato de Falcão passa de peculiar, esdrúxulo, até caricato, isto é, fora do comum, para a representação adequada da feição que, então, o capital assumia não apenas no contexto brasileiro, mas no panorama geral dos países que lhe eram tributários:

Assim, do início do século XVI até o fim do século XIX, o colonialismo contribuiu para desencadear o modo de produção capitalista. Foram soltas as Fúrias do interesse monetário abstrato e, pela primeira vez, a multiplicação do dinheiro em função de si mesmo se converteu em princípio universal da produção e da vida social. (...) Fustigado por essa coerção cega e autoimputada, por muito tempo o homem branco conduziu seu império mundial com a crueldade inerente às relações coercitivas inconscientes (KURZ, 1997, p. 40).

A condução do narrador parece neutra, ingênua, e por isso mesmo pérfida na elaboração da pergunta aparentemente retórica: afinal, que outro motivo, senão a contemplação desinteressada, levaria o protagonista a ficar apalermado diante das vitruvas, lambendo-as com os olhos? A evidente e descarada atitude de cobiça de Falcão diante das casas de câmbio é mascarada com o insolente argumento da contemplação desprendida. O narrador parece mesmo zombar do leitor, sobretudo pelo adjetivo “desinteressada”, que acaba exibindo ironicamente, por trás daquela atitude enganosa e perigosamente caricata – lamber com os olhos por volta de 15 minutos as vitruvas repletas de dinheiro –, justamente o seu avesso, ou seja, o interesse, o lucro, e me aproveitando do significativo (e revelador) nome do protagonista, a rapinagem, sugerida no “cândido” lamento: “Dinheiro, mesmo quando não é da gente faz gosto de ver” (p. 430).

Na sequência dos parágrafos iniciais, que pretendem dar a conhecer o protagonista, a frase “A linguagem de Falcão valia um estudo.” (p. 430) surge como um conselho do narrador que, embora pareça defender ou abonar Falcão, elogiá-lo indiretamente, e, portanto, compartilhar minimamente de seu universo de valores, acaba por deixar pistas indiscretas a respeito do descaramento do protagonista. Lida nesse viés, é como se o narrador nos

dissesse que a linguagem da rapinagem e da falcatura valesse um estudo. É o que se nota por meio da contaminação da linguagem com termos de ordem mercantil, desde a metonímia empregada pelo próprio Falcão à volta do enterro – “Pegavam no caixão três mil contos!” (p.430) – até em trechos intermediados e recuperados pelo narrador em discurso indireto-livre repletos de comparações:

Não era casado. Casar era *botar dinheiro fora*. Mas os anos passaram. E aos quarenta e cinco entrou a sentir uma certa necessidade moral, que não compreendeu logo, e era a saudade paterna. Não mulher, não parentes, mas um filho ou uma filha, se ele o tivesse era *como receber um patacão de ouro*. Infelizmente, esse *outro capital* devia ter sido *acumulado* com o tempo; não podia começá-lo a ganhar tão tarde. Restava a loteria; a loteria deu-lhe o *prêmio grande* (grifo nosso, p.430).

No intuito de analisar a apresentação e a composição dessa figura, com a qual o narrador estabelece curiosa relação de adesão, não obstante o denuncie, é importante uma ressalva quanto à caricatura construída como imagem de Falcão e tomada como simplificação dessa mesma figura. Os flagrantes do personagem nos primeiros parágrafos do conto são verdadeiros esforços nesse sentido: “Vai muitas vezes à burra, que está na alcova de dormir, com o único fim de faltar os olhos nos rolos de ouro e maços de títulos.” (p. 429); “Pegou trêmulo na nota, examinou-a bem, virou-a, revirou-a...” (p. 429); “Que outro motivo podia levá-lo a para, diante das vitrinas dos cambistas, cinco, dez, quinze minutos, lambendo com os olhos os montes de libras e francos, tão arrumadinhos e amarelos” (p. 430)?

Além disso, a linguagem carregada de equivalências relacionadas ao universo financeiro e empregada para comunicar um dilema íntimo – melancolia da paternidade, solidão, ausência de herdeiros – associada aos flagrantes caricaturais podem oferecer uma imagem deturpada do personagem e, portanto, erroneamente impalpável, inverossímil, risível; como se o código financeiro, a linguagem do lucro, os critérios negociais, funcionando efetivamente enquanto intermediários de quaisquer universos das relações humanas dentro classes dominantes, fossem uma realidade exagerada, um registro desproporcional. Muito pelo contrário, essa figura falaciosamente ridícula é, na medida exata, a imagem da “deformação da consciência

resultante da pressão valorativa do dinheiro e do cálculo abstrato da rentabilidade” (KURZ, 1997, p. 45).

As metáforas e comparações com o universo e a lógica das finanças em que a linguagem do narrador e a conduta de Falcão estão mergulhadas –

Não mulher, não parentes, mas um filho ou uma filha, se ele o tivesse era como receber um patacão de ouro. Infelizmente, esse outro capital devia ter sido acumulado com o tempo; não podia começá-lo a ganhar tão tarde. Restava a loteria; a loteria lhe deu o prêmio grande (p. 430).

– são nivelamentos revelando aquele novo esquema de valores em que a fixação pelo lucro nubla os limites entre os campos econômico e afetivo. A verdade é que conseguir uma filha foi, de fato, receber um patacão de ouro, ou melhor, dez contos, e, nos dois casos, tanto com Jacinta quanto com Virgínia, Falcão recebeu prêmios reais.

Morreu-lhe o irmão, e três meses depois a cunhada, deixando uma filha de onze anos. [...] Hesitou um pouco, mas, enfim, recolheu a órfã; era a filha cobiçada. Não cabia em si de contente; durante as primeiras semanas, quase não saía de casa, ao pé dela, ouvindo-lhe histórias e tolices.

Chamava-se Jacinta, e não era bonita; mas tinha a voz melodiosa e os modos fagueiros. Sabia ler e escrever; começava a aprender música. Trouxe o piano consigo, o método e alguns exercícios; não pôde trazer o professor, porque entendeu que era melhor ir praticando o que aprendera, e um dia... mais tarde... Onze anos, doze anos, treze anos, cada ano que passava era mais um vínculo que atava o velho solteirão à filha adotiva, e vice-versa. Aos treze, Jacinta mandava na casa; aos dezessete era verdadeira dona. Não abusou do domínio; era naturalmente modesta, frugal, poupada (p. 430).

Falcão priva Jacinta das aulas de piano, o que não é ao menos comentado pelo narrador, que prefere, todavia, salientar os vínculos que atavam o velho solteirão à filha adotiva, e vice-versa. Modesta, frugal, poupada, Jacinta reina sem abuso na casa de Falcão, onde conhece, aos 17 anos, Chico Borges, trapicheiro de 40 anos, companheiro do tio no jogo. Amante de mulheres pequeninas, Chico enamorou-se de Jacinta e foi correspondido.

Após tentar tirar vantagem de Chico Borges numa venda de ações em que visava ganhar trinta a quarenta contos com uma quase assegurada baixa, Falcão é surpreendido pela mesma proposta da parte de Chico Borges. Os interesses escondidos em ambas as propostas e certamente percebidos pelos dois homens, ao contrário de afastá-los, acabam os unindo em uma

empreitada semelhante contra um terceiro em tranquila, impudente, mas cavalheiresca comunhão de valores entre pares. Não há registro por parte do narrador sobre o acinte de Falcão em tentar lograr o amigo, nem tão pouco comentário reprovador acerca da atitude de Chico Borges em querer fraudar o desejado “futuro sogro”. Desse modo, fica bastante claro que, para conseguir lucrar, tirando o máximo proveito de cada negociação – que exclui definitivamente o trabalho –, o padrão de conduta descarta, despreza qualquer princípio ético, ou até afetivo, para fundar-se na trapaça. Essa passagem, em particular, mereceu comentário muito conveniente de Raymundo Faoro (1988):

A atividade econômica de compra e venda, da manipulação do crédito, dos fornecimentos às repartições do Estado, a lançamento das empresas, tudo se reduz à especulação, modalidade do jogo. Ganhar dinheiro importa em fazê-lo perder a outros (E. J., IV) – sobre este axioma constrói Machado de Assis seu império econômico, o império econômico da classe aquisitiva ou lucrativa. A operação típica obedece ao molde de 1870: Falcão propôs a Chico Borges uma venda de ações. [...] Do axioma deriva uma importante proposição: quem perde é o trouxa (p.243-244).

Conivente com a negociata, o narrador logo passa a outra cena que, posta assim na sequência, acaba desviando a atenção do leitor de reflexões sobre a correção das intenções do protagonista e do pretendente à mão de Jacinta.

Tentando se aproveitar da satisfação de Falcão à volta do negócio, o que o deixaria vulnerável, Chico Borges revela seu interesse por Jacinta e é repellido com veemência por Falcão. Mantida com um amor de cão, que persegue e morde estranhos, assim como se mantêm residências, Jacinta equivale a uma propriedade; e se a paternidade por empréstimo de Falcão lhe permite o egoísmo e lhe exime dos sacrifícios, também lhe garante tratá-la como patrimônio, e negar-se a abrir mão dela:

Entretanto, o sol, modelo de funcionários, continuou a servir pontualmente os dias, um a um, até chegar aos dois meses do prazo marcado para a entrega das ações. Estas deviam baixar, segundo a previsão dos dois; mas as ações, como as loterias e as batalhas, zombam dos cálculos humanos. Naquele caso, além da zombaria, houve crueldade, porque nem baixaram, nem ficaram ao par; subiram até converter o esperado lucro de quarenta contos numa perda de vinte.

Foi aqui que o Chico Borges teve uma inspiração de gênio. Na véspera, quando Falcão, abatido e mudo, passeava na sala o seu

desapontamento, propôs ele custear todo o déficit, se lhe desse a sobrinha. Falcão teve um deslumbramento (p. 432).

Após o prazo para a entrega das ações, a ciranda financeira arma uma arapuca aos dois. Aproveitando-se com mais destreza da vulnerabilidade de Falcão, desta vez de seu abatimento diante do prejuízo tomado, Chico Borges propõe-lhe custear todo o *déficit*, se lhe desse a sobrinha. O que o narrador chama de inspiração de gênio nada tem de emanção da alma ou de dom natural destacado, mas sim de estratégia eficiente e bastante difundida em minimizar prejuízos, ou melhor, em transformá-los em lucro, só que executada no nível das relações íntimas, favorecendo Chico Borges no universo social. Com 40 anos, Chico Borges precisa garantir o casamento com a moça apaixonada e respeitável de 18; no pesar de perdas e ganhos, o prejuízo das ações transforma-se em lucro social na trajetória de um trapicheiro que certamente busca, não só respeitabilidade econômica, mas também social. O preço de dez contos pela noiva acaba sendo um excelente negócio em que Chico Borges leva vantagem:

Não quis; recusou três e quatro vezes. A primeira impressão fora de alegria, eram os dez contos na algibeira. Mas a ideia de separar-se de Jacinta era insuportável, e recusou. *Dormiu mal*. De manhã, encarou a situação, pesou as cousas, considerou que, entregando Jacinta ao outro, não a perdia inteiramente, ao passo que os dez contos iam-se embora. E, depois, se ela gostava dele e ele dela, por que razão separá-los? Todas as filhas casam-se, e os pais contentam-se de as ver felizes. *Correu à casa de Chico Borges*, e chegaram a acordo (grifo nosso, p. 432).

A ambiguidade do deslumbramento sentido por Falcão frente à proposta do trapicheiro é traduzida em retóricas negativas expondo a suposta – e moralmente esperada, convencionada – ofensa ao lado da alegria da primeira impressão (que é a que fica), “eram os dez contos na algibeira” (p. 432), ou melhor, era a possibilidade real de matar-lhe a sede de lucro. A oscilação e a contradição entre a insuportável perda da sobrinha e o deslumbramento do lucro duram apenas uma noite mal dormida; incômodo, aliás, decisivo para a compreensão do modo pelo qual Falcão adultera o universo afetivo que o liga a Jacinta. Aqui não é o dinheiro que complica o afeto, mas o afeto que complica o dinheiro. Aparentemente ambígua, uma vez que poderia ser associada à desilusão e à ofensa provocadas pela proposta de

Chico Borges, essa reação de Falcão expõe-lhe a perturbação, a comichão, a ânsia pela possibilidade de ser ressarcido no prejuízo dos dez contos e de lucrar, portanto.

Ao amanhecer, inicia-se o processo de redefinição e relativização da “insuportável separação” a fim de, legitimando para si mesmo a venda da sobrinha, alterar, inclusive, o próprio fato da venda. Se o escrúpulo inicial diante da proposta do companheiro de cartas configurou-se como um forte empecilho ao lucro, a saída é tornar a consciência cada vez mais elástica. Primeiramente Falcão considera os argumentos financeiros – perda definitiva dos dez contos *versus* perda relativa da sobrinha – para depois tomar para si a tradição conveniente de alguns argumentos familiares e afetivos – amor entre Jacinta e Chico Borges, casamento e contentamento paterno com a felicidade dos filhos. Articulando os dois universos, o financeiro e o afetivo, Falcão consegue livrar-se da condenação moral de vender a própria sobrinha e transforma a venda – denunciada pelo narrador logo no início do conto – numa forma legítima e inevitável de lucrar diante do destino de todas as filhas: o casamento. Chegar a um acordo com Chico Borges é a atitude que consolida o processo de adulterar o fato a fim de aliviar a consciência; tanto é que o narrador divulga sem qualquer constrangimento a pressa, o roubo de Falcão em fechar o negócio com o trapicheiro, correndo para a sua casa e se recuperando da noite mal dormida, ratificando, assim, que o ajuste da consciência era o obstáculo incômodo a um objetivo já deliberado.

– Fiz mal, fiz muito mal...

Para remediar o mal feito, transferiu as cartas para a casa da sobrinha, e ia lá jogar, à noite, com Chico Borges. Mas a fortuna, quando flagela um homem, corta-lhe todas as vazas. Quatro meses depois, os recém-casados foram para a Europa; a solidão alargou-se de toda a extensão do mar. Falcão contava então cinquenta e quatro anos. Já estava mais consolado do casamento de Jacinta; tinha mesmo o plano de ir morar com eles, ou de graça, ou mediante uma pequena retribuição, que calculou ser muito mais econômico do que a despesa de viver só. Tudo se esboroou; ei-lo outra vez na situação de oito anos antes, com a diferença que a sorte arrancara-lhe a taça entre dous goles (p. 432).

Na esteira da voracidade e da sede pelo lucro, Falcão intenciona morar com a sobrinha, o que, efetivado na prática e diante da negociação com Chico Borges, acabaria valendo por ganhar duas vezes sobre a mesma

venda, uma vez que teria a sobrinha perto de si outra vez. Além desse ganho, o narrador não tem qualquer pudor em revelar-lhe as motivações de ordem orçamentária – economizar morando com a sobrinha. Nesse ponto do conto, fim da primeira parte, os universos afetivo-familiar e financeiro estão completamente imbricados; mas não apenas. O narrador afirma estar Falcão, após a viagem da sobrinha Jacinta, na mesma situação de oito anos antes, o que não é verdade, uma vez que desconsidera cinicamente o lucro que obtivera com seu casamento:

Vai senão quando cai-lhe outra sobrinha em casa. Era a filha da irmã viúva, que morreu e pediu-lhe a esmola de tomar conta dela. Falcão não prometeu nada, porque um certo instinto o levava a não prometer coisa alguma a ninguém, mas a verdade é que recolheu a sobrinha, tão depressa a irmã fechou os olhos. Não teve constrangimento; ao contrário, abriu-lhe as portas de casa, com um alvoroço de namorado, e quase abençoou a morte da irmã. Era outra vez a filha perdida (p. 433).

A segunda parte do conto, demarcada pela chegada da segunda sobrinha, Virgínia, desenvolve-se em procedimento narrativo diverso daquele da primeira parte; dessa vez o leitor estará “acompanhando” o desenrolar do relacionamento entre tio e sobrinha sem antecipações; ao lado da sensação de *déjà-vu*, é inevitável que, diante de uma segunda chance – “Era outra vez a filha perdida.” – a condução da ação paralela à leitura provoque expectativa em relação ao desfecho e curiosidade sentenciosa a seu respeito.

Redobrada a vigilância sobre a sobrinha, Falcão confia ter em Virgínia aquela que há de fechar-lhe os olhos: “janelas cerradas, advertências à preta, raros passeios, só com ele e de olhos baixos” (p. 433) Em casa, somente parceiros de cinquenta anos para cima ou casados. Frente a tanta precaução e esperteza, e contrariando a sugestão do nome, Virgínia mostra manipular o tio com sutileza e eficiência, além de ter-lhe e mostrar-lhe completa abnegação:

Para suprir os parceiros, quando eles faltavam, aprendeu a jogar cartas, e, entendendo que o tio gostava de ganhar, deixava-se sempre perder. Ia mais longe: quando perdia muito, fingia-se zangada ou triste, com o único fim de dar ao tio um acréscimo de prazer. Ele então ria à larga, mofava dela, achava-lhe o nariz comprido, pedia um lenço para enxugar-lhe as lágrimas; mas não deixava de contar os seus tentos de dez em dez minutos, e se algum caía no chão (eram grãos de milho) descia a vela para apanhá-lo (p. 433).

O jogo de cartas simula com exatidão o código de conduta das relações entre tio e sobrinha: ela elabora todo o seu comportamento de modo a satisfazer o tio, ganhando-lhe a confiança e a proteção; ele se deixa levar pela ilusão momentânea do ganho, do proveito, tratando tentos de milho como gotas de ouro puro. Mais uma vez o narrador esforça-se para mostrar uma figura caricata que muito bem expõe a pertinácia do capitalista e sua obstinação pelo lucro.

Tratar grãos de milho como gotas de ouro – bem como acalentar maços de títulos, acariciar uma nota de cinco mil-réis, lambe com os olhos vitrines de cambistas – expõem a identidade de um personagem para quem o dinheiro em seu movimento fechado sobre si mesmo tornara-se um fetiche, segundo uma tão exacerbada crença no dinheiro que chega ao erotismo pecuniário, não como desvio dos ganhos reais, financeiros, lucrativos dos esquemas de ganhos do universo regido pelo capital, mas como ratificação, consagração deste esquema no âmbito da satisfação íntima.

O desencadeamento da moderna economia de mercado e sua rentabilidade compulsiva passou a subjugar mesmo os supostos senhores desse modo de produção. Seus próprios corpos e sentidos precisaram ser confinados no interior de uma couraça de abstração a fim de abstraírem a si mesmos. Surgiu assim a triste figura de uma natureza mascarada, movida por uma ambição cega às emoções; a imagem do sempre contido e concentrado guardião de uma soma de dinheiro, que tem por objetivo multiplicar a si mesmo, subjogado por seu próprio cálculo abstrato. O vencedor e conquistador teve também, ele mesmo, desvirtuada e destruída sua capacidade sensível de fruição (KURZ, 1987, p. 46).

Já Virgínia, a começar pelo próprio nome, movimenta-se no terreno irônico da dissimulação e da ambivalência. O recato que faz questão de reafirmar diante do tio – “Nunca fui janeleira, dizia ela, e acho muito feio que uma moça viva com o sentido na rua.” (p. 433) – e a dedicação, reforçada pelo narrador, – “E tudo isso era desnecessário, porque a sobrinha não cuidava realmente senão dele e da casa.” (p. 433) – só são possíveis uma vez que a moça já tem garantido seu jovem e ambicioso pretendente e sua proposta de casamento. Nesse sentido, o jogo de cartas é representativo de um roteiro bem ensaiado que essa mulher deve cumprir em sua relação com o tio como resposta à sua própria colonização e no intuito de garantir o seu quinhão da exploração por ele exercida sobre ela.

Não só Virgínia, mas também Jacinta, são trunfos decisivos nas negociações proveitosas de Falcão; ambas, tomadas como mercadorias de oportuno valor de troca, participam das negociatas, com menor ou maior poder de manipulação, possibilitando o lucro do tio e saindo das transações com vantagens. Assim vistas, ou seja, como partícipes de um jogo lucrativo ao qual são submetidas, essas duas moças oferecem uma outra faceta da sede do lucro que revela o sistema de interesses e valores de um modo de produção que patenteia qualquer deturpação em prol da rentabilidade, conforme elucida Robert Kurz (1997):

A minoria dos *homens brancos*, que havia se convertido em órgão de execução política e econômica do princípio de rentabilidade, transformou a própria massa de *homens brancos* em uma nova espécie de nativos sem nome, novas mônadas de força de trabalho abstrata (p. 47).

[...] Porque havia degradado a si mesmo enquanto máquina social insensível, o homem branco colonizou a mulher como um animal hipersensível. Ela deveria responder por tudo aquilo que ele não podia mais desfrutar: pelos sentimentos e pela dedicação afetiva, pela estética cotidiana e pela mobilização da sensualidade, enclausurada na prisão de segurança máxima da célula familiar modernizada em sua privacidade abstrata (p. 47).

Ora, a possibilidade de uma utilização abstrata dos seres humanos e da natureza, conforme a lei da rentabilidade, tinha como condição básica a colonização interna da mulher. Sua domesticada e colonizada responsabilidade compulsória pelo sensível era o pressuposto para que o *homem branco* pudesse dominar a si mesmo e, com isso, o mundo à sua volta (p. 50).

Não é sem razão que Virgínia consegue afetar seu potencial hipersensível, sem que propriamente soem falsas, pérfidas, desleais seu comportamento, suas reações e respostas ao tio, mas dissimuladas, melhor dizendo, ambivalentes. Virgínia afeta qualquer sinceridade afetiva que poderia ligá-la ao tio e direciona seu potencial sensível para o âmbito da contradição: ultrapassa o ato amigável de aprender a jogar cartas e falsifica não apenas sua atuação, deixando-se sempre perder, mas também suas emoções, fingindo-se zangada ou triste “como o único fim de dar ao tio um acréscimo de prazer.” (p. 433), justificativa que acaba soando irônica e ambígua.

No fim de três meses, Falcão adoeceu. A moléstia não foi grave nem longa; mas o terror da morte apoderou-se-lhe do espírito, e foi então que se pôde ver toda a afeição que ele tinha à moça. [...]

“Esta há de fechar-me os olhos,” repetia ele consigo mesmo. Um dia, chegou a pensá-lo em voz alta: – Não é verdade que você me há de fechar os olhos?

Não diga tolices!

Conquanto estivesse na rua, ele parou, apertou-lhe muito as mãos, agradecido, não achando o que dizer. Se tivesse a faculdade de chorar, ficaria provavelmente com os olhos úmidos. Chegando à casa, Virgínia correu ao quarto para reler uma carta que lhe entregara na véspera uma D. Bernarda, amiga de sua mãe. Era datada de New York, e trazia por única assinatura este nome: Reginaldo (p. 434).

Antes da chegada do próximo adversário, Falcão adocece e a sobrinha desvela-se em cuidados recebendo do tio só carinho e bondade. O episódio, aparentemente sem desdobramentos, serve para reforçar a confiança de Falcão na permanência de Virgínia e para contrapor esta confiança, expressa com algum sentimentalismo e não sem uma sutil dose de ingenuidade da parte de Falcão, à descoberta do namorado de Virgínia tanto por parte dele quanto por parte do leitor.

O paralelismo com a primeira parte do conto coloca Falcão numa posição aparentemente mais vulnerável, porque alheia à existência do rival e ainda mais dependente da sobrinha. Assim também a corrida de Virgínia ao quarto para reler a carta do namorado, logo após a cobrança do tio a respeito de sua permanência ao seu lado, sugere um dilema íntimo, até mesmo angústia, diante da aproximação da chegada do namorado e certamente do fatal abandono do tio. Mas Reginaldo não é Chico Borges, não trocará os pés pelas mãos, não se adiantará no pedido, não promoverá confrontos constrangedores.

Quarenta dias depois desembarcava este Reginaldo, vindo de New York, com trinta anos feitos e trezentos mil *dollars* ganhos. Vinte e quatro horas depois visitou o Falcão, que o recebeu apenas com polidez. Mas o Reginaldo era fino e prático; atinou com a principal corda do homem, e vibrou-a. Contou-lhe os prodígios de negócio nos Estados Unidos, as hordas de moedas que corriam de um a outro dos dous oceanos. Falcão ouvia deslumbrado, e pedia mais. [...]

Fui para lá pobre, com vinte e três anos; no fim de sete anos, trago seiscentos contos.

Falcão estremeceu: – Eu, com sua idade, confessou ele, mal chegaria a cem.

Estava encantado (p. 435).

A arquitetura da simetria entre as duas partes do conto destaca o deslumbramento de Falcão, anteriormente provocado pela possibilidade de ser ressarcido nos dez contos, e desta vez pelo lucro fácil que permitia o

enriquecimento rápido do jovem Reginaldo e pelos novos horizontes monetários da descoberta do *dollar*. O narrador já havia revelado a esperteza de Reginaldo em vibrar a principal corda de Falcão, revelação que não só expõe a perspicácia do pretendente em manipular e falsear, mas também evidencia cada vez mais a ganância de Falcão numa atitude narrativa tão descarada que chega a esvaziar o seu comportamento de qualquer escrúpulo. A oscilação do narrador entre delatar e defender acaba fazendo com que nosso julgamento moral a respeito dos interesses e atitudes de Falcão fique enfraquecido ou injustificado diante do nivelamento promovido pelo narrador entre esfera íntima e intento lucrativo, ou ainda, entre a dimensão financeira do lucro e sua hipotética dimensão espiritual. Nesse sentido funciona o termo “encantado”, pois dimensiona a ganância de Falcão e sua impostura quanto ao apego à sobrinha no nível do arrebatamento de alma, sem deixar de considerar a conotação positiva do adjetivo que abranda, ou até mesmo anula, outros sentidos possíveis sobre sua reação, tais como ganância, usura, mesquinhez, avareza... sentidos que, então, são completamente relativizados devido ao “sincero encantamento” de Falcão.

As visitas repetiram-se. Reginaldo assentou de pedir a moça. Esta, porém, disse-lhe que era preciso ganhar primeiro as graças do tio; não casaria contra a vontade dele. Reginaldo não desanimou. Tratou de redobrar as finezas; abarrotou o tio de dividendos fabulosos (p. 435).

Diferente de Jacinta, que teve em Chico Borges a atitude rumo à realização amorosa, é Virgínia quem controla, administra com cautela o namorado para não correr o risco de uma negativa enfurecida e decepcionada do tio, e mais ainda, assim o fazendo, não arrisca sua condição de herdeira. Por trás de uma intriga folhetinesca de namoro proibido e escondido, o conto redesenha o argumento romântico do obstáculo ao relacionamento amoroso, expondo um ardil delicado em que noivo bem sucedido e tio milionário têm que se entender para que ninguém saia perdendo, ou melhor dizendo, para que todos saiam ganhando: uma negociata que satisfaça o tio avarento e um casamento que preserve a herança da sobrinha.

Reginaldo mostrou-lhe a coleção metida num notável móvel envidraçado por todos os lados. A surpresa de Falcão foi

extraordinária; esperava uma caixinha com um exemplar de cada moeda, e achou montes de ouro, de prata, de bronze e de cobre. Falcão mirou-as primeiro de um olhar universal e coletivo; depois, começou a fixá-las especificamente. [...]

Mas que paciência a sua para juntar tudo isso! disse ele.

Não fui eu quem ajuntei, replicou Reginaldo; a coleção pertencia ao espólio de um sujeito de Filadélfia. Custou-me uma bagatela: - cinco mil *dollars*.

Na verdade valia mais. *Falcão saiu dali com a coleção na alma*; falou dela à sobrinha, e, imaginariamente, desarrumou e tornou a arrumar as moedas, *como um amante desgrenha a amante para tocá-la outra vez. De noite sonhou que era um florim*, que um jogador o deitava à mesa do *lansquenet*, e que ele trazia consigo para a algibeira do jogador mais de duzentos florins. De manhã, para consolar-se, foi contemplar as próprias moedas que tinha na burra; mas não se consolou nada. *O melhor dos bens é o que não se possui* (grifo nosso, p. 435).

A coleção de moedas de Reginaldo equivale, então, aos dez contos de prejuízo da primeira parte do conto. No entanto, nesta montagem simétrica, a coleção de moedas não é algo que, ao menos virtualmente, pertenceu ou pertenceria a Falcão; a coleção é efetivamente bem de outro, não pertence a Falcão nem segundo as possibilidades de ganhos e proveitos da ciranda dos investimentos. Talvez por isso mesmo, encante-o com mais intensidade, além de a posse da coleção ter sido um feito lucrativo do jovem Reginaldo: “Custou-me uma bagatela: – cinco mil *dollars*” (p. 435). O fato de a coleção valer mais do que a quantia que fora paga por ela seduz mais a Falcão do que se Reginaldo a tivesse ajuntado e, conseqüentemente, tivesse-lhe conferido valor afetivo, sentimental ou, pelo menos, meritório.

Aquele processo de personificação, referido quando dos comentários sobre a primeira parte, fica mais explícito nesta passagem e realiza uma gradação que vai da personificação da coleção em amante à coisificação de Falcão em florim no sonho.

Na primeira parte, a noite mal dormida sucedeu à proposta de Chico Borges de ressarcimento dos dez contos equivalendo à ânsia e à perturbação com a possibilidade de lucrar. Na segunda parte, essa perturbação, essa ânsia com a possibilidade de tirar proveito antecede propriamente à proposta de Reginaldo; o sonho de Falcão serve como antecipação do desfecho do conto – a posse da coleção – e revela uma evolução em relação à primeira parte: se nesta, a noite mal dormida significava um certo desconforto em relação ao conteúdo moral de vender a sobrinha por dez contos, o sonho agradável de

Falcão indica um nivelamento completo entre os dois universos, o afetivo e o financeiro, sem que qualquer perturbação da consciência custasse-lhe o sono.

Ao acordar, Falcão não vê consolo nas próprias moedas, e o narrador destila um aforismo que, por meio de sutil discurso indireto-livre, parece mesmo ser, mais que comentário do narrador, um pensamento revelado do personagem – “O melhor dos bens é o que não se possui.” (p. 435) – que lhe sintetiza toda a motivação e valores, já sugeridos por seu nome: rapinagem e falcatrua. Associando esta imagem à projeção de Falcão de posse da coleção de moedas temos, então:

a triste figura de uma natureza mascarada, movida por uma ambição cega às emoções; a imagem do sempre contido e concentrado guardião de uma soma de dinheiro, que tem por objetivo multiplicar a si mesmo, subjugado por seu próprio cálculo abstrato (KURZ, 1997, p. 46).

Sem valor propriamente financeiro ou afetivo, a coleção de moedas representa a fúria do interesse monetário abstrato e coroa aquele movimento compulsivo e fechado em si mesmo de multiplicação do dinheiro, proporcionando poder àquele que o determina. Embora confinado no interior de uma couraça de abstração e desvirtuado de sua capacidade sensível, o poder exercido por Falcão não é abstrato, não é simbólico; ele detém, nas duas negociações, o valor privilegiado na barganha, qual seja, a posse das sobrinhas, e dispõe delas para aplacar sua sede de lucro. Note-se bem a gradação que relaciona os cinco mil réis, que Falcão acaricia com candura no início do relato, a nota de um *dollar*, que agarra com os olhos cobiçosos antes de pegar, e a coleção de moedas, que é comparada a uma amante na intimidade. Não há dúvida de que a posse da coleção de moedas coroa definitivamente o fetichismo da moeda “que inverte a relação entre homem e objeto, desperta as coisas mortas para uma vida fantasmagórica e converte os homens em autômatos da máquina socioeconômica” (KURZ, 1997, p. 383); e termina por consagrar Falcão em condutas correlatas dentro deste universo de valores adulterados, ele é acumulador e colecionador, negociante exitoso de seu fetiche.

Dali a dias, estando em casa, na sala, pareceu-lhe ver uma moeda no chão. Inclinou-se a apanhá-la; não era moeda, era uma simples carta.

Abriu a carta distraidamente e leu-a espantado: era de Reginaldo a Virgínia...

Basta! interrompe-me o leitor; adivinho o resto. Virgínia casou com Reginaldo, as moedas passaram às mãos do Falcão, e eram falsas... Não, senhor, eram verdadeiras. Era mais moral que, para castigo do nosso homem, fossem falsas; mas, ai de mim! eu não sou Sêneca, não passo de um Suetônio que contaria dez vezes a morte de César, se ele ressuscitasse dez vezes, pois não tornaria à vida, senão para tornar ao império (p. 436).

Descoberto o romance entre Virgínia e Reginaldo, as portas para a negociação da coleção se abrem tão naturalmente, apesar do espanto de Falcão quando da descoberta, que o narrador nem se dá ao trabalho de narrá-la. O problema a partir daqui não é mais a negociação propriamente dita; ela se deu provavelmente nos mesmos moldes da negociação anterior, resguardando a coreografia familiar e as reações moralmente previstas até o resultado agradável – e rentável – a todos, pai zeloso, filha fiel, genro educado. A caminho do desfecho, Machado não se repete narrando os termos da negociação, ele destaca a reação do leitor e as considerações do narrador.

Nesse conto, o leitor se vê explicitamente refletido e o desfecho não realiza uma projeção do esperado – muito embora o narrador construa a ilusão do acompanhamento da ação –; o leitor dessa “anedota” é surpreendido pela apropriação, por parte do narrador, de suas próprias expectativas, ainda que elas se deem segundo outra coreografia, a da falsa moral. O leitor suposto pelo narrador parece ansiar por uma compensação dos delitos praticados por Falcão. O castigo seria receber, em troca da sobrinha, uma coleção de moedas falsas, assim, ao menos virtualmente, na ficção, a rapinagem, a usura seriam castigadas, e, por meio de uma redenção estética – assim como o acúmulo de riquezas do personagem –, o leitor poderia fechar o livro em paz. No entanto, Machado torce o procedimento tradicional; não só o narrador atropela o leitor expondo-lhe sua imagem de ingenuidade hipócrita, mas também lhe ceifa as expectativas, declarando aberta e descaradamente um desfecho menos moral do que deveria acontecer; em outras palavras, o correto seria que o personagem fosse castigado, sim – o que equivale dizer que o personagem agiu mal! – mas não foi possível.

Exatamente a esta altura, o narrador justifica a “amoralidade” do fato narrado afirmando não ser Sêneca e se identificando com Suetônio. Sêneca é tomado como maior, mais digno de reverência e de seriedade que Suetônio;

pois a expressão “não passo de um Suetônio” hierarquiza de imediato os dois pensadores, não menos que qualifica o próprio narrador abaixo do que parece esperar o leitor. Contudo, a mesma expressão também lhe garante uma espécie de autoelogio, conferindo-lhe modéstia e compostura. Em outras palavras, rebaixando-se a Suetônio, o narrador não só se isenta de qualquer resguardo moral e compromisso ético, alinhados ao moralista estoico, com o desfecho da narrativa e com todas as suas etapas – o que seria reprovável por parte do leitor que esperava uma redenção final e um narrador com mais credibilidade – como também, paradoxalmente, eleva-se através da modéstia da comparação.

Além da ambiguidade, que acaba contornando a cobrança moral, a comparação entre Sêneca e Suetônio, e o posicionamento do narrador diante dessa tradição clássica, podem render outros desdobramentos no tocante à conduta narrativa e aos conteúdos disfarçados nesta anedota. Negar “ser Sêneca” é se furtar à seriedade e ao comprometimento moral, é declarar que se está muito aquém de um discurso modelar de conduta, é desprezar – aparentemente não por desvalorizar, mas por não estar à altura – qualquer estoicismo, qualquer procedimento que busque a renúncia dos bens materiais pela elevação da alma, qualquer orientação que privilegie a justiça. E essas afirmações só são possíveis porque Sêneca contrasta, segundo o narrador, com Suetônio. Assim, “ser Suetônio” é relatar fatos pitorescos, é ser uma espécie de cronista das frivolidades atacadas por Sêneca, podendo manipular livremente os fatos, omitir aqueles que não são curiosos o suficiente, valorizar boatos, ganhando vivacidade no contraste fácil entre traços físicos e morais. Curioso é lembrar que o elevado Sêneca se matou por ordem de seu antigo discípulo, Nero, enquanto Suetônio é famoso por nos legar a imagem fascinante e escandalosa de decadência moral e política da sociedade romana através de *A Vida dos Doze Césares*. Resumindo, é como se o narrador nos dissesse: Não me culpem nem me exijam, não estou à altura de relatos e de personagens elevados; paciência, leitores.

Fica claro também que todo esse sutil contorcionismo narrativo e ardil moral realizam um espetáculo de cinismo que deixa o narrador muito à vontade para apresentar todo um quadro condenável de situações interpessoais, onde o que conta é o valor de troca deslocado para as pessoas,

funcionando como critério balizador das relações íntimas que, por sua vez, também inauguram esquemas lucrativos para seus participantes.

Assim, o conto estaria resolvido e fechado, coincidindo com a fórmula narrativa que encerra o relato com a esquiva do narrador: Foi assim que aconteceu e eu não tenho nada a ver com isso, nem estou à altura de coisa melhor. Aparentemente seria possível compreender e avaliar a história de Falcão, concordando com a justificativa do narrador sobre a carência de elevação da matéria narrada – Falcão não passaria de uma caricatura do capitalismo – ou até avançar e condenar o narrador por não se elevar e julgar Falcão, delineando um discurso moralizante. O leitor estaria, de um modo ou de outro, aceitando a pista falsa do contraste qualitativo fácil e absoluto entre Sêneca e Suetônio que, não só livra a pele do narrador, como também a de Falcão. Nessa perspectiva, o relato sobre Falcão pode passar a ser desimportante ou meramente pitoresco, causador, na melhor das hipóteses, de espécie no leitor que, embora desacostumado com tal procedimento narrativo, teve lá seu desfecho, no fundo coincidente com o padrão de conduta reinante e seu meio.

Considerada essa condução narrativa e percebidas a impostura cínica e a agressão velada, é preciso, então, recusar a todo custo a falsidade desse ponto de vista e da versão sutilmente imposta, como se os fatos fossem tudo, e diante deles não pudéssemos senão aceitá-los, assim como o fez o narrador:

A impostura é uma técnica narrativa agressiva porque ela assume um ponto de vista deliberadamente falso, que obriga o leitor a não aceitar o ponto do autor – desde que o leitor perceba que se trata de uma impostura, claro. Mas ao ser percebida, obriga o leitor a ser ativo e esse é um dos pontos básicos da técnica literária do Machado de Assis (SCHWARZ, 1990, p. 4-5).

Diante disso, por mais que o narrador afirme não estar à altura de um relato moral não passando de um Suetônio, ou que tudo o que Falcão acumula serve-lhe apenas ao deleite estético, é fundamental atinar para

que todas as motivações são suspeitas compondo um retrato do processo social pois, de alguma maneira, as motivações e os raciocínios gravitam em torno de interesses sociais (SWCHARZ, 1991, p. 4-5).

Não importam as justificativas que o narrador use para Falcão – abonando-lhe a voracidade pelo lucro com a lenga-lenga da contemplação desinteressada – ou aquelas que use para si mesmo – que lhe rendem a qualidade de desprezioso e a isenção de partido ético –; o que importa é que

através dessas motivações e justificativas, vai se realizando o sistema de interesses da sociedade. Todo o tecido de motivações é muito sutil e elaborado, e ao mesmo tempo é nulo. O que ele permite ver é o sistema de gravitação da sociedade inteira, os antagonismos sociais no seu conjunto (SWCHARZ, 1990, p. 5).

Conduta narrativa e composição do personagem, bem como da situação em que ele se encontra, articulam-se oferecendo a configuração de toda uma classe com seus mecanismos de poder, exploração e isenção. O narrador ofusca a verdade embutida na conduta de Falcão lançando mão de uma série eficiente de procedimentos narrativos: amortização da expectativa dramática, justificativa para a voracidade do lucro do personagem, representação caricatural do personagem, ingenuidade questionável, omissão de julgamento, atropelamento da ética, falsificação da verdade. Todos esses mecanismos não compensam propriamente o absurdo do fato narrado – vender as próprias sobrinhas segundo o valor de troca a elas atribuído –, por outro lado, despistam a verdade e promovem o nivelamento dos valores em questão, dos universos afetivo-familiar e financeiro que são imbricados na finalidade única do lucro perseguido pelo personagem.

Não só o personagem como também o próprio arranjo estabelecido pelo narrador e seu comportamento representam a crueldade polida da lógica da exploração íntima. A falcatrua e a rapinagem, movimentados no sentido deste nivelamento sem embate, são os termos daquele sistema de gravitação da sociedade, em que todos – o narrador, Falcão, as duas sobrinhas, os genros – vão muito bem, obrigado, sem que nenhum deles tenha se arriscado a dar a cara a tapa.³ Portanto, a composição literária assim disposta, a forma

³ Neste sentido, a definição de “anedota” do Petit Robert é bastante oportuna e reveladora das intenções o autor: *Littér. Particularité historique, petit fait curieux dont le récit peut éclairer le dessous des choses, la psychologie des hommes*. Assim o relato que, a princípio, nomeia-se como jocoso, risível, tem na definição de seu título a chave de seu desvendamento, isto é, buscar o que está oculto, obscurecido no que há de

narrativa assim concretizada denunciam todo um conteúdo social e ideológico legitimador da exploração, inclusive na esfera íntima, inoculado nas condutas de um membro da classe dominante e de seu porta-voz (ou mesmo cúmplice).

2. “Fulano”: O vazio cheio do medalhonismo exitoso e o dilema de perpetuá-lo

A abertura do conto “Fulano” consiste num chamamento direto, marcando a presença de um narrador que, embora assuma eventualmente a primeira pessoa, é externo aos eventos narrados no sentido da participação dramática: “Venha o leitor comigo assistir à abertura do testamento do meu amigo Fulano Beltrão. Conheceu-o?” (p. 436) Não, os leitores não o conheceram, mas o narrador, sim, e o leitor é levado ao juízo da provedoria; no caminho conhece a história de Fulano Beltrão por meio de uma testemunha, o narrador, lembrando que a condição de testemunha não isenta o narrador do conflito. O protagonista, Fulano Beltrão, assim como Brás Cubas, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ou Procópio, do conto “O Enfermeiro”, está protegido pela morte; ao leitor parece caber, a princípio, tão somente sua história, pronta e acabada, fechada e inquestionável pela lógica da própria morte.

“Fulano” é um conto da linhagem medalhonística, ou seja, um conto que pertence à família dos contos “Teoria do Medalhão”, “O Espelho”, “O Segredo do Bonzo”, “Evolução”; dito de outro modo, “Fulano” exemplifica suas teorias no relato curto de uma vida inserida numa sociedade que assumiu estrutura independente do homem, de uma vida que se realizou no completo espelhamento com essa sociedade, ou nas palavras de Raymundo Faoro (1988):

A sociedade compõe o homem pela opinião, pelos juízes das relações externas. Nenhuma virtude superior o distingue, modera ou diferencia. Isso significa, além da agonia da consciência como juiz das ações, o desaparecimento de uma estrutura social que modela os

valores sociais por critérios de honra e prestígio. Morre o estamento – comunidade fundada em tradições e convenções – e nasce a classe social, de livre ascensão, aberta a todas as ambições. Inaugura-se a luta pela vida com instrumentos novos; em lugar do critério de honra e serviço, com prestígio daí decorrente, aparece a notabilidade criada pelo jornal, pela praça pública e pelo mercado (p. 493).

Interessa a posição do narrador e sua conseqüente conduta na articulação do material narrado, qual seja, a transformação do casmurro Fulano Beltrão no benemérito Fulano Beltrão. Esse narrador reza na cartilha do medalhonismo e, de aparência inofensiva, agindo com extrema naturalidade, vai puxando o leitor pela mão, como quem não quer nada e, assim, vai-lhe conduzindo muito mais que ao juízo da provedoria. Acredito que a posição deste narrador está finamente alinhada a seus propósitos ideológicos. Ou seja, o fato de o narrador ser uma testemunha privilegiada dos fatos que são contados, mas não seu protagonista, atribui à narrativa uma ambigüidade conveniente e eficaz na relação estabelecida entre a história contada e os propósitos ideológicos – que tanto mais serão eficientes quanto menos forem evidentes. Essa situação do narrador permite esse “dentro-fora” do narrado que conduz a sutil cooptação do leitor. A articulação do narrado – da história do protagonista Fulano Beltrão – à conduta do narrador, amigo próximo, seu admirador e observador dedicados, confere musculatura sólida ao corpo medalhonístico do conto. Daí a necessidade de compreender a transformação do protagonista por meio da conduta particular do seu narrador-testemunha.

O narrador está curioso por ouvir o testamento prevendo que “há de haver por força algumas determinações de interesse geral e honrosas para ele” (p. 436). O defunto, reconhecido e aclamado pela sociedade da qual participou, foi alguém que certamente atingiu o medalhonismo e soube, até o fim, tirar proveito dos “benefícios da publicidade” (p. 292), uma vez que, além de o testamento ter interesse comunitário, revelará algo de honroso à memória de Fulano Beltrão.

O narrador continua: “Antes de 1863 não seria assim, porque até então era um homem muito metido consigo, reservado, morando no caminho do Jardim Botânico para onde ia de ônibus ou de mula” (p. 436). Como se nota, Fulano levantou-se acima da obscuridade comum, porém, o narrador nada pode afirmar sobre a causa que fez com que Fulano Beltrão tenha revelado seu

“espírito universal e generoso” (p. 436), mas arrisca uma possibilidade:

Nada posso afirmar-lhe sobre a causa disto. Creio que foi uma apologia de amigo, por ocasião dele fazer quarenta anos. Fulano Beltrão leu no Jornal do Comércio, no dia cinco de março de 1864, um artigo anônimo em que lhe diziam cousas belas e exatas (p. 436).

A despreensão e a discrição com que o narrador inicia a explicação da gênese do homem público Fulano Beltrão criam um vínculo de credibilidade entre ele, narrador, e o ouvinte (leitor). A ressalva inicial é o reconhecimento de seus limites narrativos, o que lhe confere a imagem de testemunha sensata e confiável. Vale destacar que, se o narrador não pode afirmar com certeza que a apologia fora a causa da transformação de Fulano Beltrão, o que lhe fora atribuído na apologia foi certamente belo e exato; este procedimento escorregadio que consiste em isentar-se, afirmando sob a forma de suposição, repete-se em parágrafo seguinte, quando o narrador segue o relato destacando as virtudes do amigo falecido:

Pode ser que me engane; mas estou que o espetáculo da justiça, a prova material de que as boas qualidades e as boas ações não morrem no escuro, foi o que animou o meu amigo a dispersar-se, a aparecer, a divulgar-se, a dar à coletividade humana um pouco das virtudes com que nasceu (p. 436).

A partir de então, a sociedade absorve Fulano Beltrão com as delícias oferecidas pela notoriedade, em um moto-contínuo alimentado pela publicidade, pelo olhar do outro, pelo reconhecimento. O reconhecimento público, notório e tipográfico de sua pessoa, dá origem a um outro Fulano Beltrão. Assim como Jacobina, narrador-protagonista de “O espelho”, anula o Joãozinho a partir do reconhecimento do alferes por todos os que o cercam até que ele mesmo, Jacobina, não consegue mais ver além do próprio alferes, é a partir do elogio rasgado e público do amigo Xavier que o casmurro Fulano Beltrão dá lugar ao célebre e público Fulano Beltrão:

Considerou que milhares de pessoas estariam lendo o artigo, à mesma hora em que o lia também; imaginou que o comentavam, que o interrogavam, que confirmavam, ouviu mesmo, por um fenômeno de alucinação que a ciência há de explicar, e que não é raro, ouviu distintamente algumas vozes do público. Ouviu que lhe chamavam de homem de bem, cavalheiro distinto, amigo dos amigos, laborioso, honesto, todos os qualificativos que ele vira empregados em outros, e

que na vida de bicho do mato em que ia, nunca presumiu que lhe fossem - tipograficamente - aplicados (p. 437).

Note-se bem que o narrador, valendo-se daquele “dentro-fora” próprio de sua situação peculiar de personagem afastado, mas admirador e conhecedor do protagonista, amalgama sua voz à voz – ao pensamento? – de Fulano. Cria-se, assim, uma zona ambígua de atuação narrativa em que o narrador pode eventualmente realizar uma onisciência, imprópria à sua condição, mas que será encoberta, garantindo verossimilhança, pela suposição de intimidade entre ele, narrador, e Fulano, protagonista. Dessa maneira, a voz narrativa pode se valer, com o devido cuidado e sem exageros para não denunciar incoerência com sua condição, das prerrogativas da onisciência mantendo a proximidade com o leitor. Essa proximidade, provocando confiança e informalidade, garante ou, pelo menos, favorece a adesão ideológica do leitor.

É possível mesmo identificar um deslize na verossimilhança do lugar narrativo, nesse rigor da testemunha sensata e limitada em “A justiça que se lhe fazia, animava-o, e até lhe trazia lembranças que, sem ela, é possível que nunca lhe tivessem acudido” (p. 437). O trecho transparece alguma onisciência e, portanto, poderia apresentar alguma complicação para a análise da articulação proposta, entretanto, como esclarece Carlos Reis (2004):

É verdade que associamos o termo onisciência a propriedades divinas, de transcendente conhecimento das coisas e das pessoas. Mas em regime homo e autodiegético, essa onisciência é por assim dizer (e mesmo que a expressão pareça estranha neste contexto) relativizada à capacidade de conhecimento de uma personagem agora narrador, que sabe mais, muito mais, do que quando era simplesmente personagem. Trata-se de uma sabedoria experienciada e temporalmente sustentada – hoje sabemos mais do que ontem e no próximo ano mais do que neste e assim sucessivamente-, inculcado a quem narra a sua própria vida, aventuras e desventuras uma sabedoria peculiar (p. 8).

Na sequência, observa-se que Fulano Beltrão já emprega o tempo passado, “ia”, ao se referir à vida que até então estava levando – “[...] e que na vida de bicho do mato em que ia, nunca presumiu que lhe fossem aplicados – tipograficamente – aplicados” (p.437) –, o que já pode indicar que o personagem “mordeu a isca” das delícias da notoriedade. Logo em seguida,

conclui o plano do amigo, incompleto por falta de tempo, e manda publicar o elogio nos demais jornais originalmente ambicionados: “Fulano Beltrão emendou essa falta, se falta podia chamar, mandando transcrever o artigo no *Diário do Rio* e no *Correio Mercantil*” (p.437). O personagem, a princípio surpreso com o elogio impresso, muito rapidamente absorve a lógica da autopromoção e do mascaramento das intenções e, encoberto pela justificativa de corrigir a falta do amigo, trata de fazer multiplicar a publicação do elogio. O que se segue é um trabalho contínuo de autopromoção que se autoalimenta até a completa solidez do medalhão, assim como havia dito o pai de Janjão, narrador de “A teoria do medalhão”:

Uma notícia traz a outra; cinco, dez, vinte vezes põe o teu nome ante os olhos do mundo. [...] Os sucessos de certa ordem, embora de pouca monta, podem ser trazidos a lume contanto que ponham em relevo a tua pessoa. [...] Qualquer que seja a teoria das artes, é fora de dúvida que o sentimento da família, a amizade pessoal e a estima pública instigam à reprodução das feições de um homem amado ou benemérito. Nada obsta a que sejas objeto de uma tal distinção, principalmente se a sagacidade dos amigos não achar em ti repugnância. Em semelhante caso não só as regras da mais vulgar polidez mandam aceitar o retrato ou o busto, como seria desazado impedir que os amigos o expusessem em qualquer casa pública. [...] Começa neste dia a tua fase de ornamento indispensável, de figura obrigada, de rótulo. Acabou-se a necessidade de farejar ocasiões, comissões, irmandades; elas virão ter contigo (p. 292-293).

Fulano presenteia a Santa casa de Misericórdia com um bilhete da loteria e manda publicar o feito, o que lhe proporciona o planejado reconhecimento por meio, inclusive, da lembrança da carta publicada por Xavier; torna-se um vingador ativo e discursivo das injustiças da rua; promove bailes oportunistas; presenteia a Igreja do seu batismo com um soberbo castiçal de prata – “Todos os jornais deram esta notícia, e até a receberam em duplicata, porque a administração da igreja entendeu (com muita razão) que também lhe cumpria divulgá-la aos quatro ventos” (p. 438) –; comete a excentricidade e o excesso de comprar um carro; entra para a política numa alucinação de momento a que logo cede por falta de vocação; entra para a maçonaria com sucesso; faz um enterro modesto para a mulher, mas lhe manda esculpir um magnífico mausoléu na Itália; já doente, tem suas visitas todas divulgadas e, horas antes de morrer, parece ter ficado animado com a leitura no jornal de uma breve nota sobre sua moléstia.

Percebe-se que, com a solidificação do medalhão, a força socioeconômica cresce: de homem que andava de ônibus ou de mula, Fulano chega a comprar um carro puramente para seu deleite e conservação da imagem próspera. Como em “Teoria do Medalhão”, o tom risível e até ridículo que a trajetória de Fulano por vezes adquire ou a aparência de vazio é, na realidade, a ascensão ao prestígio social e ao poder econômico de um homem que, a princípio, não tem poder algum, que finge tê-lo e acaba o tendo de fato. Embora, a transformação de Fulano tenha sido alavancada pela nomeada, a força econômica atrela-se de tal modo a essa transformação que cabem as palavras de Raymundo Faoro (1988):

O homem muda por efeito do dinheiro: há uma situação de classe, de camada social que condiciona a conduta, o estilo de vida e os sentimentos. Lucidamente, denuncia-o o sensível microcosmo da análise psicológica, na perspectiva do julgamento moral, fino, encoberto e irônico (p. 335).

Essa ascensão começa com a vitória irrestrita da alma exterior, só que a farda de alferes é, no caso de Fulano, o elogio exterior, a lisonja dos amigos, “o espetáculo da justiça” (p. 436) que lhe chega de graça, um presente dos amigos, quem sabe uma brincadeira?, ou uma isca que lhe fispou na idade certa para o medalhonismo? Fulano soube aproveitar, sem conflitos, o novo homem que despontava de si mesmo cheio de promessas de bem-estar e poder. Se havia uma alma interior naquele Fulano casmurro e isolado de tudo e de todos, ela foi sepultada sem culpas nem remorsos. Ao que parece, Fulano carregava uma vocação calada para o prestígio social, uma alma exterior em potencial que esperava sua determinação maior: os olhos de admiração e, sobretudo, de reconhecimento que consagram, como bem soube Jacobina, o *status* e, segundo Alfredo Bosi (1982), “Ter *status* é existir no mundo em estado sólido” (p. 99), e o *status* depende direta e essencialmente do reconhecimento alheio, da confirmação externa. Fulano parece não existir *a priori*; são os outros, o lado de fora, que reconhecem nele o que ele ainda não é, mas que passa a ser. Chega-se ao sofisma do conto: a alma exterior existe porque os outros existem e os outros existem em função da alma exterior: “A alma exterior vive nas suas relações com o mundo; ela só existe porque os outros existem” (FAORO, 1988, p. 490).

Essa nova existência é de tal forma absorvente que o novo homem pensa de forma diversa daquele de outrora, está atento a outros aspectos da sociedade, dos costumes, descobre e destaca valores que outrora não lhe ocorreriam, enfim, vê o mundo através do que ele pode lhe oferecer em benefícios e proveitos, e usufrui disso fazendo sempre parecer o contrário – mesmo que a intenção explícita não se nos revele –, ou seja, que é ele, Fulano, quem oferece, quem doa, quem pratica a “boa ação” para a comunidade – como no caso do castiçal de prata doado à igreja em que fora batizado: “A justiça que se lhe fazia, animava-o, e até lhe trazia lembranças que, sem ela, é possível que nunca lhe tivessem acudido” (p. 437).

É fundamental observar que mesmo a palavra “justiça” já é resultado dessa nova valoração; a noção de “justiça” equivale à publicidade, ao reconhecimento que não só deu origem a Fulano, homem benemérito, mas que o alimenta, bem como alimenta os que lhe dão de comer. A publicidade substitui a verdade e a autenticidade – conceitos completamente alterados –; ela reelabora os fatos – que, vale destacar, não são tudo como queria Jacobina, mas tão somente o que deles fazemos, o que neles manipulamos –; o reino da alma exterior, alimentado pela publicidade, “se compõe da opinião, tecido de equívocos e astúcias, das homenagens, dos louvores e da inveja (FAORO, 1988, p. 490). E, ao seguir os passos ditados pelo pai de Janjão, Fulano tem acesso à “terra prometida”, tornando-se essencial à comunidade:

No fim de três anos, ou menos, entrara o meu amigo nas cogitações públicas; o nome dele era lembrado, mesmo quando nenhum sucesso recente vinha sugeri-lo, e não só lembrado como adjetivado. Já se lhe notava a ausência em alguns lugares. Já o iam buscar para outros (p. 438).

Fulano chega à fase almejada de “ornamento indispensável, de figura obrigada, de rótulo” (p. 293) e, alinhado no extremo detalhe à prática do processo medalhonístico, livra-se da condição pesada, opaca e áspera de “substantivo desadjetivado” e atinge, segundo o pai de Janjão, a condição de “adjetivo dessas orações opacas [...]. E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do idioma, sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário” (p. 293). O adjetivo está para a alma exterior, assim como o substantivo está para a alma interior; e a

inversão de seus lugares e funções é tão drástica e descarada que aparenta ridículo, absurdo, entretanto constitui uma deformação grave: “A deformação caricatural aponta para o monstruoso do mundo, que sufoca a autenticidade, o homem na sua essência pura e livre” (FAORO, 1988, p. 491) – ainda que “essência pura e livre” soe como uma idealização, uma face jamais existente, o que não invalida o alerta que desmascara a deformação monstruosa sob a forma de ridículo.

Ao longo dessa etapa do relato, evidencia-se a sutileza com o que o narrador articula os planos da enunciação – ida ao cartório – e do enunciado – história de Fulano – ao regime de focalizações, interna e externa, na condução da narrativa. Digo sutileza, pois o narrador modera cirurgicamente suas opiniões, o que lhe confere a cada novo “quarteirão” caminhado mais crédito junto ao leitor, como quando afirma, revelando opinião pessoal, que a ligação das duas ocorrências – artigo do Xavier e doação à Santa Casa de Misericórdia – pelos leitores do jornal era o “primeiro alicerce da reputação de um homem” (p. 437). Ou ainda quando, sem ressalvas, afirma que os socorros às misérias dramáticas, incêndios ou inundações, “devem ser prontos e públicos” (p. 437), como, aliás, foram aqueles prestados pelo amigo.

O medalhonismo entra, portanto, na fase de autossustentação; Fulano Beltrão é, então, rótulo de si mesmo; o periférico e o adorno anulam de vez qualquer sombra de essência, de substância – seja lá onde estiveram. Fulano é, agora, “adjetivado”, e o adjetivo, a qualificação, o superficial governam sua presença com a força e o poder da substância. Chega-se ao pleno e vasto terreno da retórica medalhonista onde o adjetivo, “alma do idioma”, e o discurso pronto, de efeito, resumidor e elevado, sem ser profundo, governam e tomam o lugar da realidade, conforme expõe Raymundo Faoro (1988):

Este é um mundo governado pela frase – a frase feliz, sem pai, bem cunhada, com alguma sombra de ideias. Política e frase, opinião pública e frase, pensamento e frase – tudo será frase. É a frase que traduz a alma exterior das coisas, da realidade – como a farda do alferes Jacobina” (p. 176).

Em resposta à esposa, que se queixa de sua ausência em casa provocada pela presença constante na sociedade, ou seja, da ausência do

indivíduo que um dia existiu provocada pela presença do medalhão, já se nota perfeitamente o novo homem dentro da retórica:

[...] se mudara de costumes, não mudara os sentimentos. Tinha obrigações morais com a sociedade; ninguém se pertence exclusivamente; daí um pouco de dispersão dos seus cuidados. A verdade é que tinham vivido demasiadamente reclusos; não era justo nem bonito. Não era mesmo conveniente; a filha caminhava para a idade do matrimônio, e casa fechada cria morrinha de convento; por exemplo, um carro, por que é que não teriam um carro? D. Maria Antônia sentiu um arrepio de prazer, mas curto; protestou logo, depois de um minuto de reflexão (p. 438).

A manipulação da palavra na retórica do medalhão traz o comando, distingue o homem, elevando-o do anonimato, atribuindo-lhe “obrigações morais”; em outras palavras, o homem não se pertence mais já que ele, enquanto indivíduo, não consegue mais existir; atrás de si, no íntimo, nada, ou quase nada, existe; é como se a mentira, o falso, ao anular uma suposta verdade interior e anterior, se fizesse “nova” verdade preponderante. É assim que Fulano “resolve” a contradição entre a sua dedicação à maçonaria e os sentimentos religiosos da esposa: ele transfigura a verdade pela retórica, encobrendo as divergências e formulando uma “outra” realidade que mascare a contradição, que lhe sirva de capa, de abrigo seguro:

Mas o conflito tomou tais proporções que ele não podia ficar calado; entrou nele com ardor, a expansão, a publicidade que metia em tudo; celebrou reuniões em que falou muito da liberdade de consciência e do direito que assistia ao maçom de enfiar uma opa; assinou protestos, representações, felicitações, abriu a bolsa e o coração, escancaradamente (p. 439).

Fulano, definido de fora para dentro, é o próprio emblema social, é a própria “farda”, é, assim como Jacobina, a perfeita “coincidência do dentro com o fora”⁴ e, por isso, é Fulano, “designação vaga de pessoa incerta ou de alguém que não se quer nomear”⁵ ou de alguém que não se tem mais como nomear por falta do nome que designe o indivíduo, o particular. Ao ver-se

⁴ A expressão é do professor Alcides Villaça.

⁵ Definição extraída do Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1990).

tocado pela esfera íntima, quando da morte da esposa, Fulano reage na esfera social; não é o marido quem sofre, mas o homem público que se expressa:

Morreu-lhe a mulher em 1878. Ela pediu-lhe que a enterrassem sem aparato, e ele assim o fez, porque a amava deveras e tinha a sua última vontade como um decreto do céu. [...] O meu amigo dividiu a dor com o público; e, se enterrou a mulher sem aparato, não deixou de lhe mandar esculpir na Itália um magnífico mausoléu, que esta cidade admirou exposto, na Rua do Ouvidor, durante perto de um mês (p. 439).

O narrador não desampara Fulano; assume, no nível do discurso, por meio de uma ambiguidade escorregadia, a contradição do protagonista para que não soe como desrespeito à última vontade da esposa. O amigo admirativo emprega as expressões “amava deveras” e “decreto do céu” e, na sequência, a retórica encobre o cinismo – de que nem mesmo Fulano Beltrão se dá conta: a espetacularização da dor privada, espécie de perversão da intimidade, transforma-se em “dividiu a dor com o público”, o que atribui à perversidade a conotação de generosidade. Impedido moralmente pelo pedido da esposa, Fulano lhe constrói magnífico mausoléu na Itália – sem antes deixá-lo exposto na Rua do Ouvidor. O narrador trata de conferir à sordidez do oportunismo uma atitude dignificante de compensação à extrema modéstia da esposa.

E quando lhe chega a própria doença – que atinge o que restara do indivíduo, o corpo –, o medalhão a aproveita em benefício próprio dando continuidade a suas tarefas:

Note que, até começar a agonia, nunca perdeu a razão nem a força d’alma. Conversava com as visitas, mandava-as relacionar, não esqueci mesmo noticiar às que chegavam as que acabavam de sair; coisa inútil, porque uma folha amiga publicava-as todas (p. 439).

Contudo, é o testamento, motivo primeiro da narrativa, a sua grande obra: “Vá vendo a alma do meu amigo. Trinta contos...” (p. 440) À “alma” se segue a quantia que Fulano deixa como estímulo à construção de uma estátua de Pedro Álvares Cabral, homenagem ao

precursor do nosso império. Recomenda que a estátua seja de bronze, com quatro medalhões no pedestal, a saber, o retrato do bispo Coutinho, presidente da constituinte, o do Gonzaga, chefe da

conjunção mineira, e o de dous cidadãos da presente geração “notáveis por seu patriotismo e liberdade” à escolha da comissão, que ele mesmo nomeou para levar a empresa a cabo (p. 440).

Por meio do pretexto de homenagear uma figura histórica, Pedro Álvares Cabral, cuja importância reside no universo do instituído, fora do tempo, Fulano não se compromete com o mundo imediato, histórico, e ainda eleva-se pelo desinteresse “visível” do preito. A recomendação dos quatro medalhões garante, com a indicação do bispo Coutinho e do inconfidente Gonzaga como dois dos quatro cidadãos “respeitáveis”, a quitação com obrigações em vida, também conservando a imobilidade do poder da elite a que, então, pertence; e, mais arguto ainda, Fulano provoca sua publicidade póstuma num dos dois medalhões reservados a outros dois cidadãos “notáveis” – sim, dois, pois um só medalhão de reserva seria por demais explícito; sendo dois medalhões, o efeito é o mesmo e a intenção, ainda que explícita, pode ser camuflada de generosidade.

Procedimento machadiano já conferido em outros contos, o símbolo ultrapassa seu caráter abstrato e se concretiza. Como aquela “vara” que vai doer na carne de Lucrécia, a negrinha de “O caso da vara”, apesar de símbolo da magistratura, da punição, daquele que tem poder e julga o outro, ou como o “espelho”, símbolo dos símbolos, que é controlado como objeto fantástico, mas reflete realmente a imagem de Jacobina, assim pode ocorrer com o medalhão, em “Fulano”:

Que ela se realize, não sei; falta-nos a perseverança do fundador da verba. Dado, porém, que a comissão se desempenhe da tarefa, e que este sol americano ainda veja erguer-se a estátua de Cabral, é da nossa honra que ele contemple num dos medalhões o retrato do meu finado amigo. Não lhe parece? Bem, o magistrado acabou, vamos embora (p. 440).

Caso tudo siga o curso traçado por Fulano, ele será, de fato, materialmente, um medalhão, terá a existência sólida do *status* junto a uma figura histórica em praça pública. O fenômeno de materializar o símbolo coincidindo o abstrato com o concreto reforça o poder real do homem-medalhão que, apesar de não ser ninguém no particular, será lembrado por todos, será visto por todos, fará parte da história ao lado de Cabral e de Gonzaga.

Fulano, assim concebido, representa um corpo monolítico de absolutas coesão e coerência externas, sem qualquer ruptura ou contradição internas que perturbem a unidade da aparência; um corpo representante da ideologia da classe dominante que, por neutralizar toda tentativa de interrogação, anula toda força instituinte ou fundadora:

Ora, para que a ideologia seja eficaz é preciso que realize um movimento que lhe é peculiar, qual seja, recusar o não-saber que habita a experiência, ter a habilidade para assegurar uma posição graças à qual possa neutralizar a história, abolir as diferenças, ocultar as contradições e desarmar toda a tentativa de interrogação (CHAUÍ, 1993, p. 5).

Talvez por isso Fulano tenha fracassado na política, isto é, por não ter sabido neutralizar os questionamentos instituintes que podem aflorar no fazer político. Em contrapartida, a homenagem a Pedro Álvares Cabral é capaz de exemplificar bem a atitude de neutralização da própria história, uma vez que a ideia que sobe ao pedestal já perdera sua ligação com o tempo em que fora gerada; Cabral não significa nada além da imobilidade de um bloco de pedra, não está mais inserido no tempo instituinte, daí não representar qualquer ameaça de questionamento e, portanto, de alteração. A ideia, então instituída, é objeto de aquisição e de manipulação enquanto “conhecimento”. A partir desse momento, Fulano, possuidor do conhecimento, membro da tradição, detém e profere o discurso instituído ou competente, que Marilena Chauí (1993) assim define:

O discurso competente é aquele que pode ser proferido, ouvido e aceito como verdadeiro ou autorizado (estes termos agora se equivalem) porque perdeu os laços com o lugar e o tempo de sua origem. [...] O discurso competente é o discurso instituído. É aquele no qual a linguagem sofre uma restrição que poderia ser assim resumida: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância (p. 7).

De posse do discurso competente, o homem-Fulano relaciona-se com o mundo por meio de modelos que controlam o instituinte conservando o instituído.

Neste ponto, vale retomar uma passagem anterior do relato em que o narrador menciona a colaboração de Fulano nas alforrias de crianças

escravas, ainda quando se empenhava na construção de sua condição de medalhão:

Assim também com as alforrias de escravos. Antes da lei de 28 de setembro de 1871, era muito comum aparecerem na Praça do Comércio crianças escravas, para cuja liberdade se pedia o favor dos negociantes. Fulano Beltrão iniciava três quartas partes das subscrições, com tal êxito, que em poucos minutos ficava o preço coberto (p. 437).

A lei de 28 de setembro de 1871, também chamada de Lei Rio Branco, uma vez que foi proposta pelo gabinete do visconde do Rio Branco em maio de 1871, refere-se à Lei do Ventre Livre que dispunha nascerem livres as crianças filhas de mulheres escravas a partir daquela data. É muito significativo e revelador que tal prática de Fulano – mais uma vez, em prol de sua autopromoção pública – esteja alinhada ao ato de presentear a Santa Casa com o bilhete de loteria (e fazer a notícia ser publicada em todas as folhas correntes) e aos socorros prontos e públicos às misérias, principalmente as misérias dramáticas (vale dizer, as misérias com potencial de espetáculo a fim de garantir-lhe visibilidade e admiração). Digo significativo e revelador porque o ato, assim contextualizado, isto é, fazendo parte da construção de um medalhão, expõe a natureza instituída da alforria, explicita seu caráter conservador que ilude com a promessa de mobilidade, mas que, na prática e em seus desdobramentos, insignificantes, mantém a hierarquia essencial daquele jogo de forças sociais. Ou seja, participar das alforrias de crianças, expondo-se literalmente em praça pública, não ameaça o lugar de poder de Fulano, uma vez que, se por um lado propagandeia a imagem de benemérito, por outro, sendo a alforria um instrumento de criação de parceiros para a elite e não um dispositivo efetivo de alteração do quadro de forças, apesar de parecer libertar as crianças negras, colabora efetivamente para a manutenção desse mesmo quadro (lembremos que, embora livres, essas crianças estavam sob a tutela de suas mães, ainda escravas; ou seja, a alforria das crianças, naquele contexto, não passava mesmo de uma propaganda enganosa e paliativa de uma liberdade de araque: as crianças continuavam vivendo, efetivamente, sob o regime escravo).

A redução do homem de sujeito a objeto social é a chave para a

continuidade dessa estrutura. Essa lógica é operada no terreno da “falsa consciência” levada ao nível da ilusão, ou seja, Fulano talvez não passe tão diretamente pela dissimulação consciente, intencional, maquiavélica, arquitetada dentro da transparência de seus atos; mas, fiel ao “regime do apuro e do compasso” (p. 289) e à “difícil arte de pensar o pensado” (p. 291), ele chega à concepção espontânea e natural da ideologia, a alienação no grau da ilusão:

[...] desde que passemos da noção de falso para a de ilusão necessária à reprodução de uma ordem social determinada, o conceito de alienação vai gradativamente perdendo sua conotação imediatamente subjetiva, para emergir como determinação objetiva da vida social no modo de produção capitalista (CHAUÍ, 1993, p. 64).

Creio mesmo que a trajetória de Fulano, anteriormente explicitada, possa ser interpretada como a representação, a personificação, no plano da ficção, do que Marilena Chauí (1993) expõe como sendo o processo pelo qual a ideologia, por meio das ideias, explica as relações sociais e políticas, impossibilitando a percepção de que essas mesmas ideias só podem ser explicadas pela própria forma da sociedade e da política. Em outras palavras, por meio da ideologia, que Fulano passa a incorporar, um conjunto de representações e uma lógica de identificação social dissimulam a dominação, as contradições e o conflito que constituem o real. Assim tomada, a história de Fulano coincide, no detalhe, com processo do “aparecer” social, em que a aparência é tomada como ser social:

Na ideologia, o modo imediato do *aparecer* (o fenômeno) social é considerado como o próprio *ser* (a realidade do social). O *aparecer* social é constituído pelas *imagens* que a sociedade e a política possuem para seus membros, imagens consideradas como a realidade concreta do social e do político. O campo da ideologia é o campo do *imaginário*, não no sentido de irrealidade ou de fantasia, mas no sentido de *conjunto coerente e sistemático de imagens ou representações* tidas como capazes de explicar e justificar a realidade concreta. Em suma: o *aparecer* social é tomado como o ser social. Esse *aparecer* não é uma “aparência” no sentido de que seria falso, mas é uma aparência no sentido de que é a maneira pela qual o processo *oculto*, que produz e conserva a sociedade, se *manifesta* para os homens (CHAUÍ, 1993, p. 19).

Antes do artigo anônimo, por ocasião de seus 40 anos, “em que se lhe diziam coisas belas e exatas” (p. 436), o narrador aponta algumas

características da vida de Fulano: homem muito metido consigo, reservado, andava de ônibus ou de mula, casmurro, não ia às assembleias das companhias, não votava nas eleições públicas, não frequentava teatros; habituado a elogios na intimidade do lar, “impressos, era a primeira vez que ele se benzia com elogios” (p. 436). Se o aparecer social é constituído de imagens consideradas como a realidade concreta, sendo que o campo da ideologia é justamente o conjunto coerente e sistemático de imagens capazes de explicar e justificar a realidade concreta, o artigo elogioso, “espetáculo da justiça” (p. 436), “prova material” (p. 436) de suas qualidades, configura, no conto, exatamente esse imaginário que determina que a aparência social (ou o aparecer social) seja tomada como ser social, como a manifestação do que estava oculto e, portanto, a ele equivalente. Daí em diante, o próprio personagem encarrega-se de alimentar, endossar, perpetuar essa lógica, dispersando-se, aparecendo, divulgando-se, dando “à coletividade humana um pouco das virtudes com que nasceu” (p. 436); lembrando que esse movimento do qual depende a sustentação da ideologia e, por conseguinte, da própria sociedade histórica⁶, dependerá da iniciativa de outrem (nós, leitores) por meio da construção da estátua de Cabral ladeada dos quatro medalhões. A continuidade do “movimento parado” (representada pela construção da estátua) é fundamental para a sustentação dessa lógica:

Produtora de alteridade, a sociedade propriamente histórica é aquela que não pode, senão sob a forma da violência e da máscara, repousar numa identidade fixa, onde se reconheceria a si mesma. Justamente por isso nessa sociedade o fenômeno da ideologia ganha sentido concreto (CHAUÍ, 1983, p. 16).

Neste ponto da análise, a absoluta ausência de qualquer menção à dimensão do trabalho em todo o relato do narrador merece atenção. Diante da

⁶ Sobre sociedade histórica: “[...] a ideologia só pode efetivar-se plenamente nas sociedades históricas, isto é, naquelas sociedades para as quais a questão de sua origem ou de sua instituição é não só um problema teórico, mas sobretudo uma exigência prática renovada. [...] O que estamos designando, aqui, como sociedade *propriamente* histórica é aquela sociedade para a qual o fato mesmo de possuir uma data, de pressupor condições determinadas e de repô-las, de transformar-se e de poder perecer não é um dado, mas uma questão aberta. Toda sociedade é histórica porque temporal. [...] A sociedade histórica é aquela que precisa compreender o processo pelo qual a ação dos sujeitos sociais e políticos lhe dá origem e, ao mesmo tempo, precisa admitir que ela é a própria condição para a atuação dessas sujeitos” (CHAUÍ, 1983, p. 16-17).

ausência de qualquer comentário a esse respeito e da notória ascensão material do personagem (antes da nota de aniversário do amigo Xavier, Fulano andava de ônibus ou de burro e, depois, em franco processo medalhonístico, comete o excesso de comprar um carro), pode-se afirmar que Fulano pertence à classe dos proprietários. É provável que sempre possuísse recursos, embora não os ostentasse; se assim for, a ascensão de Fulano, na esfera econômica, passa muito mais pela ostentação de seus recursos do que propriamente pela conquista dos mesmos. E a ostentação compõe aquele “*conjunto coerente e sistemático de imagens ou representações* tidas como capazes de explicar e justificar a realidade concreta” (CHAUÍ, 1983, p. 19). A mudança drástica e permanente na vida do protagonista, que o arremessa à categoria de referência social e, muito provavelmente, de referência sólida para a posteridade, não inclui nenhuma menção direta a qualquer tipo de trabalho que ele execute ou a que ele esteja de alguma forma relacionado; contudo é sabido, uma vez conhecida a sociedade a qual pertence, que Fulano deva explorar em algum plano (e, mais provavelmente, em vários) o trabalho escravo e/ou livre. Além de ser um atestado claro e notório de que aquela sociedade faz ascender figuras vazias, desde que proprietárias, por meio da solidificação do abstrato, essa ausência deixar entrever que o trabalho, naquela sociedade, não consiste em alavanca de ascensão social; mas creio que essa ausência é ainda mais significativa e reveladora, justamente por seu radicalismo no enredo do conto.

Com base em Marx e Engels, em *A ideologia alemã*, Acácia Zeneida Kuenzer (1986) assim sintetiza o conceito de trabalho:

[...] o homem produz conhecimento enquanto produz as condições materiais de sua existência, ou seja, por meio do trabalho, compreendido como toda ação, material ou espiritual que o homem realiza com o *intuito de transformar a realidade*. Neste processo, ele estabelece um conjunto de relações com a natureza, com os outros homens e consigo mesmo, *produzindo sua consciência, se humanizando e fazendo a História*. É, pois, no seio das relações sociais determinadas pelo modo de produção que o homem produz o conhecimento e dele se apropria. *A produção intelectual como a produção da consciência estão direta e intimamente ligadas à atividade material*, tendo como ponto de partida, portanto, a atividade real, não a de cada homem isoladamente, mas a exercida no conjunto das relações sociais.

É o trabalho, portanto - compreendido como o conjunto das ações humanas por meio das quais o homem *aprende, compreende e transforma as circunstâncias ao mesmo tempo que se transforma* —, que se constitui na categoria fundamental que determina o processo

do conhecimento (grifo nosso, p. 20).

Marilena Chauí (1993) assim distingue o trabalho:

O saber é um trabalho. Por ser um trabalho, é uma negação reflexionante, isto é, uma negação que, por sua própria força interna, *transforma algo que lhe é externo, resistente e opaco*. O saber é o trabalho para elevar à dimensão do conceito uma situação de não-saber, isto é, a experiência imediata cuja a obscuridade pede o trabalho de clarificação. A obscuridade de uma experiência nada mais é senão seu caráter necessariamente indeterminado e o saber nada mais é senão o trabalho para determinar essa indeterminação, isto é, para torná-la inteligível (grifo nosso, p. 4-5)

No caso desse conto, o trabalho é uma categoria socialmente tão insignificante e desprestigiada pelo rebaixamento da escravidão que não vale nem mesmo ser mencionada. Logo, sua radical ausência no enredo e na narrativa é verossímil, em se tratando do relato de vida de um medalhão, e consiste em uma manifestação ideológica do mundo do protagonista e em um sintoma de paralisia desse mesmo mundo, que solapa os demais. É sintoma de paralisia, tanto no nível do discurso do narrador (reprodutor da lógica da história e confirmador de sua lógica social e política) quanto no nível da representação da sociedade, em que se dá o enredo. Se o trabalho é, segundo Acácia Zeneida Kuenzer e Marilena Chauí, entre tantas coisas, um dispositivo de transformação da realidade e do próprio homem, o trabalho, inclusive o trabalho livre, em mundo escravocrata, perde esse potencial e fica reduzido a uma necessidade para alguns e a uma imposição para muitos e, em oposição ao seu potencial transformador, parece colaborar para o movimento parado daquele esquema de forças. Para o protagonista, o trabalho parece ser simplesmente uma condição compulsória desses muitos da qual, ele, Fulano Beltrão, colhe os frutos como um privilégio, mas um privilégio que não convém alardear, dado o constrangimento do contexto que o abriga, ou seja, um contexto que comporta, bastante tardiamente, seu modo de produção baseado na exploração do trabalho escravo. Logo, o silêncio absoluto acerca de qualquer aspecto do trabalho não só aponta para a ausência de importância do mesmo no universo de preocupações de Fulano, mas, também, possivelmente, seja uma pista da inconveniência desse fator na construção e consagração do medalhão.

Voltando ao desfecho do conto, a construção da estátua de Cabral rodeada dos quatro medalhões – sendo que um deles será certamente o de Fulano – é uma hipótese, uma probabilidade no conto. O narrador finaliza o relato com a leitura do testamento, mas não com a certeza ou o início do empreendimento, deixando ao seu ouvinte um “Não lhe parece?” (p. 440). Aos leitores cabem o desejo de Fulano Beltrão e a sua realização ou não. Nessa pergunta, aparentemente apenas fática, muitas questões comprometedoras estão guardadas: nós, os leitores herdeiros do conto, teremos a “perseverança do fundador da verba” (p. 440)? Seremos nós os construtores da estátua de Cabral e, assim procedendo, seremos os coroadores das glórias de Fulano, os legitimadores do seu poder? Receberemos, se erigirmos a estátua, seu legado e o passaremos às novas gerações? Será mesmo “da nossa honra” (p. 440), como parece pensar o narrador, desempenhar tal tarefa?

Chegando ao juízo da provedoria e, com uma espera de no máximo vinte minutos, o leitor está de posse da história de Fulano Beltrão. Mas estar de posse dessa história possui implicações bem mais comprometedoras que a elegância do narrador em suas sutis exibições ideológicas. Assim como na “Teoria do Medalhão”, em que os conselhos do pai de Janjão convertem-se em uma teoria que se desnuda num processo íntimo e profundo de exposição, a trajetória de Fulano desnuda a prática dos procedimentos daquela teoria. Sua ascensão é a teoria acontecendo; é, como já foi dito, o espelhamento social na concretização do medalhão e na consagração do seu poder social e político, apesar do viés jocoso e caricato dos personagens e das situações.

Em “Janjão e Maquiavel: a Teoria do Medalhão”, Alcides Villaça (2008) alerta para a dificuldade recorrente da leitura da “Teoria do Medalhão”, bem como de grande parte da obra de Machado de Assis, em que se encontra “Fulano”, de:

distinguir entre a insinuação do risível e o fundamento de base realista, para não dizer dramático, das situações enfocadas. Esse efeito de oscilação entre inflexões antagônicas é típico das representações do nosso autor, que dele se vale para colocar em xeque o que talvez desejássemos reconhecer como *perspectiva verdadeira* (p. 33).

Creio que, assim como para avaliar o pai de Janjão, que equaciona

O *Príncipe*, de Maquiavel, para o filho dotado de inófia mental, a dificuldade estende-se a Fulano, “dificuldade não tanto para fixar a figura, traçada por um mestre da caricatura, mas para compô-la e interpretá-la em um quadro de valores complexos e cambiáveis” (VILLAÇA, 2008, p. 35). O conto “Fulano”, por meio da conduta despreziosa, elegante e insidiosa de um narrador “confiável”, estaria recomendando o caminho inofensivo da caricatura risível ou do prestígio social, econômico, político garantido?, “E se o prestígio da ‘caricatura’ é real, permanecerá ela no limite do caricato? Não se tornará invejável padrão de exemplaridade, espelho social gratificado e gratificante, que a muitos poucos é dado encarnar” (VILLAÇA, 2008, p. 35)? A pompa de um “figurão” pode tranquilamente conviver com alguma competência, como também pode dispensá-la; para quem já desfruta do prestígio de uma imagem vitoriosa, as provas de competência (em qualquer área em que o medalhão possa atuar) podem muito bem, para o senso comum, significar um excesso, um exibicionismo desnecessário. Assim, a caricatura parece, na realidade em que se estabelece, não ser efetivamente tão caricata assim. Em “Fulano”, assim como na “Teoria do Medalhão”, “os sentidos de farsa ideológica e de materialismo pragmático se interpenetram a tal ponto que parecem atingir um estranho ponto de fusão” (VILLAÇA, 2008, p. 36). O fundamento da construção, manutenção e movimentação do medalhão:

é a um tempo muito conservador e muito ativo, e a lição é a de que mesmo a prática do mais rígido conservadorismo implica muita ciência e movimentação interna. Conservar não é paralisar-se: é aderir à dinâmica própria da dominação para que ela provenha sempre dos mesmos sujeitos (VILLAÇA, 2008, p. 37).

Assim configurada, a unidade do conto “Fulano”, que agrega a construção do protagonista à conduta narrativa, apaga suas contradições, tanto do protagonista quanto do narrador, e suscita, mais uma vez, um aceno positivo do leitor ao “Não lhe parece?” que encerra a narrativa. Ao ser mostrado em sua formação e ação, Fulano, o medalhão, revela-se pelo avesso, daí, ao “Não lhe parece?” do narrador, ficam a interrogação sobre a ambivalência do conto: cinismo na devassa dos mecanismos internos de formação do dominador como “arma dos homens livres” ou colaboração na busca do poder como “código dos tiranos” (CARPEAUX, 1960, p. 23)? Herdeiro previsto e

provável do legado do Fulano e herdeiro imediato da pergunta do narrador,

não resta ao leitor senão movimentar-se entre os planos abertos do pragmatismo positivo e de sua sombra irônica, arcando com a responsabilidade das próprias conclusões. Em última análise, os parâmetros éticos deslocam-se do autor para o leitor, a quem sempre caberá o juízo quanto aos valores das contradições que o texto simulou apagar (VILLAÇA, 2008, p. 53).

Conforme afirma Carpeaux (1960), em “A inteligência de Maquiavel”, a respeito da irrefutabilidade da teoria política do secretário florentino: “o mundo da convivência humana não é só de natureza política, e não são só as soluções políticas que determinam nossos destinos” (p. 23). Mais uma vez vale a refutação da verdade de Jacobina, de “O espelho”: os fatos não são tudo, pois não têm autonomia para existirem por si mesmos. A significação última dentro da multiplicidade de sentidos depende de quem lê: construir ou não a estátua, realizar ou não o desejo de Fulano.

IV. “Terpsícore” (1886) e “Jogo do Bicho” (*Outros Contos*, 1904): Quando a realidade é o desamparo, é melhor confiar na sorte

Tanto em “Terpsícore” quanto em “Jogo do bicho”, o universo dos homens livres e pobres não apresenta intersecção explícita com o universo da elite proprietária; vale dizer que as histórias dos personagens principais, o marceneiro Porfírio, de “Terpsícore”, e o escriturário Camilo, de “Jogo do Bicho”, desenvolvem-se no terreno árido da penúria material sem a interferência de personagens e/ou de situações que os desloquem ou os aproximem de fato do universo seguro e abastado dos proprietários. Ainda nos dois casos, as narrativas contam com narradores que se mantêm externos às histórias narradas, segundo uma postura mais flaubertiana: a “bisbilhoteira costumeira do narrador intruso” foi substituída “por um modo de narrar na forma dramática da cena direta e do estilo indireto livre, dando voz às personagens, desde o início apresentadas em ação” (ARRIGUCCI JR., 1996, p.10).

Antes de iniciar a análise dos enredos e de seus elementos, é importante destacar algumas informações explicativas e ilustrativas da situação socioeconômica dos protagonistas, Porfírio e Camilo:

O mundo do século XIX não se amoldava à classe média: não dispunha esta dos mecanismos de defesa, pelo crédito, que lhe permitissem a compra da casa ou dos móveis. Ausente dele está, também, a revolta contra a ordem social, estrutura em torno de pequenas frustrações acumuladas. Enquanto o funcionário público tem algumas garantias, com os proventos da aposentadoria, o empregado do comércio sente ameaça constante do desemprego. Empregado, fora da burocracia, somente como caminho para a compra do negócio ou sociedade com o patrão. Desamparado de tais expectativas, a sorte será a de um escravo (FAORO, 1988, P. 311).

A primeira cena de “Terpsícore” desperta seus personagens, Porfírio e sua esposa, Glória, sob a ameaça de despejo:

- Sim, mas é que eu não arranjo, nem sei onde hei de buscar seis meses de aluguel. Seis meses, Glória; quem é que me há de emprestar tanto dinheiro? Seu padrinho já disse que não dá mais nada (p. 26).

As dificuldades materiais impõem-se de forma impiedosa e peremptória; o casal encontra-se desamparado e Porfírio está prestes a entregar os pontos:

- [...] Diabo! tanta despesa! conta em toda a parte! é a venda! é a padaria! é o diabo que os carregue. Não posso mais. Gasto todo o santo dia manejando a ferramenta, e o dinheiro nunca chega. Não posso, Glória, não posso mais... (p. 26-27).

Até esse ponto da narrativa, o cenário da pobreza foi objetivamente delineado: colcha de retalhos, almoço sumário, aluguéis atrasados, ameaça de despejo, dívidas por todo o comércio. Nessa altura, a narrativa sofre um retrocesso para expor como Porfírio e Glória encontraram-se e casaram-se: “Nem foi pela cara que ele se enamorou dela; foi pelo corpo, quando a viu polcar, uma noite, na rua da Imperatriz. Ia passando, e parou defronte da janela aberta de uma casa onde se dançava” (p. 27). O encontro do casal é marcado pela força do acaso e do desejo despertado em Porfírio pelo corpo rodopiante de Glória, “mistura de cisne e de cabrita” (p. 27).

Em seis meses, Porfírio alcança o intento de namorar a moça dançarina e, durante o namoro, “tratou de preencher uma lacuna da sua educação; tirou dez mil-réis à fêria do ofício, entrou para um curso de dança [...]” (p. 28). A próxima providência foi a moradia; Porfírio encanta-se com os adornos de arabescos da frontaria de uma pequena casa, embora pequena e cara; tenta negociar, mas “vendo que o dono não cedia nada, cedeu ele tudo” (p. 30). Em seguida, passa a tratar das bodas. Enquanto a futura sogra propõe um casamento modesto, em que os noivos e convidados fossem a pé à igreja, no intuito de poupar despesas, Porfírio rejeita a proposta prontamente, considerando-a uma extravagância e reivindicando “um bonito *coupé*, cavalos brancos, cocheiros de farda até abaixo e galão no chapéu” (p.30). Nesse momento, o discurso indireto-livre permite a aproximação do protagonista captando-lhe a visão da vida e seus argumentos, que compreendem, por um

lado, a importância da comemoração, e por outro, a confiança no trabalho para prover sua futura condição: “Que poupar despesas? Mas se num dia grande como esse não se gastava alguma coisa, quando é que se havia de gastar? Nada; era moço, era forte, trabalho não lhe metia medo” (p. 30). A festa se faz à altura das expectativas do noivo e financiada pelo padrinho de casamento; a dívida jamais foi cobrada. Passada a breve e apaixonada lua de mel, Porfírio volta ao batente, e a analepse é encerrada com ênfase redobrada nas dificuldades materiais, o que deixa entrever o conflito básico do conto, vale dizer, o embate entre o desejo e a carência, diante do qual a disposição para o trabalho em nada ameniza, de nada vale:

As alegrias da primeira fase trouxeram despesas excedentes, a casa era cara, a vida foi se tornando áspera, e as dívidas foram vindo, sorradeiras e miudinhas, agora dois mil réis, logo cinco, amanhã sete e nove. A maior de todas era a casa, e era também a mais urgente, pois o senhorio marcara-lhe o prazo de oito dias para o pagamento, ou metia-lhe os trastes no Depósito (p. 31-32).

O retrospecto do enredo feito logo depois da exposição inicial, que amanhece os personagens desvalidos sob ameaça de despejo, acaba por reforçar a situação aparentemente irremediável da dívida e do desamparo. O retorno à linearidade temporal permite, então, o contraste entre a iminência de completo desvalimento e aquela situação anterior de festa e de felicidade plena e de algum esbanjamento. A narrativa retoma o fio da meada daquela manhã ameaçadora, já distante da euforia da festa de casamento, do otimismo com o futuro e da confiança no trabalho. A onisciência do narrador devassa a angústia de Porfírio diante da falta de perspectiva e da penúria cada vez mais evidentes:

Vida dos diabos! Tudo caro! Tudo pela hora da morte! E os ganhos era sempre os mesmos. [...] E soma as dívidas: tanto aqui, tanto ali, tanto acolá, mas perde-se na conta ou deixa-se perder de propósito, para não encarar todo o mal. De caminho, vai olhando para as casas grandes, sem ódio – ainda não tem ódio às riquezas –, mas com saudade, uma saudade de coisas que não conhece, de uma vida lustrosa e fácil, toda alagada de gozos infinitos... (p. 32-33)

Cada vez mais consciente da falta de recursos e alternativas, Porfírio enxerga um mundo de opostos: nas casas grandes, “gozos infinitos”;

enquanto seu mundo está sob a ameaça do despejo. Vale considerar com atenção a observação do narrador sobre Porfírio ainda não ter ódio às riquezas, desenhando um personagem que, embora se revolte contra sua condição, não alcança (pelo menos por enquanto) a conjuntura socioeconômica que está na base da sua condição. Porfírio cobiça o mundo alagado de gozos infinitos, almeja estar lá, mas não questiona o contexto mais profundo, amplo e complexo, que produz o abismo entre a iminência de despejo, a paralisia da dívida e as casas luxuosas, a vida lustrosa e fácil.

Na sequência, Porfírio passa alguns dias mais tranquilo, sustentado pelas esperanças resignadas e incertas de Glória: “A esperança é a apólice do pobre; ele ficou abastado por alguns dias” (p. 33), até que “voltando para a casa com a féria no bolso, foi tentado por um vendedor de bilhetes de loteria [...]” (p. 34). Porfírio compra o bilhete, mesmo atolado em dívidas. Na verdade, mais exato e apropriado seria: Porfírio compra o bilhete exatamente porque está atolado em dívidas. Na contradição da atitude de Porfírio, Machado descortina os móveis complexos do homem pobre naquele contexto social imobilista. A confiança na salvação pela sorte é a medida justa daquela imobilidade incontornável, da impossibilidade do trabalhador garantir-se pelo próprio trabalho num quadro social escravocrata, sem a proteção cerceadora do apadrinhamento, daí, portanto, completamente à mercê da própria sorte. O discurso indireto-livre permite acompanhar o raciocínio com que Porfírio procura justificar seu ato, um cálculo tendencioso, que desconsidera a perda e valoriza o favorecimento da sorte:

Calculou que no pior caso, perdia dois mil e quatrocentos; mas podia ganhar, e muito, podia tirar um bom prêmio e arrancar o pé do lodo, pagava tudo, e talvez ainda sobrasse dinheiro. Quando não sobrasse, era bom negócio. Onde diabos iria ele buscar dinheiro para saldar tanta coisa? Ao passo que um prêmio, assim inesperado, vinha do céu (p. 34).

Dali a dois dias, Porfírio saberia o resultado; enquanto isso, ele fantasia um vestido de seda azul para Glória e, se não há reivindicação no plano social, no plano místico, Porfírio reivindica a lembrança de Deus e cala para a esposa suas expectativas para não assustar a sorte. Enquanto aposta, calado e confiante na sorte, absorto nas curvas do corpo de Glória, evoca o

acaso benigno que o fez encontrá-la, o mesmo que certamente lhe traria o prêmio: “Mas a fortuna espreitava-os. Dias depois, andando a roda, um dos bilhetes do Porfírio saiu premiado, tirou quinhentos mil réis” (p. 37).

A força do acaso torna-se, portanto, uma espécie de princípio estrutural do conto, conforme afirma Davi Arrigucci Jr. (1996):

As atribuições da existência do pobre que de repente fica rico por obra do acaso [...] se situam no nervo do conto, como um princípio estrutural, que estando latente na imagem inicial desencadeadora de toda a ação, a seguir se desdobra e toma corpo nos eventos que constituem o enredo como um todo (p. 14).

Daí, é possível e coerente afirmar que a força do acaso, como princípio estrutural do enredo, que move o protagonista a encontrar Glória e a obter os recursos suficientes para pagar a dívida, aparece como princípio de vida do próprio protagonista que, desassistido naquela estrutura social, tem, num jogo de azar, uma chance mais concreta e confiável de fugir à iminente miséria: “Bem dizia ele que havia de tirar o pé do lodo; Deus não desampara os seus” (p. 37-38).

Porfírio chega eufórico em casa e conta a boa nova à esposa. O discurso indireto-livre rege a cena e expõe o “calor da hora”, o entusiasmo do protagonista e o sentimento de salvação e alívio do casal. Em seguida, Porfírio passa a explicar à Glória o destino do prêmio de 500 mil-réis, quando surge uma breve mais significativa discordância: Glória quer guardar o restante do pagamento das dívidas, 200 mil-réis, na Caixa; Porfírio quer comprar-lhe um vestido de seda feito por modista francesa:

– O resto boto; mas o vestido há de vir. Não quero mulher esfarrapada. Então, pobre não veste? Não digo lá comprar uma dúzia de vestidos, mas um, que mal faz? Você pode ter necessidade de ir a alguma parte, assim mais arranjadinha. E depois você nunca teve um vestido feito por francesa (p. 40).

Glória cede ao vestido, mas não à modista: o valor do feitiço deveria ser poupado e também ir para a Caixa. Ao cabo de oito dias, Porfírio revela à precavida esposa que pretende fazer uma festa; ela opõe-se de imediato, mas ele apresenta-lhe um verdadeiro programa de argumentos:

[...] podiam estar como dantes, devendo os cabelos da cabeça, ao passo que assim ficava tudo pago, e divertiam-se. Era até um modo de agradecer o benefício a Nosso Senhor. Que é que se levava da vida? Todos se divertiam; os mais reles sujeitos achavam um dia de festa; eles é que haviam de gastar os anos como se fossem escravos? E ainda, ele, Porfírio, espairecia um pouco, via na rua uma coisa ou outra; ela, porém, o que é que via? Nada, não via nada; era só trabalho e mais trabalho. E depois, como é que havia de estrear o vestido de seda (p. 42)?

A seleção de argumentos, que parece também intentar convencer-se a si mesmo de uma ilusão reincidente e que acaba “dobrando” a esposa, oscila entre o agradecimento de araque, mesmo que bem intencionado, e a benesse divina, o apelo ao direito do prazer e o agrado merecido à esposa. Entretanto é o apelo ao prazer que governa a vontade de Porfírio; não sendo um vagabundo e, muito pelo contrário, dispondo-se ao trabalho, o personagem reivindica o direito de divertir-se e distinguir-se do universo do trabalho escravo. A cena em questão evoca a cena anterior da festa de casamento, quando Porfírio firma a decisão de fazer “bodas de arromba, muitos carros, baile até de manhã” (p. 31), em oposição a uma modesta cerimônia sugerida pela futura sogra com a intenção de poupar despesas. Assim, cria-se um paralelismo que reforça o móvel principal do protagonista, qual seja, o direito ao prazer, à dança, em oposição à vida imobilizada reduzida ao trabalho que não dignifica, não garante segurança, muito menos prosperidade:

Ora, o aparente delírio pode muito bem revelar, na verdade, a Porfírio sua condição real frente ao trabalho alienado, pois parece perceber na realização livre do desejo, para além de sua estrita necessidade, algo que o põe de fato além da condição de escravo, a que não quer e teme se reduzir. De algum modo, o artesão passa verdadeiramente a autor de seu destino e do de Glória, ao dar cumprimento ao que deseja para além do mero ganha-pão (ARRIGUCCI JR., 1996, p. 17).

Em outras palavras, assim como as reviravoltas do enredo estão atreladas à força do acaso – o encontro do casal e a solução das dívidas –, constituindo o princípio formal do conto, no plano dos móveis do protagonista, a força do acaso também é um princípio. Mesmo que aparentemente Porfírio prefira tão somente divertir-se e, para tanto, gaste ao invés de poupar, a opção pelas duas festas, “realização livre do desejo”, garante-lhe, embora momentaneamente, a convicção de governar a própria vida. E, uma vez que o desejo está ligado a Glória, seja “mistura de cisne e cabrita” (p. 27), seja sob o

vestido azul de seda, ela é a corporificação e a síntese desse sentimento de autoria, o que pode ser verificado de forma explícita em: “Glória era a rainha da noite. [...] olhava para ela com olhos de autor” (p. 44), pensamento inaudito de Porfírio no dia da festa.

Os preparativos da festa extrapolam em muito a medida condizente com os ganhos regulares e o cotidiano modesto do casal; não há como determinar se a extrapolação deve-se à “deliberação consciente, delírio ou erro de cálculo” (ARRIGUCCI JR., 1996, p. 11) do protagonista:

Chegou o dia. Glória iscada da febre do marido, vaidosa com o vestido de seda, estava no mesmo grau de entusiasmo. Às vezes, pensava no dinheiro, e recomendava ao marido que se contivesse, que salvasse alguma coisa para por na Caixa; *ele dizia que sim, mas contava mal*, e o dinheiro ia ardendo... (grifo nosso, p. 44)

A verdade do desfecho do conto é a festa, uma forma de triunfo de Porfírio; mesmo após as cinco da manhã, ele prossegue animado como se quisesse encontrar a eternidade na festa, sabendo que, uma vez acabada, a realidade virá como imposição impiedosa, apesar das dívidas pagas: “E voltava logo batendo palmas, bradando que não esfriassem, que um dia não são dias, que havia tempo de dormir em casa” (p. 45). O último parágrafo deixa um tom melancólico, mas que de todo não chega a empanar o brilho da festa; pode-se afirmar que o desfecho deixa uma impressão de triunfo melancólico.

Segundo Davi Arrigucci Jr. (1996), o desfecho do conto é uma espécie de paradoxo em relação à provável expectativa criada pela condução narrativa. O leitor é levado a esperar a catástrofe do perdulário Porfírio a qualquer momento ou a destruição, de cunho realista, das suas ilusões – a ilusão de ganhar na loteria, a ilusão de realizar a festa. Contudo, nem catástrofe, nem destruição. Porfírio ganha na loteria, paga as dívidas, sai da beira do abismo (não sem perdê-lo de vista) e realiza seu pagode memorável: “A paródia realista da ilusão romanesca não ocorre no conto” (ARRIGUCCI JR., 1996, p. 18).

Por um lado, tem-se a história de um descabeçado pobre e endividado que, agraciado pela sorte, salda as dívidas e prefere esbanjar o restante do prêmio da loteria num vestido de seda para a esposa e numa festa de arromba a poupar. Essa perspectiva expõe um personagem que, negando

considerar a gravidade de sua condição, consciente ou inconscientemente, aliena-se no delírio da festa e não consegue escapar ao círculo vicioso que o atrela tragicamente à pobreza. Assim que o dia amanhecer, Porfírio e Glória voltarão à dura realidade de sua condição social, e a possibilidade, mesmo que remota, de alguma mobilidade social ou mesmo que alguma estabilidade dentro do desamparo (ilusão mesma que a loteria proporciona) dissipou-se com as últimas velas da festa. A essa leitura, mais explicitamente realista, faltam a derrocada e a catástrofe; é como se ela não se completasse em um desenlace coerente por meio da moralidade da punição. Por outro lado,

nos defrontamos talvez com um homem que escolhe livremente o ato que o redime da sujeição degradante. Sujeição a um esforço que o afasta de si mesmo, roubando-lhe a própria substância humana. Fiel a si mesmo e ao desejo, Porfírio se entrega mais uma vez à dança, cuja ardência tudo consome até o raiar do dia (ARRIGUCCI JR., 1996, p. 18).

Dessa forma, entre assumir o lugar do indivíduo desassistido, vulnerável e submetido, acatando o bom senso de poupar, Porfírio, não sem noção de quanto o dinheiro vale, uma vez que quita as dívidas, opta pelo lugar do indivíduo pleno, promovendo a festa e dela desfrutando ao esgotamento. A plenitude do indivíduo realiza-se, então, no festejo da dança, do prazer, do corpo: “diríamos que o corpo estaria mais próximo da noção de indivíduo como categoria que define um espaço para as escolhas e as emoções em oposição fundamental ao todo” (DAMATTA, 1997, p. 226).

Segundo Davi Arrigucci Jr. (1996), a verdade do conto não reside na condenação do protagonista:

A ironia de *Terpsícore* parece voltar-se, portanto, não contra as ilusões do desejo, mas contra os grilhões de ferro que impelem o homem, para dizê-lo com a imagem do conto, de dançar livremente, aferrando-o aos limites da necessidade estrita de sobrevivência e, no extremo, ao trabalho escravo (p. 18).

De acordo com essa perspectiva, o conto realiza um realismo menos explícito, porém mais complexo e revelador, justamente porque denota a verdadeira natureza da sociedade com base em um enredo e em personagens determinados primeiramente por fatores sociais.

No caso de “Jogo do bicho” (1904), o sentido e o enredo mantêm-se bastante paralelos aos de “Terpsícore”, entretanto, conquanto o conto seja mais extenso, há uma espécie de redução no âmbito do desfrute e do triunfo dos protagonistas: Porfírio sai vitorioso por meio de seu pagode memorável dançado por Glória em seu vestido de seda azul (e com as dívidas saldas); já Camilo, protagonista de “Jogo do bicho”, cujo prêmio está aquém dos gastos com as apostas, se satisfaz com um jantar mais abastado e uma joia para a esposa.

Como já foi observado, assim como em “Terpsícore”, o narrador de “Jogo do bicho” mantêm-se mais externo aos eventos narrados, assumindo por poucas vezes a primeira pessoa (em apenas em único parágrafo) e somente antes de entrar na trama propriamente dita: “Apesar desta explicação, houve uma semana em que a alegria de Camilo foi extraordinária. Ides ver. Que a posteridade me ouça. [...] mas, vamos ao nosso caso” (p. 1124). A partir daí, vale-se do discurso indireto-livre e explora várias cenas com base no discurso direto.

Assim como Porfírio, Camilo (ou Camilinho) é branco, pobre, trabalha e casa-se movido pela paixão em curtíssimo espaço de tempo: “Era solteiro, mas um dia, pelas férias, foi passar a noite de Natal com um amigo no subúrbio do Rocha; lá viu uma criaturinha modesta, vestido azul, olhos pedintes. Três meses depois estavam casados” (p. 1123). Entretanto, neste caso, o enredo oferece um fator novo à união do casal, em meio à completa ausência de recursos materiais: a negra Germana que criou e acompanhava Joaquina sem ordenado (apesar de a história ser posterior à abolição) e afirmara que, quando Joaquina estivesse casada, a serviria de graça:

esta frase foi contada a Camilo, e Camilo resolveu casar dous meses depois. Se pensasse um pouco, talvez não casasse logo; a preta era velha, eles eram moços, etc. a ideia de que a preta os servia de graça entrou por uma verba eterna no orçamento.
Germana, a preta, cumpriu a palavra dada.
– Um caco de gente sempre pode fazer uma panela de comida, disse ela (p. 1123).

Embora a passagem de Germana seja breve na história de Camilo, é significativa da exatidão e mordacidade com que Machado elabora o quadro sócio-histórico daquele período no universo ficcional. Se no plano da história

oficial, Germana foi libertada da escravidão, o fato de Germana ter criado Luisinha e continuar a servi-la sem ordenado explicita que a abolição da escravidão, no Brasil, significou, na realidade, uma mudança no método de exploração da força de trabalho. Sem qualquer garantia para a aquisição de autonomia, no plano prático, real, Germana continua escrava, tanto que, aos olhos de Camilo, ela significa “uma verba eterna no orçamento”. Por outro lado, não se trata apenas da condição de Germana, ainda escrava apesar do advento da abolição há 16 anos. Para Camilo, ter uma escrava, mesmo que liberta pela abolição e velha, representa vantagem não apenas de ordem material, mas também de ordem social. Assim, Camilo diferencia-se, no plano doméstico, do trabalho, distanciando-se, conseqüentemente, com repercussão no plano social, do estigma da escravidão, ainda que esteja quase tão desamparado quanto a própria Germana. E, ao longo da história, é notório como Camilo identifica-se com o senhor de escravos no tratamento de Germana, afastando-se de qualquer identificação com a condição de desamparo e subserviência que os iguala. Quando a negra fica doente e Glória desdobra-se entre fazer o jantar e terminar um vestido, Camilo não demonstra qualquer compaixão por Germana; corre a ver se está melhor tão somente para aplacar a correria da esposa.

Na sequência, o casal tem um filho e as dificuldades aumentam. Camilo aguarda uma reforma e uma promoção no arsenal que não chegam enquanto chegam dívidas, descontos no ordenado e trabalhos particulares às escondidas. Faoro (1988) explana o contexto de Camilo, dependente de um emprego, sem nenhuma habilitação profissional, cujo salário é insuficiente para a família:

Seria o drama do rendimento inferior aos duzentos mil réis por mês, como o de Camilo (O. C., *Jogo do bicho*), que mal sustentava as despesas da casa, tendo de apelar para os empréstimos, os trabalhos extras, e, como sonho de melhoria súbita, o jogo – a loteria ou o jogo do bicho. De modo diverso da camada média, a fortuna individual não se suavizava com a quimera da mudança de sorte, pelo casamento, carreira política, ajuda da família ou dos influentes (p. 317).

Então, Camilo, acossado pela miséria, joga no bicho, pela primeira vez:

Pela primeira vez Camilo jogou no bicho, escolheu o macaco, e, entrando com cinco tostões, ganhou não sei quantas vezes mais. achou nisto tal despropósito que não quis crer, mas afinal foi obrigado a crer, ver e receber o dinheiro. Naturalmente tornou ao macaco, duas, três, quatro vezes, mas o animal, meio-homem, falhou às esperanças do primeiro dia. Camilo recorreu a outros bichos, sem melhor fortuna, e o lucro inteiro tornou à gaveta do bicheiro (p. 1124).

Fascinado com o jogo, como se fosse o próprio jogo o sujeito do jogar, Camilo insiste, aceita um palpite, aposta no gato e ganha. Na mesma ocasião, recebe um aumento de vencimentos e resolve batizar o filho escolhendo, como padrinho, o banqueiro do bicho. A escolha é inusitada, mas explica-se: “Era desconfiança dele que o bicheiro entrava na boa fortuna dos bichos, e quis ligar-se-lhe por um laço espiritual” (p.1125). Mas decepciona-se quando o padrinho-bicheiro afirma-lhe que não pode adivinhar os bichos, no entanto o mesmo lhe aconselha a ser mais paciente e constante: “[...] todo o seu mal está em não teimar algum tempo no mesmo bicho” (p. 1125).

Nesse ponto, mais que o fascínio de Camilo pelo jogo, na esperança de ganhar uma bolada, evidencia-se sua obsessão por desvendar-lhe a regra e, conseqüente, controlá-la, o que equivale a controlar o próprio destino, uma vez que o jogo do bicho é um jogo de azar. Segundo Caillois (1990), o jogo do bicho insere-se na categoria *alea*, baseada

numa decisão que não depende do jogador, e na qual ele não poderia ter a menor das participações, e em que, conseqüentemente, se trata mais de vencer o destino de que um adversário. Melhor dizendo, o destino é o único artífice da vitória e esta, em caso de rivalidade, significa apenas que o vencedor foi mais bafejado pela sorte do que o vencido.

A *alea* assinala e revela a benevolência do destino. O jogador, face a ele, é inteiramente passivo, não faz uso das suas qualidades ou disposições, dos seus recursos de habilidade, de força e de inteligência. Limita-se a aguardar, expectante e receoso, as imposições da sorte. [...]

Contrariamente ao *agôn*⁷, a *alea* nega o trabalho, a paciência, a habilidade e a qualificação; elimina o valor profissional, a regularidade, o treino (p. 37).

⁷ Segundo Caillois (1990), *agôn* é a categoria de jogos “que aparece sob a forma de competição, ou seja, como um combate em que a igualdade de oportunidades é criada artificialmente para que os adversários se defrontem em condições ideais, susceptíveis de dar valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor. Trata-se sempre de uma rivalidade que se baseia numa única qualidade (rapidez, resistência, vigor, memória, habilidade, engenho, etc), exercendo-se em limites definidos e sem nenhum auxiliar exterior, de tal forma que o vencedor apareça como sendo o melhor, numa determinada categoria de proezas (p. 34).

Ao passo que o jogo do bicho configura-se no mais absoluto aleatório desígnio da sorte, Camilo, frustrado em ver desfeito o almejado laço espiritual, com o que ele considerava uma espécie de vetor do destino, o próprio bicheiro, passa mais intensamente a atribuir a si mesmo um empenho absolutamente avesso à natureza do jogo. Todas as características que deveriam, idealmente, estar empenhadas no universo do trabalho, passam a ser, para Camilo, a garantia de controle do destino no âmbito do jogo: tenacidade, paciência, constância. A questão complica-se à medida que Camilo vai tomando consciência dos gastos nas apostas:

Camilo escrevia efetivamente a despesa e a receita, mas não as comparava para não conhecer a diferença. Não queria saber do *déficit*. Posto que metódico, tinha o instinto de fechar os olhos à verdade, para não a ver e aborrecer (p. 1125).

Não queria somar a receita e a despesa para não receber de cara um grande golpe, e fechou o caderno. Afinal não pôde, e somou lentamente, com cuidado para não errar; tinha gasto setecentos e sete mil-réis, e tinha ganho oitenta e quatro mil-réis, um *déficit* de seiscentos e vinte e três mil-réis. Ficou assombrado (p. 1126).

A essa altura, Germana está doente e Joaninha, além de rendê-la nos afazeres de casa, costura para fora para ajudar nas despesas. Abalado com a descoberta do *déficit* nas contas e instado pela causa da mudança de humor ao jantar, Camilo não tem coragem de contar à esposa a verdade. Inventar-lhe uma desculpa e convidar-lhe à bisca. Enquanto jogam, Camilo mergulha em um esquema de cálculos obscuros com que intenciona descobrir o bicho em que firmaria suas próximas apostas: “– O meu plano está feito, saiu pensando no dia seguinte, vou até aos setecentos mil-réis. Se não tirar quantia grossa que anime, não compro mais” (p. 1126).

Toldado e guiado por uma malha supersticiosa que intenciona conferir lógica ao destino aleatório –

Por exemplo, entrava por uma rua com os olhos no chão, dava quarenta, sessenta, oitenta passos, erguia repentinamente os olhos e fitava a primeira casa à direita ou à esquerda, tomava o número e ia dali ao bicho correspondente (p. 1127).

– Camilo tenta se fixar na cobra e depois no carneiro, sem sucesso. Por fim, escolhe o leão e nele permanece com a anuência do compadre; aumenta a

aposta: “Faltava pouco para os setecentos mil-réis; ou vencia ou morria” (p. 1127). Assim afirma Caillois (1990) sobre a lógica da *alea*:

É uma desgraça total ou então uma graça absoluta. Proporciona ao jogador com sorte muitíssimo mais do que ele poderia encontrar numa vida de trabalho, disciplina e fadiga. Surge como uma insolente e soberana zombaria do mérito (p. 37).

Encalacrado numa sociedade que impede qualquer ascensão por meio do trabalho, tendo somente o trabalho como ganha-pão e desamparado dos benefícios do apadrinhamento, Camilo aposta tudo, literalmente, no jogo do bicho. Vale lembrar que, na primeira vez em que ganhou, achou mesmo o prêmio um despropósito, naturalmente, frente aos esforços diários do trabalho, mas acabou crendo no prêmio por força de seu recebimento. O jogo do bicho, conquanto seja absolutamente regido pelo aleatório e anule qualquer potencialidade do jogador, figura-se-lhe como uma possibilidade mais concreta e mais próspera que o trabalho, que lhe nega sistematicamente a promoção ou qualquer chance de alterar seu destino social. Camilo não percebe que está sendo jogado pelo próprio jogo, embora sejam tão evidentes o despautério e a irresponsabilidade de estabelecer um teto de setecentos mil réis para parar de apostar, enquanto não são raras as fomes em sua casa, as dívidas e os empréstimos acumulam-se. Por outro lado, o narrador afirma “Não lhe cabia culpa, mas tinha paciência” (p. 1127), o que reforça não a inconsequência, apesar da irresponsabilidade, mas sim a convicção de que o destino poderia ser controlado no âmbito do jogo, afinal o que lhe resta é confiar na sorte.

No mesmo dia em que praticamente chega ao limite estipulado – “Cerca das duas horas, estando à mesa da repartição, a copiar um grave documento, Camilo ia calculando os números e descrendo da sorte” (p. 1127)–, é surpreendido pelo contínuo afirmando que dera o leão. À beira de desistir, o protagonista recebe seu prêmio, o que confirma e valida seu procedimento, significando, também, uma espécie de compensação por sua paciência e tenacidade em teimar no leão. Diante da negativa do pedido de finalizar a cópia do documento no outro dia, Camilo, enfurecido, chega a começar a redigir seu requerimento de demissão, mas recua a tempo e termina a cópia antes das quatro horas. Mas, diferente de Porfírio, que ganha uma bolada, permitindo-lhe

não apenas quitar todas as dívidas como também realizar o pagode, Camilo recebe tão somente cento e cinco mil réis (contra os quinhentos mil-réis de Porfírio). A quantia é particularmente irrisória quando comparada ao *déficit* de setecentos mil-réis das próprias apostas, sem contar as dívidas e empréstimos acumulados. Contudo, nem Camilo nem o narrador acusam esse disparate; o narrador, por meio do discurso indireto-livre e do direto, deixa registrado o estado de graça de Camilo, sem fazer qualquer referência ao fato de que a quantia ganha está bastante aquém de, pelo menos, quitar o *déficit* das apostas:

Camilo pegou em si e nos cento e cinco mil-réis, e só na rua advertiu que não agradecera ao compadre; parou, hesitou, continuou. Cento e cinco mil-réis! Tinha ânsia de levar à mulher aquela notícia; mas, assim... só...?

– Sim, é preciso festejar esse acontecimento. Um dia não são dias. Devo agradecer ao céu a fortuna que me deu. Um pratinho melhor à mesa... (p. 1128)

Na confeitaria, entre mesa e sobremesa, Camilo rende-se às duas: compra um pastelão e um pudim, e mais duas garrafas de vinho, num total de dezesseis mil réis. Mas, resta a esposa dedicada, Joaquina:

Estava tão contente com o jantar que levava e o espanto da mulher, nem se lembrou de presentear Joaquina com alguma joia. [...] Achou um broche nestas condições, tão modesto no preço, cinquenta mil-réis – que ficou admirado; mas comprou-o assim mesmo, e voou para casa (p. 1129).

Ao chegar a casa, o entregador já estava à porta; Camilo oferece-lhe dez tostões de gorjeta e entra “com os embrulhos e alma nas mãos e trinta e oito mil-réis na algibeira” (p. 1129).

Dezoito anos depois de “Terpsícore”, Machado praticamente volta à mesma situação narrativa e observam-se semelhanças e dessemelhanças significativas. Ambos estão no mesmo lugar social; embora se dediquem ao trabalho, este não lhes garante nenhuma prosperidade, reputação, tampouco estabilidade e garantias; vivem a contingência do desamparo, uma vez que não estão sob a proteção de algum proprietário; apesar de não serem propriamente perdulários e irresponsáveis, passam por necessidades e se atolam em dívidas. Vale destacar que, de Porfírio para Camilo, identifica-se no país, ou

pelo menos no Rio de Janeiro, um arrocho econômico considerável; Faoro (1988) registra que:

Camilo (*Jogo do bicho*), personagem de um conto de 1904, depois do *encilhamento*, empregado num dos arsenais do Rio de Janeiro, percebia duzentos mil-réis mensais, sujeitos ao desconto de taxa e montepio. Era pouco, não daria para um casal se manter, obrigando-o a trabalhos extraordinários, com dívidas que o fim do mês mal saldava. Em 1882, os duzentos mil-réis do Xavier (*O anel de Polícrates*) asseguram uma vida modesta, curta de gastos (p.304).

Ao passo que Porfírio aposta uma só vez na loteria e é agraciado pela sorte com uma bolada, Camilo enreda-se numa sequência de apostas que lhe trazem um *déficit* de setecentos mil réis e ganha um prêmio significativamente aquém das expectativas criadas (inclusive no leitor) e da possibilidade de saldar o *déficit* e as dívidas (lembremo-nos de que Camilo não faz qualquer reflexão a esse respeito, vivendo uma alegria estrepitosa e contagiante com o prêmio). Assim como Porfírio – “Era até um modo de agradecer o benefício a Nosso Senhor” (p. 42) –, Camilo também evoca a justificativa esfarrapada do agradecimento aos céus para legitimar o gasto do prêmio com a comemoração, com a realização de um prazer. Ambos também parecem fazer vistas grossas às contas, oscilando entre a deliberação e a incosequência nas dívidas e/ou nos gastos; Porfírio “soma as dívidas: tanto aqui, tanto ali, tanto acolá, mas perde-se na conta ou deixa-se perder de propósito, para não encarar todo o mal” (p. 33) e Camilo “Não queria saber do *déficit*. Posto que metódico, tinha o instinto de fechar os olhos à verdade, para não a ver e aborrecer” (p. 1125). Até mesmo a expressão “Um dia não são dias” (p. 1128) de Camilo é a mesma proferida por Porfírio já no fim da festa: “E voltava logo batendo palmas, bradando que não esfriassem, que *um dia não eram dias*, que havia tempo de dormir em casa” (grifo nosso, p. 45), redundando, menos na incosequência dos personagens, mas em uma espécie de escapatória, conquanto que breve, da incontornável condição social.

Entretanto, há uma considerável redução do valor do prêmio e, conseqüentemente, da amplitude de seu uso e de seu significado de Porfírio para Camilo. Porfírio quita todas as dívidas, inclusive os aluguéis atrasados que o ameaçavam de despejo, e realiza seu pagode memorável. Nada é

assegurado a respeito da quantia que pode ter sobrado dos gastos com a festa: “Às vezes, pensava no dinheiro, e recomendava ao marido que se contivesse, que salvasse algum para pôr na Caixa; ele dizia que sim, mas contava mal, e o dinheiro ia ardendo...” (p. 44). O entusiasmo de Porfírio, às cinco da manhã, soa a nota melancólica do personagem que quer prolongar o mais possível o prazer como negação veemente da prisão do trabalho e da ausência de garantias. Camilo, por sua vez, tem, no prêmio do jogo, muito mais a recompensa simbólica do que o ganho propriamente material. Como os cento e cinco mil réis estão longe de cobrir o *déficit* das apostas, muito menos as dívidas e os empréstimos, Camilo, consciente ou inconscientemente, não hesita em empregar o prêmio na realização livre do desejo como se estivesse liberado da racionalidade para o emprego do prêmio por sua pouca monta. “Um pratinho melhor à mesa” é o banquete que coroa o controle do próprio destino “para além da estrita realidade, algo que o põe de fato além da condição de escravo, a que não quer e teme se reduzir, uma vez reduzido seu universo de aspirações” (ARRIGUCCI Jr., 1996, p. 17).

Se a realização livre do desejo – pagode e vestido de seda ou jantar e joia –, para além das necessidades imediatas e subordinantes, significa uma breve autonomia para ambos, Porfírio e Camilo, é evidente que, para Camilo, essa lógica foi severamente degradada e sua amplitude, na vida do personagem, foi diminuída. Ambos escolhem, consciente ou inconscientemente, gastar seus prêmios de modo a negar e anular, mesmo que temporariamente, a degradação que é condição mesma de seus lugares sociais em que o trabalho significa sujeição e humilhação; contudo, para Camilo, a sorte premia menos, o desfrute é ainda mais ilusório, enfim, o destino é menos generoso, mesmo que para graças efêmeras. As angústias dos personagens, nesses dois casos, patentes e latejantes, são determinações de uma condição marcada fundamentalmente pela carência e pelo desamparo; assim, é preciso considerar o mínimo de ganho dentro de um quadro de forças sociais cuja tendência preponderante é manter os dois indivíduos exatamente onde estão. O enredo de “Terpsícore” permite que Porfírio salde suas dívidas e salve a família do despejo, em outras palavras, permite que ele “recomece do zero” e possa celebrar sua momentânea autonomia como autor de seu destino, como autor do pagode (embora “recomeçar do zero”, do lugar social onde está,

não signifique rigorosamente nada em termos de prosperidade ou segurança futura; só significa que Porfírio está com os alugueis em dia e as dívidas saldas muito provavelmente para atrasar novamente os alugueis e constituir novas dívidas). Já em “Jogo do bicho”, o destino – e o enredo – debocham das angústias de Camilo, pois que a sorte chega, mas o prêmio não chega nem mesmo a aplacar o *déficit* das próprias apostas, quanto mais das dívidas pendentes. Na realidade, ser agraciado com a sorte, depois de tanto empenho, é um desfecho irônico e cruel para as angústias de Camilo uma vez que, sob a forma do prêmio insuficiente, é como se Camilo retrocedesse, apesar de ter ganho; o prêmio é uma representação do avesso da própria sorte.

No desfecho de “Terpsícore”, percebem-se, em Porfírio, alguma melancolia e até mesmo alguma consciência, mesmo que nebulosa, de uma espécie de condição trágica, quando ele insiste em não deixar a festa acabar apesar de, rigorosamente, o dia já ter nascido. Embora se empenhe batendo palmas e “bradando que não esfriassem” (p. 45), “as últimas velas expiravam dentro das mangas de vidro e nas arandelas” (p. 45), ou seja, é inevitável que o outro dia venha trazendo a aridez e a imobilidade da realidade. Enquanto que, em “Jogo do bicho”, não se percebe em Camilo qualquer nota de frustração, mesmo que indireta ou camuflada sob um entusiasmo eufórico, diante da gritante ironia de ter recebido menos que o *déficit* das próprias apostas. Camilo não apresenta qualquer reação que denote a percepção da desproporção entre as quantias e do “desperdício da sorte”. Sua tão absoluta alienação quanto a uma questão tão decisiva e objetiva de sua realidade imediata e sua entrega, sem reservas, à realização livre do desejo parecem estar relacionadas. Possivelmente, contra a crueldade do destino, a galhofa do prêmio e a ausência de perspectivas, o personagem empenhe todo o seu potencial em desfrutar do possível sob a forma de um jantar e de um presente para a esposa, não sem que o leitor encerre a leitura com um sorriso amarelo em coro chocho com o personagem: “Viva a esperança!” (p. 1128).

V. “O Empréstimo” (*Papéis avulsos*, 1882) e “O lapso” (*Histórias sem data*, 1883): Quando remediados e proprietários se cruzam

Para este capítulo, foram escolhidos os contos “O empréstimo” e “O lapso”; em ambos o universo do proprietário encontra-se com o universo do homem branco, livre e pobre, e esse encontro marca os conflitos.

O conto “O empréstimo”, segundo o narrador, é o resultado da decifração de um episódio da vida de Custódio, homem sem posses e sem vocação para o trabalho; segundo o narrador, numa emenda a Sêneca, tal episódio vale a vida inteira do pobre Custódio. O episódio narrado consiste basicamente no pedido de empréstimo de cinco contos que Custódio faz ao tabelião. Diante da negativa definitiva aos cinco contos, cujo destino seria a sociedade em uma fábrica de agulhas, Custódio vai diminuindo o valor de acordo com as sucessivas negativas do tabelião até contentar-se com reais cinco mil réis, que lhe garantem o jantar. Negando-se à proposta de emprego de Vaz Nunes, Custódio prefere a garantia de um jantar de ocasião ao trabalho. Se o conto equivale à vida inteira de Custódio, vale afirmar que sua vida equivale, portanto, à degradação sofrida.

Em “O Lapso”, o universo dos homens livres, pobres e vulneráveis, encontra-se com o universo intocável do proprietário. Na trama, a intersecção das necessidades de quem trabalha e dos privilégios de quem não precisa trabalhar, no contexto brasileiro do século XIX, permite a discussão sobre a desvalorização do trabalho, sob a forma do calote, e sobre relações daí derivadas, marcadas pela acomodação e pela desfaçatez. Há ainda, nesse caso, a possibilidade de discutir o estatuto do discurso cientificista, tão em voga na época, empregado para justificar e abonar o logro praticado pelo proprietário, o poderoso e “nó-cego”, Tomé Gonçalves. O narrador, mais próximo dos credores desesperados, acaba por reproduzir em sua conduta

narrativa a conduta desse lugar social, expondo-lhes uma espécie de estratégia da sorrelfa.

1. “O Empréstimo”: A circularidade sem réplica ou de água ambiciosa a frango rasteiro

Na apresentação deste conto, “O empréstimo”, destaca-se claramente o narrador em primeira pessoa que anuncia a história que será contada anunciando-se; trata-se, portanto, de um narrador que, embora assuma a primeira pessoa logo na primeira frase do relato, não terá papel de personagem ativo do conflito contado, mas sim de alguém que, sabendo encontrar a “filosofia” de um episódio vulgar, incumbiu-se de divulgá-lo com a devida reverência, ou seja, esse narrador, além de contar uma tal anedota, define-se por tê-la interpretado. Trata-se também de uma anedota no sentido anteriormente já referido (na análise do conto “Anedota pecuniária”) de relato inédito e verdadeiro:

Vou divulgar uma anedota, mas uma anedota no genuíno sentido do vocábulo, que o vulgo ampliou às historietas de pura invenção. Esta é verdadeira; podia citar algumas pessoas que sabem tão bem quanto eu. Nem ela andou recôndita, senão por falta de um espírito repousado, que se lhe achasse a filosofia. Como devíeis saber, há em todas as coisas um sentido filosófico. [...] Pela minha parte creio ter decifrado este caso de empréstimo; ides ver se me engano” (p. 333).

A apresentação deste conto consiste, assim, segundo Abel Barros Baptista (2006), em uma definição de quem conta a história “pelo sentido que atribui tanto à história contada como à ação de a contar” (p. 211). Chama atenção o apelo à veracidade do relato, como fator de superioridade em comparação às “historietas de pura invenção”, embora essa superioridade pareça depender muito mais do modo (no sentido de o narrador ter-lhe descoberto um sentido até, então, ocluso) como a história será contada do que dos fatos propriamente que a compõem. Dito de outro modo, o narrador destaca-se a si mesmo por ter encontrado na anedota um sentido mais

elevado, isto é, sua filosofia, disso também depende sua pertinência e superioridade em relação às “historietas de pura invenção” ou ao sentido mais comum dado às anedotas de histórias engraçadas, jocosas, curiosas. O narrador procede como se a anedota “em si mesma, fosse quase nada; como se tudo, ou quase tudo, fosse esse suplemento interpretativo, porque nele fundam a competência para a transmitir e a razão da transmissão” (BAPTISTA, 2006, p. 212).

Para “embasar” filosoficamente sua descoberta, atribuindo mais crédito e altura ao que será contado, ele recorre a Sêneca, não sem antes dimensionar a referência segundo a lógica da “emenda”:

E, para começar emendemos Sêneca. Cada dia, ao parecer daquele moralista, é, em si, 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 (p. 334)?

Primeiramente, a emenda de Sêneca aponta para uma equação que diferencia o conto do romance, e sugere uma definição do próprio conto para além do enredo de “O empréstimo”. De acordo com o narrador, enquanto o romance seria capaz de narrar o percurso de uma vida, cuja referência é Balzac, o conto representaria a vida num flagrante da própria vida. Assim, segundo Abel Barros Baptista (2006):

A própria brevidade do conto estaria, assim, fundada numa possibilidade da vida que é também uma possibilidade de interpretação por metonímia: representa-se um episódio, situação particular ou um acontecimento, porque muitas vezes se pode chegar ao todo através da parte (p. 213).

Essa operação consiste em apertar o todo na parte, em que o particular valha o geral, isto é, não basta recortar a vida para produzir o conto, mas o conto só se produziria mediante a possibilidade de ver e desentranhar a vida inteira daquele recorte (onde a vida estaria toda sintetizada): “uma só hora pode representar uma vida inteira, mas é preciso o espectador perspicaz que

assista à representação e lhe decifre o sentido” (BAPTISTA, 2006, p. 213). Sendo assim, o conto, para realizar-se, depende de um espírito perspicaz que consiga, mais que flagrar e recortar um momento significativo de uma vida, decifrar-lhe e/ou atribuir-lhe o sentido. Dito de outra forma, pode-se afirmar que, enquanto o romance estende-se na medida mesma da vida, exigindo a validação da interpretação, o conto é, em si, o resultado de uma síntese interpretativa de um momento da vida indispensável, essencial à sua própria existência:

Assim, o conto depende, a um tempo, da possibilidade de uma vida se representar apertada num hora e da presença, nessa hora e nesse local, de testemunha competente para assistir e perceber a representação: alguém que observa, examina, considera com inteligência, numa palavra, um teórico. A forma do conto, enquanto forma moderna, decide-se nessa conjugação (BAPTISTA, 2006, p. 214).

É possível, a partir dessa reflexão, identificar, no conto em questão, dois espíritos que preenchem essa prerrogativa apresentando tais características, a saber, o narrador e o tabelião Vaz Nunes:

Este honesto tabelião era um dos homens mais perspicazes do século. Está morto: podemos elogiá-lo à vontade. Tinha um olhar de lanceta, cortante e agudo. Ele adivinhava o caráter das pessoas que o buscavam para escriturar os seus acordos e resoluções; conhecia a alma de um testador muito antes de acabar o testamento; farejava as manhas secretas e os pensamentos reservados (p. 334).

Pode-se afirmar, então, que o narrador, na rica e precisa caracterização de Custódio – “pedinte e general”, vocacionado para a riqueza e não para o trabalho, possuidor do instinto da elegância, do supérfluo e despossuído de dinheiro (p. 335) –, está reproduzindo um conhecimento apreendido pelo tabelião no breve encontro com Custódio, breve encontro este que vem a ser o recorte da vida e, portanto, o enredo mesmo do conto. Daí, outra conclusão é necessária:

se o tabelião decifrou a vida de Custódio, o narrador decifrou essa decifração. O sentido filosófico da “anedota” estaria na emenda de Sêneca, e seria simplesmente o esclarecimento da possibilidade de ver “todo” o Custódio no pedido de empréstimo quando “todo” o Custódio se representa no pedido de empréstimo (BAPTISTA, 2006, p. 214).

Primeiramente, o conto é, portanto, a radicalização do que afirmou Sêneca, uma vez que, menos que um dia, a vida pode ser “apertada” em até uma hora; em seguida, e em uma primeira abordagem, a emenda é merecida e pertinente porque o conto consiste na tarefa de concentrar, numa forma breve delimitada materialmente por um número reduzido de páginas, aquela possibilidade da ver a vida inteira encerrada em um momento, por meio de palavras. A emenda alinha a reflexão moralista de Sêneca à possibilidade específica da literatura, isto é, a emenda ampara a designação da descoberta da forma breve do conto, ou ainda, segundo Abel Barros Baptista (2006):

a descoberta de que está dada pela vida sem poder ser um dado da vida, a invenção da possibilidade de construir, de lhe dar existência material e de fundar a construção na própria lógica da literatura moderna (p. 216).

Diante disso, ainda há que se avaliar a frase final do primeiro parágrafo: “Pela minha parte, creio ter decifrado este caso de empréstimo; ides ver se me engano” (p. 333). Conduta recorrente em narradores machadianos nessa mesma posição frente à matéria narrada, a frase faz pensar que a validade da decifração, da filosofia desentranhada do episódio, depende do aceite, da concordância do leitor. Embora recorrente e banal, a frase encerra uma atitude do narrador que merece exame refletido e cautela porque consiste, mais uma vez, num instrumento de aliciação conceitual e ideológica, sendo que a banalidade e a recorrência do procedimento podem muito bem esvaziar de intenção e de substância. No plano conceitual, que aponta para a questão da descoberta da forma do conto breve, a frase sinaliza que o narrador não poderia se autorizar por si mesmo e, portanto, autorizar sozinho sua narrativa, daí precisar que o leitor a legitime, com sua concordância. Concordar com o acerto do narrador e, assim, produzir a legitimação almejada consiste, da parte do leitor, em confirmar o episódio do empréstimo como representação da vida inteira de Custódio e confirmar a presença perscrutadora do tabelião no momento de sua representação (mas não apenas: consiste também em aceitar e concordar com o sentido dado à cena em relação ao personagem que é nela representado, plano em que se verifica a necessidade de legitimação

ideológica).

Se o todo do conto é configurado, então, a partir da seleção cirúrgica de uma parte da vida e a atribuição de sentido a esse momento lhe confere substância e significado, quando lemos o conto temos acesso a Custódio inteiro a partir de sua parte mais significativa, sempre de acordo com uma escolha anterior ao leitor. O que o leitor lê já é a decifração, já é o resultado da interpretação essencial à própria essência e existência do conto; logo, o leitor não pode decidir entre concordar ou discordar, uma vez que só tem acesso à decifração. A proposta do narrador – “ides ver se me engano” (p. 333). – é um recurso retórico falacioso uma vez que o leitor não tem meios de avaliar se houve engano porque o conto, a narrativa, é, em si, a filosofia descoberta (ou arquitetada) pelo narrador sobre os fatos. Abel Barros Baptista (2006) esclarece essa conduta narrativa:

Sem acesso alternativo ao Custódio inteiro, o leitor não dispõe de meio viável de contestar a decifração, tão-pouco de a confirmar: percebe-se que o narrador legitima a divulgação com a decifração do sentido filosófico da “anedota” e que a “anedota” não pode deixar de validar a decifração porque já foi configurada em função do sentido decifrado...

A eficácia desta circularidade põe-nos diante de um narrador que afinal não admite réplica, porque a excluiu rigorosa e definitivamente do campo das respostas pertinentes: não há qualquer sentido em orientar a leitura para decidir se se enganou ou não. Ora, esta conclusão é que já não é dada, resulta da leitura: da boa leitura, da leitura prescrita pela narrativa (p. 217).

Dessa maneira, o leitor dispõe do processo que delimitou a forma do conto, e não o processo de decifração que lhe descobriu (e/ou engendrou) a filosofia, por isso, e julgo da maior importância para os propósitos desta investigação, “ao trabalho de leitura não compete reconstruir e avaliar o processo de decifração do narrador, apenas lhe cabe lidar com sua materialização completa e autónoma, a forma breve da narrativa (BAPTISTA, 2006, p. 217). Ao que tudo indica, a supremacia do sentido filosófico é incontornável e, por isso mesmo, irrecusável, e dela depende a compreensão da narrativa; dito de outro modo, a divulgação da anedota depende da inteligibilidade, por parte do leitor, do sentido descoberto (ou arquitetado) pelo narrador, e esta circularidade, que deixa o leitor sem chance de replicar, é a garantia da legitimação da decifração. O leitor concorda porque não há

escapatória, e pode fazê-lo sem se dar conta que assim procede, isto é, concorda, justamente porque não há outra escolha e porque é provável que não perceba que ela não exista:

Toda a 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 (BAPTISTA, 2006, p. 218).

A partir de agora, é preciso examinar a anedota, seu andamento, sua construção (uma vez que se trata não só de um recorte, mas, sobretudo, de uma arquitetura que atribui sentido a um episódio banal).

Além de exímio perscrutador do caráter humano, discreto e circunspecto, o tabelião Vaz Nunes: “Tinha cinquenta anos, era viúvo, sem filhos, e, para falar como alguns outros serventuários, roía muito caladinho os seus duzentos contos de réis” (p. 334). Desse ponto em diante, a narrativa detém-se na exposição de Custódio e do pedido de empréstimo. Custódio é visto a partir do contraste entre sua situação de penúria econômica e sua altivez, ou nas palavras do narrador, “contraste entre a natureza e a situação, entre a alma e a vida” (p. 335); “Não trazia o acanho natural a um pedinte; ao contrário, parecia que não vinha ali senão para dar ao tabelião alguma coisa preciosíssima e rara” (p. 334); “Vestia pobremente, mas escovado, apertado e correto” (p. 335); “um certo ar duplo que distinguia este homem, um ar de pedinte e general. Na rua, andando, sem almoço, sem vintém, parecia levar após si um exército” (p. 335); “Esse Custódio nascera com a vocação da riqueza, sem a vocação do trabalho” (p. 335); “Tinha o instinto das elegâncias [...]. Mas não tinha dinheiro; nem dinheiro, nem aptidão ou pachorra de o ganhar; por outro lado, precisava viver” (p. 335). A sucessão de características que reforçam o contraste acaba elaborando implicitamente o julgamento de que o mais “certo” e, até mesmo, coerente seria que Custódio se comportasse em consonância com sua precariedade material; a altivez de Custódio é incongruente com sua pobreza, daí a indicação de um comportamento “correto”, consonante que seria: uma vez pobre, submisso, acanhado, envergonhado, humilde. Por outro lado, o mesmo contraste chama a atenção para o comportamento de Vaz Nunes: embora possua duzentos contos de réis,

é circunspecto, reservado.

Custódio vive principalmente de esmolas, com o que paga o albergue e a comida, mas “não recusava meter-se em alguns negócios, com a condição de os escolher, e escolhia sempre os que não prestavam para nada. Tinha o faro das catástrofes” (p. 335). Contudo, não desistia, e no episódio em questão, Custódio precisa de cinco contos de réis para ser sócio em uma fábrica de agulhas “de imenso futuro” (p. 335). Depois de buscar a quantia juntos aos amigos e ser sucessivamente fracassado e desmotivado do negócio, casualmente passando em frente ao cartório de Vaz, lembra-se que conhecera o tabelião outrora, numa festa: “disse consigo, que este era o salvador da situação” (p. 336). Num misto de alienação e ingenuidade, que deixa entrever a extravagância e a megalomania, principalmente em comparação ao caráter comedido e astuto do tabelião, Custódio faz a proposta a Vaz Nunes:

– O negócio é excelente, note-se bem; um negócio magnífico. Nem eu me metia a incomodar os outros *sem certeza do resultado*. *A cousa está pronta*; forma já encomendas para a Inglaterra; e é provável que dentro de dous meses esteja tudo montado, é uma indústria nova. *Somos três sócios*; a minha parte são cinco contos. Venho pedir-lhe esta quantia, a seis meses, – ou a três, com juro módico... (grifo nosso, p. 336)

Ao que Vaz Nunes responde sem pestanejar:

– Mas, Sr. Custódio, não posso, não disponho de tão grande quantia. Os negócios andam mal; e ainda que andassem muito bem, não poderia dispor de tanto. Quem é que pode esperar cinco contos de um modesto tabelião de notas (p. 336)?

Nesse ponto, é pertinente convocar a análise de Raymundo Faoro (1988) sobre o quadro social em que se assenta a ação machadiana (naquele espaço de cinquenta anos, entre 1840 e 1890)⁸, pois Faoro ilustra o contexto da negativa de Vaz Nunes permitindo a compreensão para além, apenas, da decifração do espírito lunático e perdulário de Custódio. Primeiramente, um trecho que ilustra o valor das quantias manifestas no conto a fim de que se

⁸ Considero essencial o capítulo III, *Patrões e Cocheiros*, em que Faoro esquadrinha as classes que compõem a sociedade no espaço temporal da ação machadiana, definindo e analisando os propósitos e os valores da classe proprietária (capitalistas), da classe lucrativa, da classe média (pequenos comerciantes, industriais nascentes, funcionários, empregados etc) a partir dos personagens dos romances e contos de Machado.

possa compreender não só os riscos do empréstimo, mas também o valor relativo das quantias que Custódio pede a Vaz Nunes:

Há, no outro extremo, os vencimentos de Machado de Assis, chefe de seção do Ministério da Agricultura, com seus cinco contos e quatrocentos mil réis por ano, remuneração de alto funcionário. Vivia-se, sem desperdício e sem luxo, com quatrocentos mil réis mensais, ordenado quase escandaloso ainda em 1885 (B.E., 14 de junho). O certo é que duzentos mil réis mensais seria o mínimo para uma existência poupada e sóbria (P.A., *O anel de Polícrates*). A oportunidade para um parêntese: Em 1882, duzentos mil réis por mês faziam de um homem um ser modesto, nem mendigo, nem nababo. Já em 1904, o ordenado é manifestamente insuficiente, com visível padrão de vida inferior, no regime das dívidas, trabalhos particulares e a fantasia do enriquecimento no jogo, no modesto e já popular jogo do bicho (O.C., *Jogo do Bicho*) (FAORO, 1988, p. 214).

Além de exímio perscrutador de almas, Vaz Nunes, em sua pronta negativa ao empréstimo, mostra-se precavido além de alinhado com a mentalidade de seu momento e de sua classe quanto ao significado e aos riscos das empreitadas industriais:

O progresso, para o brasileiro do Segundo Reinado, ainda não se traduz em fábricas e usinas, em siderúrgicas e estaleiros. Ele vive nas suas manifestações exteriores, acabadas: a iluminação, o bonde, os serviços públicos. Trata-se de um progresso importando, sobreposto a um país agrícola – resultado e não processo (FAORO, 1988, p. 174).

Por outro lado, Vaz Nunes, representante do proprietário conservador, que não participa do jogo especulativo, ainda deve se acautelar frente aos riscos justamente por não participar, não conhecer esse universo cujos procuradores efetivam-lhe uma ameaça concreta:

Uma nova classe ronda a sua oportunidade para o comando, a classe de Escobar, Palha, Cotrim, Procópio Dias, Santos e, sobretudo, a classe de Nóbrega, todos filhos do nada, se ócios, sem nome e sem linhagem, afastados da veleidade do poder político como ornamento da renda permanente e inviolável a mutuações. O tabelião Vaz Nunes “roía muito caladinho os seus duzentos contos de réis” (P.A., *O empréstimo*), quantia que o especulador Cotrim ganharia numa única empresa, com fornecimentos ao Estado (M.P., CXLVIII). São duas pessoas e duas classes que se defrontam, com o declínio de quem consome suas rendas, quietamente, tranquilamente. Virá a outra, que se considerará “acima das viravoltas da fortuna” (I.G., VII), depois de muitos negócios, especulações, em perene busca e contínua agitação insaciável. É outro mundo – de aventureiros gloriosos e sem maneiras, opulentos de bens e pobres de gramática (FAORO, 1988,

p. 217).

Na outra ponta, isto é, na ponta do pedinte general, ávido por enriquecer com os capitais alheios, Custódio pode ser visto pelo

traço da empulhação, do engodo, da fraude, cobrindo atividades meramente especulativas [...]. Todo o movimento industrial não resulta em produção, artigos novos, chapéus brasileiros ou tecidos nacionais. O que sai de uma empresa são ações, lançadas na bolsa para uma hora de lucro, para que um trouxas as compre em benefício de alguém mais astuto (FAORO, 1988, p. 289).

Assim tomado e considerando que o conto remete ao início da era industrial do Segundo Reinado, Custódio é a expressão do significado da manufatura no imaginário do homem que sonha enriquecer; em outros termos, para Custódio, o meio apropriado para a fortuna imediata não é a lavoura, o comércio (muito menos um emprego, o que o próprio Vaz Nunes lhe oferta, como veremos na sequência): “Somente uma ideia concreta, objetiva e fulgurante, serviria para saquear a boa fé de um financiador: a ideia de uma florescente indústria” (FAORO, 1988, p. 29). Se o personagem que representa esse imaginário tem o “dom das catástrofes”, o conto também patenteia, mesmo que sutilmente, uma certa descrença na atividade industrial.

Retomando o enredo da derrocada de Custódio – de cinco contos a cinco mil réis –, em seguida à primeira negativa do tabelião, Custódio responde: “– Ora, se o senhor quisesse...” (p. 336), o que faz lembrar a estratégia de Damião, em “O caso da vara”, que replica a Sinhá Rita, diante de sua negativa em acolhê-lo em casa e protegê-lo: “Pode, querendo (p. 578).” Mas, ao contrário de Damião, que lida com a vaidade de Sinhá Rita e sua condição marginal nas relações íntimas com João Carneiro, o que a torna particularmente suscetível, Custódio lida com Vaz Nunes que “adivinhou o caráter das pessoas” (p. 334), que não é vaidoso e muito menos está vulnerável, e, considerando a estrutura social em que está inserido, com a estabilidade preciosa que o cartório lhe oferece e que o protege da avidez do mundo dos especuladores, não vai se arriscar. A verdade é que Vaz Nunes não quer emprestar a quantia a Custódio, mas sustenta tranquila e diplomaticamente que não pode: “– Quero, decerto; digo-lhe que se se tratasse de uma quantia pequena, acomodada aos meus recursos, não teria dúvida em

adiantá-la. Mas cinco contos! Creia que é impossível” (p. 336). A partir da primeira negativa de Vaz Nunes, a anedota (que, retomando, é a vida inteira de Custódio apertada em algo perto de sessenta minutos) consiste na narrativa de sua derrocada que vai do desejo do empréstimo de cinco contos para associar-se a uma fábrica de agulhas à aceitação da esmola de cinco mil réis, “como se viesse de conquistar a Ásia Menor” (p. 339), com que pagaria seu jantar.

O impacto da recusa de Vaz Nunes ao empréstimo de cinco contos tem efeito devastador:

A alma de Custódio caiu de bruços. Subira pela escada de Jacó até o céu; mas em vez de descer como os anjos no sonho bíblico, rolou abaixo e caiu de bruços. [...] O pobre diabo sentiu enterrarem-se-lhe no corpo os milhões de agulhas que a fábrica teria de produzir no primeiro semestre (p. 336).

Nenhuma escada misteriosa, nenhum céu; tudo voara a um piparote do tabelião. Adeus, agulhas! A realidade veio tomá-lo outra vez com suas unhas de bronze. Tinha de voltar ao precário, ao adventício, às velhas contas, com os grandes zeros arregalados e os cifrões retorcidos à laia de orelhas, que continuariam a fitá-lo e a ouvi-lo, a ouvi-lo e a fitá-lo, alongando para ele os algarismos implacáveis de fome (p. 337).

Nota-se o contraste implacável entre a fantasia da indústria de agulhas e a severidade da realidade material de Custódio; mas, mais do que o contraste em si, chama atenção o investimento emocional de Custódio, as expectativas, essas, sim, autênticas, verdadeiras, quanto à possibilidade de conseguir o empréstimo com o tabelião. Não apenas pelo valor vultoso do empréstimo, mas pelo fato de mal se conhecerem e, sobretudo, pela absoluta falta de reputação de Custódio nos negócios, a possibilidade a qual Custódio atraca-se é, no mínimo, evidentemente remota, senão, absolutamente fantasiosa, delirante. No entanto, é preferível agarrar-se a ela que a outra forma de obter recursos. Embora abatido, Custódio não desiste completamente: “Já agora abria mão da empresa; mas não podia fazer o mesmo a uns alugueis atrasados, a dous ou três credores, etc. [...]” (p. 337). O discurso indireto-livre revela a distorção interna da retórica que altera o fracasso pela negativa do empréstimo em “abria mão da empresa”, ou seja, o obstáculo externo e intransponível torna-se deliberação pessoal na tentativa de aplacar o próprio fracasso e prontificar-se para nova investida:

A alma de Custódio empertigou-se; vivia o presente, nada queria saber do passado, nem saudades, nem temores, nem remorsos. O presente era tudo. O presente eram os quinhentos mil-réis, que ele ia ver surgir da algibeira do tabelião, como um alvará de liberdade (p. 337).

Além de mais uma negativa, Vaz Nunes admite possuir algumas propriedades e lhe faz uma pergunta crucial seguida de uma proposta:

– [...] Diga-me, não está empregado?
 – Não, senhor.
 – Olhe; dou-lhe cousa melhor do que quinhentos mil-réis; falarei ao Ministro da Justiça, tenho relações com ele, e...
 Custódio interrompeu-o, batendo uma palmada no joelho. Se foi um movimento natural, ou uma diversão astuciosa para não conversar do emprego, é o que totalmente ignoro, nem parece que seja essencial ao caso. O essencial é que teimou na súplica (p.338).

Do ponto de vista do proprietário, a sugestão de arrumar um emprego ao despossuído é conveniente, primeiro porque, se Custódio aceitar, cria-se o laço pessoal do favor que beneficia o tabelião – ao qual, ao que tudo indica, Custódio não quer atar-se –; em segundo lugar, porque não altera o quadro social de forças, uma vez que não desloca verdadeiramente o lugar subalterno do homem livre e pobre. Do ponto de vista de Custódio, o trabalho, qualquer que seja, é o último traço com o qual quer ser reconhecido; assumindo explicitamente, por meio da fantasia da indústria de agulhas, os valores de uma classe à qual não pertence, o trabalho afigura-se-lhe como o avesso da liberdade e da possibilidade de enriquecimento. A proposta de trabalho consiste em uma negativa muito mais definitiva acerca de qualquer futuro – desde uma fábrica de agulhas até um jantar modesto para encerrar o dia com algum conforto – do que todas as negativas juntas do tabelião. E a palmada no joelho é um gesto claro de impaciência que traduz com nitidez sua visão de mundo: ambição pelo enriquecimento rápido e horror ao trabalho. Daí ser mesmo constrangedor ao leitor que o narrador, apoiado na agudeza da decifração de Vaz Nunes, afirme ignorar totalmente o significado do gesto àquela altura da conversa; e mais, afirme não ser essencial ao caso. Tão essencial ao caso – seja caso no sentido da construção da anedota como síntese do próprio Custódio, seja no sentido do desenrolar da conversa entre

os personagens – quanto a teima na súplica é o significado do gesto.

Nesse ponto, a decifração do narrador permite uma emenda e, portanto, uma possibilidade de questionamento da versão acabada dos fatos sob a forma do conto. Talvez aqui o narrador tenha se enganado – ou blefado uma ignorância para não enfrentar a questão espinhosa e complexa da aversão ao trabalho manifesta no gesto de seu personagem. Seja o que for, engano ou blefe, se a anedota é a vida inteira de Custódio apertada naquele episódio, esse seu gesto é relevante e revelador na medida em que denuncia o *status* do trabalho para quem está à beira da miséria, para quem almoça e janta graças às esmolas de conhecidos compassivos. Se, na proposta de Vaz Nunes, um emprego é coisa melhor que um empréstimo, na visão de Custódio, o trabalho passa longe de ser uma saída, muito menos uma perspectiva que possa, de fato, oferecer-lhe o que procura, vale dizer, fortuna. Evocando, em seu comportamento, o ditado popular, “quem trabalha não tem tempo pra ganhar dinheiro”, Custódio encarna o conflito que dispõe de um lado o desprestígio do trabalho e de outro a busca pela fortuna sem esforços.

As aspirações de Custódio vão se degradando, como foi dito; a fábrica de agulha de cinco contos dá lugar aos aluguéis atrasados e a alguns credores de quinhentos mil réis, que, diante da negativa do tabelião, tornam-se “um credor pertinaz, um diabo, um judeu” (p. 338) para o que serviriam duzentos mil réis, que também são negados pelo tabelião:

– Nem cem, repito. Tenho tido muitas dificuldades nestes últimos tempos. Sociedades, subscrições, maçonaria... Custa-lhe crer, não é? Naturalmente: um proprietário. Mas, meu amigo, é muito bom ter casas: o senhor é que não conta os estragos, os consertos, as penas-d’água, as décimas, o seguro, os calotes, etc. são os buracos do pote, por onde vai a maior parte da água... (p. 338)

Custódio tropeça em todos os degraus: nem cem mil réis, nem cinquenta, nem vinte: “Não; falso tudo. Tudo Mentira” (p. 339). Até que, quase cinco horas, Vaz Nunes, “transpirando por todos os poros impaciência e fastio” (p. 339), arruma-se para fechar o cartório e pega sua carteira para transferi-la de paletó: “Oh! a carteira! Custódio viu este utensílio problemático, apalpou-o com os olhos, invejou-o a alpaca, invejou a casimira, quis ser algibeira, quis ser o couro, a matéria mesmo do precioso receptáculo” (p. 339). Não é exagero

repetir que, se a lógica da narrativa consiste na síntese da vida inteira de Custódio, vale dizer, que a vida inteira de Custódio pode equivaler, então, ao processo degradante que vai da ambição da fábrica à inveja de ser a matéria da carteira do tabelião, que vai fantasia ao fetiche desumanizador e degradante.

Embora Vaz Nunes já estivesse com o chapéu na cabeça, Custódio ainda espera pelo menos por um convite para jantar, convite que não vem: “Mas os momentos supremos pedem energias supremas. Custódio sentiu toda a força deste lugar-comum, e, súbito, como um tiro, perguntou ao tabelião se não lhe podia dar ao menos dez mil-réis” (p. 339). Ao se deparar com as duas notas de cinco mil-réis dentro da carteira do tabelião, ao invés de tomar consciência do processo de degradação que elas representam naquele contexto, de se dar conta do inconveniente da imposição de sua presença, da má vontade, do desinteresse e da desconfiança do tabelião disfarçadas em diplomática impossibilidade como justificativa da negativa, Custódio aceita uma delas mais que satisfeito, dir-se-ia triunfante:

Custódio aceitou os cinco mil réis, não triste, ou de má cara, mas risonho, palpitante, como se estivesse a conquistar a Ásia Menor. Era o jantar certo. [...] Depois saiu; o pedinte esvaiu-se à porta do cartório; o general é que foi por ali abaixo, pisando rijo [...]. Nuca o céu lhe pareceu tão azul, nem a tarde tão límpida; todos os homens traziam na retina a alma da hospitalidade. Com a mão esquerda no bolso das calças, ele apertava amorosamente os cinco mil-réis, resíduo de uma grande ambição, que ainda há pouco saíra contra o sol, num ímpeto de águia, e ora batia modestamente as asas de um frango rasteiro (p. 339).

O desfecho é marcado por contrastes e equivalências que expõem a degradação de Custódio, mas, ao mesmo, tempo, enquadram o devaneio do personagem na realidade possível e imediata: os cinco mil-réis equivalem, apesar do contraste dos valores absolutos, à Ásia Menor; o general equivale ao pedinte, uma vez que o pedinte sente-se como um general por ter conseguido cinco mil réis dos cinco contos almejados no princípio; a águia impetuosa e empreendedora do início equivale ao frango rasteiro satisfeito com as migalhas de um jantar de última hora. Custódio, embora se acreditasse merecedor dos cinco contos, e os ambicionasse, contentou-se, efusivo, com os cinco mil-réis. Ao mesmo tempo em que os cinco mil réis representam a realidade das

ambições de Custódio, submetida à aspereza de sua condição de absoluta dependência e penúria, os mesmo cinco mil-réis também marcam a degradação, não apenas de seus ímpetos de grandeza, como também, e, sobretudo, do próprio personagem, uma vez que, desde o princípio concordou-se com o dispositivo essencial ao conto: a redução da vida de Custódio a alguns minutos de um único dia, ou seja, retomando Abel Barros Baptista (2006):

O sentido filosófico da “anedota” estaria na emenda de Sêneca, e seria simplesmente o esclarecimento da possibilidade de ver “todo” o Custódio no pedido de empréstimo quando “todo” o Custódio se representa no pedido de empréstimo (p. 214).

Assim sendo, o leitor não apenas concorda com o dispositivo essencial à forma e à essência do conto, não concorda apenas com a filosofia desentranhada pelo narrador, concorda também com a escolha daquele momento como representação de toda a vida do personagem, ou melhor, de todo o personagem. O momento representativo, escolhido pelo narrador, é o episódio do pedido do empréstimo e tudo o que nele reflete, significa, equivale a Custódio, porque aquela redução, da vida toda a um dia, a um momento, que configura o conto, também é a redução de Custódio ao pedido de empréstimo e, por consequência, ao fracasso do pedido e à degradação do personagem. O indivíduo, sua condição social e existencial, também foi “apertada”, reduzida naquele momento, que foi uma escolha do narrador. Se o valor do empréstimo degrada-se, degrada-se também o personagem, uma vez que o personagem é o momento, está ali representado.

A conduta narrativa é insidiosa uma vez que, ao propor uma teoria do conto a partir da emenda a Sêneca como base para a construção e existência do conto, o narrador oculta as implicações da escolha do momento representativo da vida toda do personagem. Ou seja, como o narrador não discute sua escolha nem ao menos a justifica, a concordância do leitor implica não apenas a aceitação da teoria do conto, mas também na aceitação inclusive dos motivos da escolha que, uma vez ocultos, vêm no “pacote” da teoria e da decifração, conquanto a decifração mesma não apareça. O conto é a decifração, mas não a revela em seu processo. Pode-se, nesse sentido,

receber placidamente a lógica de o personagem ter sido reduzido a frango rasteiro, satisfeito com o resíduo de sua ambição delirante, sob a forma de esmola, ou seja, satisfeito com a conservação de sua condição periclitante e, muito provavelmente, sem saída. Retomando Alcides Villaça (2006), ao tratar de “O caso da Vara”, poderíamos ficar imobilizados na contemplação sem fim dessa questão, mas o conto mesmo pode permitir, para fora de seus próprios termos, mas a partir deles, uma compreensão do peso político específico nele imbricado: “Pois Machado, que não desconhece o poder da autopreservação conservadora das ideologias, também não quer perder a especificidade de cada situação que explora” (p. 29). O nervo da questão que se impõe, uma vez que se percebem as implicações em certificar o narrador, “é a de perceber as forças que, no interior das cenas e das pessoas, mas também acima delas, estruturaram a situação aqui narrada” (VILLAÇA, 2006, p. 29).

Para completar esta reflexão e avaliar, então, as forças que estruturam a situação narrada e a conduta narrativa, ainda deve ser considerada uma última redução, a de Sêneca. A obra de Sêneca de onde provavelmente foi extraída a sentença básica à teoria do conto constituída pelo narrador é *Sobre a brevidade da vida*⁹, pequeno tratado, sob a forma de carta, cujo objetivo é convencer Paulino (Pompeius Paulinus), sogro de Sêneca, alto cargo na burocracia imperial romana, a abandonar seu posto e dedicar-se ao estudo da filosofia. William Li, tradutor e autor da introdução e das notas de *Sobre a Brevidade da Vida*, para a editora Nova Alexandria, esclarece:

Quanto ao tipo de discurso, *Sobre a Brevidade da Vida* pertence ao gênero *exhortatio ad philosophiam* (exortação à filosofia), que já tinha sido praticado antes por Aristóteles, Posidônio e Cícero, os quais toma por modelos. Neste, como em qualquer outro protréptico, trata-se de convencer o interlocutor de que a melhor ocupação possível para o homem é o estudo da filosofia. Assim, ao dirigir-se a Paulinus, que não tem qualquer instrução filosófica, Sêneca irá usar argumentos simples, sem recurso ao vocabulário técnico do estoicismo. Por se tratar de um texto introdutório, cujo único objetivo é convencer Paulinus a iniciar-se no estudo da filosofia, Sêneca não desenvolverá no *Sobre a Brevidade da Vida* as complexas teorias

⁹ Abel Barros Baptista, no artigo “A emenda de Sêneca” (2006), considera que a passagem aludida encontra-se nas *Cartas a Lucílio*: “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 esperança, 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).

estoicas dos incorporais, do tempo e da vida contemplativa, mas apenas tratará de convencê-lo a abandonar as pesadas responsabilidades de um alto cargo na burocracia imperial e a dedicar-se à filosofia (SÊNECA, 1993, p. 19-22).

Segundo Seibt (2009), Sêneca e demais filósofos estoicos têm em vista alcançar uma vida tranquila, o que significa estar em paz consigo mesmo, contemplando as coisas da vida com alegria, sem que essa alegria se interrompa, com vistas à estabilidade, à serenidade. Para alcançar esse estado “Um dos aspectos imprescindíveis é o domínio dos vícios, visto serem eles uma escravidão na qual se está preso a prazeres efêmeros, normalmente fixados por meio do hábito, do costume” (SEIBT, 2009, p. 374). Além disso, os estoicos afirmam que as razões do sofrimento estão em nós, e não nas circunstâncias ou lugares em que nos encontramos, daí, não adiantar, alterar as circunstâncias, buscar novidades espetaculares a fim de dirimir o sofrimento; importa, nesse caso, tão somente um profundo autoexame e a busca da sabedoria e da virtude como metas da vida moral; o resultado será a felicidade:

Esta, de acordo com a formulação de L. S. Rabello, “consiste em se adaptar à natureza para manter um equilíbrio que nos deixe a salvo das vaidades da fortuna e dos impulsos do desejo que obscurecem a liberdade” (SÊNECA, 2008, p.11). Quem é livre tem um espírito tranquilo, ânimo imperturbável, ou seja, vive a ataraxia (SEIBT, 2009, p. 374).

Fiel, portanto, aos pressupostos estoicos, mas despidido da complexidade da linguagem técnica do estoicismo, Sêneca discorre em *Sobre a brevidade da vida* sobre o saber viver em resposta aos que afirmam que a vida é muito breve; para Sêneca não importa a extensão da vida, mas, sim, o valor que a ela atribuímos e o que dela desperdiçamos:

Enumera ele algumas atitudes que fazem com que a vida seja desperdiçada e se torne breve. Entre elas a insaciável ganância, trabalhos supérfluos, a embriaguez, a gula, a inércia, a preocupação com a opinião alheia, o lucro, a busca da adulação dos superiores, a inveja pelo destino alheio, a falta de objetivos, a falta de rumo na vida, os bens (riqueza), preocupação com a eloquência, a necessidade de mostrar talento, a libertinagem, paixões ávidas, conversas inúteis, a glória, avareza, raiva, além de outros (SEIBT, 2009, p. 375).

Sêneca explica qual a razão, qual a origem dessa vida breve:

O fato é o seguinte: não recebemos uma vida breve, mas a fazemos, nem somos dela carentes, mas esbanjadores. Tal como abundantes e régios recursos, quando caem nas mãos de um mau senhor, dissipam-se num momento, enquanto que, por pequenos que sejam, se são confiados a um bom guarda, crescem pelo uso, assim também nossa vida se estende por muito tempo, para aquele que sabe dela bem dispor. [...] Viveste como se fosses viver para sempre, nunca vos ocorreu que sois frágeis, não notais quanto tempo já passou; vós o perdeis, como se ele fosse farto e abundante, [...] (SÊNECA, s/d).

Chega-se, então, ao trecho específico que, uma vez devidamente emendado, muito provavelmente serviu de base à introdução do narrador de “O empréstimo” e que transcrevo a seguir:

Cada um faz precipitar sua vida e (9) padece da ânsia do futuro e de tédio do presente. Mas o que emprega todo o tempo consigo próprio, que ordena *cada dia como se fosse uma vida*, nem deseja o amanhã, nem o teme. Pois que novo prazer há, que qualquer hora lhe possa imediatamente trazer? Tudo lhe é conhecido, tudo foi desfrutado até a saciedade. Do resto, que a Fortuna disponha como queira: a vida já lhe foi assegurada. Nada se lhe pode adicionar ou arrebatá-lo, e, mesmo que algo se acrescente a ela, seria como se alimentassem alguém já farto de alimentos quaisquer: estará recebendo algo que nem mais (10) deseja. Portanto não há por que pensar que alguém tenha vivido muito, por causa de suas rugas ou cabelos brancos: ele não viveu por muito tempo, simplesmente foi por muito tempo (grifo nosso, SÊNECA, s/d).

Retomando as palavras do narrador: “E, para começar, emendemos Sêneca. Cada dia, ao parecer daquele moralista, é, em si mesmo, uma vida singular; por outros termos uma vida dentro de uma vida” (p. 334), e ele prossegue com a emenda que consiste, basicamente, numa redução ainda mais drástica da equação de Sêneca: “Não digo que não; mas por que não acrescentou ele, que muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira?” (p. 334). Se o narrador, ao emendar Sêneca, propõe que toda uma vida pode ser representada em uma só hora, vale dizer que essa hora deve valer por toda uma vida; segundo Sêneca, isso seria possível se, e somente se, o indivíduo tivesse, até então vivido, uma vida completa, se toda a vida tivesse sido conhecida e desfrutada segundo a prática constante do autoexame, a negação dos vícios e a busca da sabedoria e da virtude. O narrador afirma, portanto, o que é a decifração do episódio e o próprio conto, que aquela hora em que Custódio, ao pedir o empréstimo a Vaz Nunes, degrada-se indo de cinco contos a cinco mil réis, indo da fábrica de agulhas ao reles jantar, sem

antes passar pelo desejo de ser o couro da carteira do tabelião, é a sua vida toda, é ele todo. Ou seja, Custódio é mesmo reduzido às quantias que vai pedindo ao tabelião; ele passa a equivaler, no desfecho, ao jantar de última hora, ao frango rasteiro, à esmola dada a contragosto, e sente-se satisfeito e vitorioso com esse desfecho. É essa a síntese de sua vida, do valor de sua vida, de si mesmo.

A incongruência entre a perspectiva de Sêneca e a do narrador é gritante e, em sua impudência, significativa. Além de o leitor ser levado a concordar tacitamente com essa redução, mesmo por que não tem opção, como já foi analisado anteriormente, acaba concordando também com a redução das ideias de Sêneca. O narrador parece, então, também reposicionar Sêneca; é como se afirmasse, a partir de sua emenda, um “Sêneca possível” em seu contexto e nos dos personagens, e nesse reposicionamento, percebe-se um realismo cortante na conduta narrativa. Todo o estoicismo, embutido nas palavras de Sêneca, toda a busca pela virtude e sabedoria, segundo a prática constante do autoexame e da negação dos vícios, que fariam valer a vida toda em um dia (ou uma hora), conformados à realidade do mendigo megalômano e do tabelião arguto, estão adequados a tudo o que pode ser mais avesso, estranho e incompatível às expectativas estoicas. E esse tudo é exatamente o que possibilita não apenas a redução de Custódio ao jantar de ocasião, mas sua satisfação por não ter saído da empreitada de mãos abanando. É como se lêssemos que Sêneca, sendo absoluta e essencialmente Sêneca, não é possível naquelas circunstâncias, mas, se houver uma emenda, cabe aproveitá-lo redimensionado.

Mas, em que consiste a emenda? A discrepância dos valores apresentados entre os dois textos é tamanha que, nesse âmbito, seria necessário admitir que a vida de Custódio, valendo aquela hora de negociação, é um flagelo em termos de virtude e sabedoria, e, contudo, o narrador afirma que uma coisa (a vida toda) vale pela outra (a hora de negociação fracassada), apesar da degradação dos valores defendidos por Sêneca. O resultado dessa equação é irônico e niilista: o Sêneca possível é um Sêneca do avesso, é um seu avesso. Por outro lado, pode-se afirmar que a única acomodação possível de Sêneca, ao contexto em questão, se dá na redução temporal da equação: um dia por uma hora. Em outros termos, o narrador parece dizer que, para

aproveitar Sêneca, é preciso reduzi-lo a uma citação brevíssima, destacada do todo; assim destacada, a referência não remeteria mais ao todo do tratado estoico e poderia ser instrumentalizada, aparentemente de modo neutro e mediante uma radicalização temporal, no âmbito da forma do gênero em questão. Pelo menos na superfície, anula-se a densidade do moralismo estoico, enquanto que abaixo da superfície, vale dizer, atrás da verdade incontornável do narrador, delinea-se a redução do personagem e do moralista uma vez submetidos à aspereza da realidade.

2. “O Lapso”: O disfarce patológico do calote calculado

Em “O Lapso” (1883, *Histórias sem data*), o universo dos homens livres, dependentes do trabalho, e, por isso, pobres e vulneráveis, encontra-se com o universo abastado e intocável do proprietário. Nas particularidades da trama, a intersecção desses dois universos, o universo do trabalho e de suas necessidades e o do não-trabalho e de seus privilégios, permite a discussão acerca da desvalorização do trabalho, sob a forma do calote, e acerca dos modelos de comportamento que daí derivam, sob a forma de relações marcadas por uma desfaçatez travestida de credulidade excessiva. De acordo com a análise, verificou-se que a trama nomeia o calote – vale lembrar, calote desnecessário uma vez que o devedor tem meios abundantes para pagar o que deve – de patologia psiquiátrica, amnésia parcial. Apesar da evidente inconsistência científica dos exemplos, que beiram a piada, o diagnóstico não é tratado como pilhéria. Narrador e personagens corroboram tal interpretação, criando, com base em suas condutas, um universo que flerta com ou finge fantasia, mas que, na verdade, sustenta relações de dependência socioeconômica.

Nesse conto, um cabeleireiro, um alfaiate e um mata-sapateiro são credores de longa data do abastado Tomé Gonçalves e, prestes a tomar uma medida legal a respeito, são abordados pelo Dr. Jeremias Halma. Dr. Jeremias afirma aos credores desesperados que o devedor remisso sofria de uma doença. Depois de uma reunião com os demais credores, fica acordado que os

três principais credores iriam averiguar a versão do Dr. Jeremias sobre a doença do devedor crônico. Dr. Jeremias alega, com convicção firmada em outros casos comprovados, que Tomé Gonçalves estava atacado de um lapso de memória, vale dizer, que havia perdido a noção de pagar bem como todas as noções correlatas. Segundo o médico, a moléstia tinha cura, e ele sabia como proceder, conhecia a droga curativa e a terapia auxiliar. Convencido a tratar do doente, o procedimento de Dr. Jeremias obtém êxito quase absoluto; quase porque, curado o lapso de memória, restabelecida a noção de pagar e quitadas todas as dívidas, o mais recente credor remanesce: o próprio Dr. Jeremias Halma. Impedido pela modéstia e por pudor, Dr. Jeremias jamais se encoraja a aplicar seu método em justiça própria; assim,

a verdade é que o Tomé Gonçalves, no dia em que falecera, tinha um só credor no mundo: - o Dr. Jeremias.

Este, nos fins do século, chegara à canonização. – “Adeus, grande homem!” dizia-lhe o Mata, ex-sapateiro, em 1798, de dentro da sege, que o levava à missa dos carmelitas. E o outro, curvo de velhice, melancolicamente, olhando para os bicos dos pés: - Grande homem, mas pobre diabo (p. 380).

Conforme já foi exposto, o interesse e o propósito da análise recaem sobre a conduta do narrador, vale dizer, sobre a imbricação entre as escolhas propriamente linguísticas e/ou discursivas e os valores expostos por meio de seu comportamento, considerando o narrador como protagonista do próprio discurso, através do qual se revela como sujeito ideológico.

Nesse caso, trata-se de mais uma narrativa em moldura, em que um narrador, assumindo eventualmente a primeira pessoa, comporta-se como uma terceira pessoa em relação aos eventos narrados, o que não o isenta do lugar da parcialidade e, portanto, do conflito. O narrador instaura a narrativa, logo de saída, com base em negativas e imprecisões, lacunas e evasivas, como se tomado de lapso semelhante ao que será atribuído ao devedor remisso, Tomé Gonçalves. Determina prontamente impossibilidades, negando-se a perguntas sobre a família e as circunstâncias que trouxeram o médico holandês, Dr. Jeremias Halma, ao Brasil em 1768; ressalta predicados acadêmico-científicos impressionantes, mas risíveis e desconcertantes em se tratando da prática da medicina – dotar a poesia malaia com um novo metro, engendrar uma teoria para a formação dos diamantes –; e, ironicamente, furta-se a discriminar os

feitos propriamente médicos do personagem: “Não conto os melhoramentos terapêuticos, e outras muitas coisas, que o recomendam a nossa admiração” (375). Da competência e probidade do Dr. Jeremias, não é apresentado nada de realmente consistente, e o leitor pode ser tomado de simpatia por qualidades outras, que, aliás, serão a ruína do Dr. Jeremias:

Tudo isso, sem ser casmurro ou orgulhoso. Ao contrário, a vida e a pessoa dele eram como a casa que um patrício lhe arranhou na rua do Piolho, casa singelíssima, onde ele morreu pelo Natal de 1799. Sim, o Dr. Jeremias era simples, lhano, modesto, tão modesto que... Mas isso seria transtornar a ordem dum conto. Vamos ao princípio (p. 375).

O “tudo isso” referido pelo narrador é composto justamente de excentricidades acadêmico-científicas, inúteis à medicina, e do que o narrador não nos conta a respeito da competência terapêutica do Dr. Jeremias.

Em se tratando de Tomé Gonçalves, as evasivas e as imprecisões continuam, a começar pela expressão “um tal de”:

um tal Tomé Gonçalves, homem abastado, e, segundo algumas induções, vereador da câmara. Vereador ou não, este Tomé Gonçalves não tinha só dinheiro, tinha também dívidas, não poucas, nem todas recentes. O descuido podia explicar os seus atrasos, a velhacaria também; mas quem opinasse por uma ou outra dessas interpretações, mostraria que não sabe ler uma narração grave. Realmente, não valia a pena dar-se ninguém à tarefa de escrever algumas laudas de papel para dizer que houve, em fins do século passado, um homem que, por velhacaria ou desleixo, deixava de pagar aos credores. A tradição afirma que este nosso concidadão era exato em todas as coisas, pontual nas obrigações mais vulgares, severo e até metuculoso. A verdade é que as ordens terceiras e as irmandades que tinham a fortuna e o possuir (era irmão-remido de muitas, desde o tempo em que usava pagar), não lhe regateavam provas de afeição e apreço; e, se é certo que foi vereador, como tudo faz crer, pode-se jurar que foi a contento da cidade (p. 375).

Se há dúvidas quanto à vereança de Tomé, há certeza quanto a sua riqueza e suas dívidas e, segundo um movimento tipicamente machadiano, o narrador alterna afirmações e negativas pavimentando um assoalho escorregadio em que o calote generalizado de Tomé será tratado com a deferência de uma narração grave. O narrador age com condescendência, descartando o descuido e a velhacaria, como justificativas para as dívidas de Tomé, entretanto, valoriza a voz da tradição, anônima e longínqua, a respeito

de sua pontualidade, severidade e meticulosidade em situações não descritas. Ao que tudo indica, na apresentação de Tomé, apesar de evocar o desleixo e a velhacaria como possíveis justificativas, o narrador reverte a negatividade das hipóteses apelando para a tradição, mas, antes disso, apelando para a vaidade do próprio leitor que, se der ouvidos a uma ou outra interpretação, mostrará não reconhecer a gravidade da narração. Parece, então, que Tomé está de antemão absolvido das dívidas acumuladas; o caso de um calote, apesar de recursos abundantes para saldar as dívidas, pode, então, ser tratado como “narração grave e curioso fenômeno” (p. 375).

Na sequência, surgem os três credores principais, numa tarde de procissão em que Tomé “ia segurando uma das varas do pálio, e caminhando com a placidez de um homem que não faz mal a ninguém” (p. 375). Indignados com a demora no pagamento das dívidas e ajustando o plano de mandar os meirinhos atrás de Tomé, o cabeleireiro e o alfaiate são abordados por Dr. Jeremias, que os adverte sobre o estado doentio do devedor. A entrevista é lacônica, dado o local ser público, mas é suficiente para que, instados pelo terceiro credor principal, o mata-sapateiro, organizassem um conciliábulo com os demais credores se aproveitando de um batizado para não chamar a atenção do intendente da polícia. Instala-se, nesse momento, um paralelo no mínimo curioso: enquanto a reunião acerca dos débitos de Tomé transcorre tensa, às escondidas e em tom conspiratório, o mesmo Tomé “regalava alguns amigos com vinhos e galinhas que comprara fiado” (p. 377). Curioso porque seria de se questionar a coerência do diagnóstico do Dr. Jeremias: uma vez que Tomé perdeu completamente a noção de pagar e as noções correlatas, no chamado lapso de memória, não teria perdido também a noção de comprar fiado que é noção correlata à noção de pagar? O fato é maliciosamente disposto na ordem narrativa: contado antes da visita dos credores ao Dr. Jeremias Halma e, portanto, antes do diagnóstico, passa despercebido.

A entrevista com Dr. Jeremias Halma é um momento crucial da narração porque provoca perplexidade e expectativa no leitor frente ao diagnóstico e à explicação da moléstia. Tomé Gonçalves sofria de uma amnésia parcial que consistia na perda específica da noção de pagar:

– Há uma doença especial, interrompeu o Dr. Jeremias, visivelmente

comovido, um lapso de memória; o Tomé Gonçalves perdeu inteiramente a noção de pagar. Não é por descuido, nem de propósito que ele deixa de saldar contas; é porque esta ideia de pagar, de entregar o preço de uma coisa, varreu-se-lhe da cabeça. [...] conheço a droga curativa, e já a empreguei em dois grandes casos: - um barbeiro, que perdera a noção do espaço, e, à noite, estendia a mão para arrancar as estrelas do céu, e uma senhora da Catalunha, que perdera a noção do marido. O barbeiro arriscou muitas vezes a vida, querendo sair pelas janelas mais altas da casa, como se estivesse ao rés-do-chão...[...]

- É o que lhes digo, continuou placidamente o médico. Quanto à dama catalã, a princípio confundia o marido com um licenciado Matias, alto e fino, quando o marido era grosso e baixo; depois com um capitão, D. Hermógenes, e, no tempo em que comecei a tratá-la, com um clérigo. Em três meses ficou boa. Chamava-se D. Agostinha (p. 378).

Nesse ponto, vale referir que Barbieri (2001), no seu artigo “O lapso ou uma psicoterapia do humor”, identifica a obra *Les maladies de la memoire* (1895), de Théodule Ribot, como uma fonte de referência significativa para a criação deste conto. Destaco em seguida alguns trechos do capítulo III, “Les amnésies partielles”, da obra de Ribot (1895), que particularmente sustentam o discurso do Dr. Jeremias e, com ele e todo o cientificismo positivista, estabelecem um diálogo, ao mesmo tempo, redundante e irônico:

Après ces remarques préliminaires, entrons dans la pathologie. Si, à l'état normal, les diverses formes de la mémoire ont une indépendance relative, il est naturel qu'à l'état morbide une forme disparaisse, les autres restant intacte (p. 112)¹⁰.

Il est vrai que beaucoup de désordres partiel ne sont pas restreints à un seul groupe de souvenirs. On ne s'en étonnera guère, si l'on réfléchit à la solidarité intime de toutes les parties du cerveau, de leurs fonctions et des états psychiques qui y sont liés. Nous trouverons cependant un certain nombre de cas où l'amnésie est bien limitée¹¹ (p. 113).

A proprement parler, il n'existe qu'une forme d'amnésie partielle qu'on puisse étudier à fond : celle des signes (signes parlés et écrits, interjections, gestes). Elle est riche en faits de tout genre, explicable par la loi formulée plus haut¹² (p. 113).

¹⁰ Após essas observações preliminares, entremos na patologia. Se, em um estado normal, as diversas formas da memória têm uma independência relativa, é natural que em um estado mórbido uma dessas formas desapareça, restando as demais intactas (tradução nossa).

¹¹ É verdade que muitas das desordens parciais não estão restritas a um só grupo de lembranças. Não seria surpresa considerar a solidariedade íntima de todas as partes do cérebro, de suas funções e dos estados psíquicos a elas ligados. Entretanto encontraremos um certo número de casos em que a amnésia é bem limitada (tradução nossa).

¹² A rigor, existe apenas uma forma de amnésia parcial que pode ser estudada a fundo: aquela dos signos (signos falados e escritos, interjeições, gestos). Ela é rica em diversidade de fatos, explicável pela lei formulada acima (tradução nossa).

Nous avons réservé pour une étude particulière une forme d'amnésie partielle : celle des signes, mot que nous employons dans son sens le plus large, c'est-à-dire comme comprenant tous les moyens dont l'homme dispose pour exprimer ses sentiments et ses idées¹³ (p. 119).

Il suffit d'un peu de réflexion pour voir que l'amnésie des signes est d'une nature toute particulière. Elle n'est pas comparable à l'oubli des couleurs, des sons, d'une langue étrangère, d'une période de la vie. Elle s'étend à toute l'activité de l'esprit ; en ce sens, elle est générale ; et cependant elle est partielle, puisque le malade a conservé ses idées, ses souvenirs et juge lui-même sa situation¹⁴ (p. 122).

Sigo com mais um exemplo de Ribot (1895) que se alinha de viés ao exemplo desconcertante e risível do Dr. Jeremias acerca da senhora catalã e seu conveniente lapso da noção de marido (note-se que a senhora catalã haveria perdido a noção de marido, contudo ela confunde o marido com três outros homens; a confusão de maridos – que inclui a noção de marido – complica a amnésia parcial, ficando a justificativa científica do Dr. Jeremias cheirando a uma patologia de araque a serviço do mascaramento do adultério):

Dans certains cas, on voit disparaître momentanément les souvenirs les mieux organisés, les plus stables, tandis que d'autres, que présentent le même caractère, restent intacts. Ainsi Abercrombie raconte qu'un chirurgien jeté à bas de son cheval et blessé à la tête, donna, dès qu'il fut revenu à lui, les instructions les plus minutieuses sur la manière de le traiter. Par contre, il ne se souvenait plus d'avoir une femme et des enfants, et cet oubli persista pendant trois jours¹⁵ (p. 115).

Voltando à crucialidade do momento da revelação do diagnóstico aos credores, a perplexidade do leitor consiste não apenas na surpresa diante do absurdo da descrição da doença, o tal lapso seletivo de memória – numa evidente ironia ao cientificismo positivista da época –, mas também no breve

¹³ Reservamos para um estudo específico uma forma de amnésia parcial: aquela dos signos, termo empregado em seu sentido mais amplo, isto é, abrangendo todos os meios de que o homem dispõe para expressar seus sentimentos e ideias (tradução nossa).

¹⁴ Basta refletir para perceber que a amnésia dos signos possui uma natureza peculiar. Ela não é comparável ao esquecimento das cores, dos sons, de uma língua estrangeira, de um período da vida. Ela se estende a toda atividade do espírito; nesse sentido, ele é geral conquanto seja parcial, uma vez que o doente conservou suas ideias, suas lembranças e julga por si mesmo sua situação (tradução nossa).

¹⁵ Em certos casos, desaparecem momentaneamente as lembranças mais organizadas, as mais estáveis, enquanto que outras, que apresentam as mesmas características, permanecem intactas. Assim Abercrombie relata que um cirurgião, que sofrera uma queda de seu cavalo e machucara a cabeça, assim que voltou a si, orientou minuciosamente os cuidados com seu próprio ferimento. Entretanto, ele não se lembrava mais de ter esposa e filhos, e esse esquecimento perdurou por três dias.

suspense sobre a reação dos personagens e do narrador diante das explicações do doutor. A reação dos credores e do narrador determinará o universo de valores e suas regras em que os personagens passarão a se movimentar a partir de então. Seria de se esperar que credores e narrador, no mínimo, desconfiassem do diagnóstico tão conveniente ao devedor; que, no mínimo, discutissem, ainda que leigos, o descaramento de um diagnóstico que protegia o senhor proprietário, vereador abastado, obrigando aos credores, homens livres trabalhadores, uma posição de aceitação. Entretanto, a perplexidade do leitor transformada em expectativa logo é obrigada à acomodação, mesmo que risivelmente desconfortável, pois tanto credores quanto narrador acatam e endossam as explicações de Dr. Jeremias como verdade incontestada.

Uma vez aceitos, como verdade científica, o diagnóstico e os exemplos, instala-se, da parte dos credores para com o médico, uma credulidade excessivamente ingênua e passiva que rapidamente se desdobra numa articulação esperta. Como Dr. Jeremias não tinha familiaridade com o enfermo, constitui-se um problema: como fazer com que o médico pudesse tratar o paciente, melhor dizendo, como fazer com que Tomé Gonçalves se tornasse paciente do Dr. Jeremias. O que chamei de articulação esperta realiza-se exatamente para sanar o problema, delineando-se num contexto de comprometimentos e preocupações nada ingênuas. Em outras palavras, a credulidade ingênua dos credores camufla uma esperteza finamente praticada que não visa outra coisa que não o recebimento das dívidas acumuladas. A tensão dos credores acerca da interferência do Dr. Jeremias transcorre, então, segundo o cálculo financeiro e a dissimulação:

Mudos, perplexos, consultaram-se com os olhos. Os do alfaiate, como os do cabeleireiro, exprimiram este alvitre desesperado: cotizarem-se os credores, e, mediante uma quantia grossa e apetitosa, convidarem o Dr. Jeremias à cura; talvez o interesse... Mas o ilustre Mata viu o perigo de um tal propósito, porque o doente podia não ficar bom, e a perda seria dobrada. Grande era a angústia; tudo parecia perdido (p. 378).

Se, por um lado, a aceitação da patologia no lugar do calote parece ser um modo de encobrir, entre outras coisas, a desvalorização e o descaso impudentes do trabalho por parte de quem não trabalha, por outro, os mesmo

trabalhadores lesados não hesitam em se furtar a pagar pelo trabalho do médico. Se há a penúria gerada pelas dívidas não pagas, há também a desvalorização do trabalho do médico em nome da necessidade, e a necessidade aguça o engenho, segundo um provérbio. O engenho para resolver o impasse é do “ilustre” Mata:

Foi então que o Mata, como um capitão dos grandes dias, viu o ponto fraco do inimigo; advertiu que as suas primeiras palavras tinham comovido o médico, e tornou às lágrimas das famílias, aos filhos sem pão, porque eles não eram senão uns tristes oficiais de ofício ou mercadores de pouca fazenda, ao passo que o Tomé Gonçalves era rico. [...]

Magnânimo Jeremias! Não o deixou acabar; tinha os olhos úmidos de lágrimas. O acanhamento de suas maneiras era compensado pelas expansões de um coração pio e humano. Pois, sim; ia tentar o curativo, ia pôr a ciência ao serviço de uma causa justa (p. 379).

A necessidade de convencer o médico a tratar do doente, menos pelo restabelecimento da saúde do devedor que pela urgência da quitação das dívidas, faz com que o Mata manipule os sentimentos do médico segundo um código de guerra, em que Dr. Jeremias passa rapidamente de salvador a inimigo. O Mata recupera o discurso de autocomiseração, injetando-lhe dramaticidade e detalhes sobre a penúria e o desgaste do trabalho; como a situação por si mesma não salva, o flanco vulnerável da emotividade do inimigo é atacado sem dó nem piedade, mas sobretudo sem qualquer pudor, nem da parte do Mata, muito menos da parte do narrador. O inimigo abatido se transforma em aliado, portando ufano a bandeira da “ciência a serviço de uma causa justa”. Da parte do narrador, nenhuma consideração, nenhum comentário acerca da ambiguidade da conduta do Mata, nem reprovação por seu despudor ou pelo fato de não tratar francamente a impossibilidade de pagamento pelos serviços do médico. Assim a sequência é finalizada: “E, na rua, quando ele já não os podia ouvir, não se fartavam de elogiar-lhe a ciência, a bondade, a generosidade, a delicadeza, os modos tão simples! Tão naturais!” (p. 379). Um manto de credulidade e de boa vontade cobre toda a situação, mascarando valores decisivos quando se trata de cobrar uma dívida de alguém “tão importante”, rico, renomado por ordens terceiras e irmandades, vereador, numa sociedade onde homens livres e pobres, num bairro humilde e afastado, reunidos altas horas da noite, podem ser considerados maquinadores contra o

Estado:

O medo de desagradar uma pessoa tão importante mantém uma espécie de contrato, impede as cobranças, destacando descrições de comportamentos e perfis que definem as diferentes classes. Apesar de não receberem e estarem aflitos, continuavam a emprestar e o débito aumentava, pois, por causa do receio. Nenhuma daquelas pessoas procurou a justiça, pelo contrário, a única tentativa ou sentimento de esperança veio com as palavras do médico, de seu diagnóstico. Assim, encontraram uma forma de agir sem a exigência de um confronto direto (MIRANDA, 2009, p. 81).

Numa sociedade em que o clientelismo está na base das relações sociais entre proprietários e homens livres, não apenas os credores temem e dissimulam a favor da própria proteção, mas também o narrador assume a credulidade conveniente e endossa a justificativa estapafúrdia da amnésia parcial, dando gravidade a um episódio de acabada velhacaria, uma vez que o devedor é gente importante. Estar ao lado de Tomé, ou pelo menos não se atrever a estar contra, é definitivamente mais seguro.

A última parte do conto relata como Dr. Jeremias se aproximou de Tomé Gonçalves, como efetivou o tratamento e quais foram os desdobramentos da cura. A droga foi aplicada sem dificuldades seguida da terapia complementar:

porque a cura operava-se de dois modos: – o modo geral e abstrato, restauração da ideia de pagar, com todas as noções correlatas – era a parte confiada à droga; e o modo particular e concreto, insinuação ou designação de uma certa dívida e de um certo credor – era a parte do médico (p. 379).

Mais uma vez, é com riso contido que o leitor toma conhecimento da descrição dos procedimentos da terapia complementar: as visitas às lojas num verdadeiro laboratório acerca das relações comerciais. É evidente o viés irônico com que Machado, ridicularizando o diagnóstico e o tratamento do Dr. Jeremias, questiona a arbitrariedade do discurso científico, posicionamento que marcou as coletâneas *Papéis Avulsos* e *Histórias sem Data*:

O problema estava no modo pelo qual aquela chamada “nova geração” incorporava os textos de produção e divulgação científica do período. Nosso autor parecia empenhado em mostrar a arbitrariedade de certos tipos de discursos científicos do que duvidar de qualquer ciência (SILVEIRA, 2010, p. 90).

Como bem aponta Daniela Silveira (2010), além da arbitrariedade, Machado intenciona pôr à mostra a nocividade da suposta neutralidade desse discurso:

Talvez a maior preocupação de Machado de Assis ao elaborar esses contos fosse a suposta neutralidade carregada pelos discursos científicos em sua época. Muitos daqueles homens de ciência se escondiam por detrás da imagem de cientistas e usavam a crença da sociedade de que haviam obtido seus resultados por meio de estudos sérios. Devido a isso, então medidas políticas baseadas em conhecimentos científicos ganhavam legitimidade especial. Machado tinha como ideia mostrar o desenvolvimento e as possíveis consequências de tais discursos (p. 137).

Creio que, no caso de “O Lapso”, mais que questionar o discurso arbitrário e aparentemente neutro da ciência, Machado se vale do próprio discurso científico, personificado na figura impoluta do Dr. Jeremias, para expor outras mazelas e feições da hipocrisia, sobretudo aquelas que engendram o jogo delicado entre o homem pobre e livre e o proprietário, jogo em que o trabalho é descarada e sistematicamente desvalorizado. Nesse caso, o discurso científico parece mesmo quase falar por si só, aproveitando-se inclusive da humildade de seu porta-voz para assumir mais credibilidade.

Enfim, todas as dívidas são devidamente pagas sob os aplausos dos devedores ao Dr. Jeremias: “Sim, senhor, é um grande homem, bradavam em toda a parte” (p. 380). Entretanto, resta a dívida com Dr. Jeremias “pelos honorários daquele serviço relevante” (p. 380). Vitimado por pudores de decência e longe de ter o traquejo dos três principais devedores em dramatizar as próprias necessidades e dissimular as intenções, o médico róí o osso irônico da ineficácia da ciência que tanto parecia dominar. Os antigos credores de Tomé, então com as dívidas pagas, não procuram saber sobre as custas do tratamento e as supõem pagas antes de todas; suposição também de extrema conveniência, já que se poderia pensar que os três credores, tendo solicitado a intervenção do médico, seriam seus clientes e, portanto, seus devedores. A ironia prevalece e quem cura amnésia parcial da noção de pagar não têm seu trabalho valorizado sob a forma de pagamento. O caloteiro, cuja conduta é enquadrada como patologia psíquica e submetida a tratamento médico, é obrigado a saldar as dívidas, mas parece lesar justamente aquele acabou lhe

obrigando a pagar pelo trabalho que consumiu. Isso só atesta que a conduta do Dr. Jeremias Halma sempre fora bem intencionada, do contrário, previamente, teria cobrado dos credores de Tomé Gonçalves, aproveitando-se do desespero deles. A ironia recai sobre a ciência falsa e sobre jogo o das contradições – como, por exemplo, fazer o que funciona para os outros e não consegui-lo para si –, mas não sobre a conduta e as intenções do médico.

Contos como “Ex-cátedra”, “O alienista”, “Academias de Sião”, “A sereníssima República” e “O Lapso” constituíram espaços narrativos em que Machado discutiu “como a ciência poderia ser usada com o intuito de fazer calar toda e qualquer divergência” (SILVEIRA, 2010, p. 165), e mais especificamente como “forma literária e ciência pareciam andar juntas, facilitando a legitimação de discursos de exploração e domínio” (SILVEIRA, 2010, p. 154). No caso de “O Lapso”, a transposição para o campo literário do diagnóstico absurdo conta com o aval desconcertantemente aquiescente do narrador e legitima o calote do proprietário com base no discurso competente da ciência. A escolha do porta-voz do diagnóstico, o humilde e honesto Dr. Jeremias Halma, é decisiva para o quadro questionador do contexto cientificista uma vez que, assim personificado o discurso científico, sua suposta neutralidade ganha contornos de benignidade moral. Do ponto de vista da crítica à arbitrariedade e à falsa neutralidade do discurso científico, que então imperava tanto no meio jornalístico quanto literário, o conto oferece um desfecho mais explicitamente irônico que atualiza a lógica de o feitiço voltar-se contra o feiticeiro, num tom que oscila entre melancólico e cruel.

Por outro lado, no que diz respeito a como esse mesmo discurso serve de justificativa ao calote do proprietário e acoberta a desvalorização do trabalho, toda condução e tom do narrador e a composição mesma da sequência do enredo encaminham a um desfecho mais sutil e, por isso mesmo, talvez ainda mais cruel. O foco fica todo em Jeremias, melhor dizendo, em sua magnanimidade e penúria:

Este (*Dr. Jeremias Halma*), nos fins do século, chegara à canonização. – “Adeus, grande homem!” dizia-lhe o Mata, ex-sapateiro, em 1798, de dentro da sege, que o levava à missa dos carmelitas. E o outro, curvo de velhice, melancolicamente, olhando para os bicos dos pés: - Grande homem, mas pobre diabo (p. 380).

O narrador encerra a história deixando-nos a triste figura do Dr. Jeremias, para quem a ciência foi no mínimo ingrata, e a próspera figura do Mata, então ex-sapateiro, entrando em uma sege, elogiando o médico por sua grandeza moral. O cumprimento elogioso, pronunciado em público, encobre a responsabilidade do ex-sapateiro pela penúria material do “grande homem”. A cena sugere contrastes significativos entre o Mata e Dr. Jeremias: ânimo/abatimento, prosperidade/penúria. Esses contrastes tornam-se ainda mais expressivos quando levamos em conta que, no início da história, Dr. Jeremias estava numa posição privilegiada e dele dependiam os três credores de Tomé Gonçalves. O último parágrafo ainda propõe lacunas repletas de sugestões e perguntas: em que se tornara o sapateiro? A sege sugere uma significativa mudança de lugar social do personagem. Como terá se dado essa mudança? Que caminho terá trilhado até a sege? Que acordos terá feito entre a consciência e o interesse? Que lugar social ocupa, então, o ex-sapateiro, o mais dotado de talentos diplomáticos e dramáticos?

As lacunas plenas de sugestões do último parágrafo e o cumprimento público, empolado e vazio do ex-sapateiro ao deprimido médico, associam-se à postura do narrador a fim de enquadrar o cinismo que rege aquelas relações sociais. O narrador, até o fim, simplesmente faz vista grossa e lava as mãos diante do calote deliberado de Tomé Gonçalves, do diagnóstico esfarrapado, da conduta aproveitadora dos três devedores e da falsa reverência do Mata ao médico, configurando uma espécie de desfaçatez sonsa diante do quadro.

Ao que tudo indica, estando a situação dramática na intersecção de dois universos – o do proprietário, a quem praticamente tudo é permitido e abonado, e o dos homens pobres, livres e trabalhadores, cuja necessidade e vulnerabilidade estabeleceram uma lógica cínica de conformação –, o narrador, neste caso, aproximado mais do segundo universo, oferece uma espécie de testemunho dessa lógica inserida na própria musculatura narrativa. Explico: o leitor não acompanha apenas a conduta dos três credores de Tomé Gonçalves – dimensão, digamos, do conteúdo –, mas pode acompanhar o movimento do narrador cuja forma testemunha aquela lógica. Estando pelo menos com um pé no campo do conflito, o modo pelo qual o narrador conduz a narrativa e posiciona-se frente aos antagonismos – minimizando-os ao máximo – reflete à

exatidão o movimento dos homens naquela posição. A composição dessa lógica consiste em não enfrentar os antagonismos (mesmo que para tanto a alternativa seja aceitar as mais ridículas e inconsistentes justificativas), não evocar a justiça do mundo liberal burguês (embora tanto narrador quanto personagens desfilem por entre suas instituições e as reivindiquem) e assumir a sonsice, ou mais adequado ao contexto, mas não mais exato, a sorrelfa como tônica do comportamento.

Considerando que o clientelismo estabelecia relações assimétricas, à base de concessões importantes no plano pessoal, a fim de viabilizar a vida dos despossuídos no plano real, e que essa prática estava estruturalmente ligada à desvalorização do trabalho, a conduta do narrador mimetiza a coreografia engendrada por esse quadro e explicita que ela não é absolutamente oposta à do proprietário.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa pretendeu, ao analisar os contos selecionados, identificar e descrever uma lógica da conduta narrativa que, articulada ao recorte temático – o trabalho, sua ausência significativa –, testemunhasse uma conduta social presente no quadro sócio-histórico referido. Ou seja, pretendeu-se identificar o comportamento do narrador que, em relação ao tema, expusesse uma regra de composição e, conseqüentemente, a estilização de uma conduta social. A análise dos seis contos selecionados procurou, levando sempre em conta as propriedades do gênero em questão, identificar as características do que Roberto Schwarz (1990, p. 55) chamou de rigor construtivo: “A justeza mimética passou a ser efeito do rigor construtivo.” De acordo com as características específicas do conto, a conduta narrativa está submetida à economia de recursos narrativos e se revela por estratégias e comportamentos marcados pela sutileza, pela contenção, pela sugestão, procedimentos que não dependem do acúmulo e da repetição, mas, sim, da intensidade e da precisão.

Dos seis contos analisados nesta pesquisa, em quatro (“Anedota Pecuniária”, “Fulano”, “O lapso” e “O empréstimo”) a convocação direta do leitor está explícita como estratégia narrativa; os narradores se dirigem ao leitor sem rodeios e conduzem o relato sem descuidar dessa figura que é mesmo, como já foi mencionado, um elemento estruturador do próprio relato, uma estratégia textual. Esse leitor é enredado com aparente despreensão, mas dele depende a lógica intrínseca da narrativa.

Esses contos dispõem de narradores que, embora não sejam personagens da situação narrada, explicitam a primeira pessoa e estabelecem-se no contexto do enunciado, configurando a chamada narrativa em moldura. A questão é que, embora não sejam sujeitos da ação narrada, não estão isentos do conflito, muito pelo contrário: esses narradores se aproveitam insidiosamente desse “dentro-fora”, que seu ponto de vista lhes faculta, e, de

forma conveniente e articulada, conduzem o leitor segundo intenções nada desinteressadas. Os desfechos reservam a esse leitor questões (formuladas ou não sob a forma de interrogações expressas), aparentemente apenas fáticas e inofensivas, mas cujas respostas encerram, de fato, as intenções ideológicas da conduta narrativa. Por outro lado, a justificativa de isenção do narrador de “Anedota Pecuniária” por meio da comparação com Suetônio (descartando Sêneca como referência) ou o silêncio absoluto do narrador de “O lapso” para a injustiça feita ao doutor Jeremias Halma também encerram questões com as quais o leitor, convocado desde o princípio, deverá lidar para garantir (ou não) a lógica dos narradores.

Nos casos de “Anedota Pecuniária” e “Fulano”, cujos enredos desenvolvem-se em torno dos proprietários, Falcão e Fulano Beltrão, os narradores estão ao lado e a favor dos protagonistas, justificando-lhes comportamentos, opiniões, atitudes reprováveis, estratégia que pode diluir os questionamentos com potencial de condenar os protagonistas. A condução é marcada por aparente neutralidade, despretensão e, não raro, credulidade e/ou neutralidade frente às operações descaradas de ajuste entre consciência e interesse promovidas pelos protagonistas. Contudo, essa aparência dissimula o fato de os narradores estarem aderidos aos valores dos protagonistas, isto é, credulidade e neutralidade são impossíveis do lugar em que narram, a não ser que sejam tomadas como ardis de convencimento do leitor incauto e, sendo assim, confirmam, às avessas, o pacto com o mundo do proprietário. Por exemplo, a desfaçatez com que o narrador de “Anedota Pecuniária” afirma “Entendamo-nos: ele faz arte pela arte, não ama o dinheiro pelo que ele pode dar, mas pelo que é em si mesmo” (p. 429) ou com que revela as motivações de ordem orçamentária de Falcão (economizar morando com a sobrinha) indicam a incorporação daqueles valores (proveito, lucro, acúmulo, utilitarismo como balizas para a esfera íntima, familiar) como verdades da própria enunciação.

Esses narradores também se caracterizam por um dispositivo de esquiva com o qual contornam qualquer possível cobrança ética ou moral a respeito da história narrada e de suas condutas narrativas. Uma das esquivas significativas é diminuir a gravidade do relato – a matéria narrada careceria de elevação, amplitude – e diminuir a própria envergadura como contador do

episódio; assim, o narrador “lava as mãos”, manipulando e distorcendo características próprias ao conto, como afirmar sua abrangência restrita, a banalidade do tema retirado do cotidiano, o flagrante mais doméstico dos personagens. Por outro lado, também podem realizar a mesma estratégia, alterar o teor moral do relato, mas ao contrário, ou seja, conferindo gravidade, grandeza a episódios da mais acabada descompostura e velhacaria.

Outra forma de esquiva é firmar a narrativa e o desfecho na afirmação do que é possível naquele universo de indivíduos e valores, atropelando as expectativas moralizantes do suposto leitor do conto, forjando um leitor-modelo que parece precisar ser “educado”, segundo uma perspectiva crítica e insidiosa significativamente afastada da tradição romântica. Ao explicitar o leitor implícito e previsto pela narrativa, o conto projeta um leitor que idealiza um desfecho moralizador, que condene, pelo menos no nível da narrativa, a conduta do protagonista (quando ela é explicitamente repreensível). Articulada a essa imagem, o narrador encerra a questão (do leitor e do relato) enquadrando o leitor-modelo incauto nos limites daquela realidade, estabelecendo uma nova verdade proporcional àquele outro quadro humano e social, como em: “Era mais moral que, para castigo do nosso homem, fossem falsas; mas, ai de mim! eu não sou Sêneca, não passo de um Suetônio” (p.436).

Esquivar-se também consiste em manipular o alcance do ponto de vista, melhor dizendo, esse tipo de narrador tira partido do “dentro-fora” que lhe é particular, angariando e dispendo de características dos pontos de vista que justapõe convenientemente: pode comportar-se apenas como um observador, testemunha da situação escolhida, afetando neutralidade e desconhecimento; pode legitimar seu relato pelo fato de ter conhecido (ou conhecer) bem o protagonista, daí apoderar-se de credibilidade pela intimidade com o personagem agente do conflito; ou ainda, pode omitir a primeira pessoa, com que criou proximidade com o leitor, e firmar, ocasionalmente, o lugar do narrador que não é personagem, chegando a desfrutar de alguma onisciência. Nesse sentido, a máxima exploração da ambiguidade marcou a conduta narrativa, caracterizando uma espécie de oportunismo do lugar do narrador em primeira pessoa que não constitui personagem dos eventos narrados.

Em “O lapso” e “O empréstimo”, os conflitos se dão entre personagens remediados e personagens da elite, situando-se os narradores mais próximos dos personagens remediados. Verificou-se o mesmo oportunismo do lugar da enunciação; ora os narradores são detalhistas quanto a informações e características dos personagens e da situação, ora se furtam a declarações que lhes seriam cabíveis, e essa oscilação é praticada sempre segundo um quadro de conveniências ideológicas, que não é absolutamente oposto ao da elite, mas, sim, a este acomodado.

O narrador de “O lapso” praticamente mimetiza e reproduz, no próprio discurso, a conduta dissimulada e interesseira dos vulneráveis credores do político e proprietário abastado, Tomé Gonçalves. O narrador avaliza o diagnóstico de amnésia parcial como justificativa das dívidas de Tomé Gonçalves, sem qualquer comentário a respeito de sua evidente conveniência e, assim procedendo, legitima o calote do proprietário com base no discurso científico, por mais absurdo que seja. Não apenas legitima o calote, mas ratifica o comportamento abertamente manipulador e dissimulado do Mata quando precisa convencer o médico a tratar o devedor contumaz. Assim também o faz quanto ao fato de o Mata ou qualquer um dos credores beneficiados pelo tratamento não se implicarem no pagamento dos honorários médicos. O discurso do narrador testemunha a lógica daqueles personagens e/ou a lógica daqueles personagens está representada na conduta narrativa. A conduta desse narrador é a estilização de uma conduta social – de homens livres, pobres ou de classe intermediária, dependentes da concessão do proprietário e do próprio trabalho – que consiste em contornar conflitos, lesar o outro do mesmo modo que fora lesado, não convocar a justiça do mundo liberal, assumindo a estratégia da sorrelfa. A descrição de Florestan Fernandes (2010) a respeito da ordem social escravocrata e senhorial no Brasil está alinhada a essa estilização:

A sociedade, no seu todo, compunha-se de um núcleo central, formado pela “raça branca” dominante, e pelos conglomerados de escravos índios, negros ou mestiços. Entre esses dois extremos, situava-se uma *população livre* de posição ambígua, predominantemente mestiça de brancos e indígenas, que se identificava com o segmento dominante em termos de lealdade e de solidariedade, mas que nem sempre se incluía na ordem estamental (p. 65).

Em suma, a escravidão irradiou-se por toda a ordem estamental: todos os estamentos, dos nobres e dos homens bons aos oficiais mecânicos viam nos escravos “os seus pés e as suas mãos”. O que nos interessa são os dinamismos que deixam de aparecer ou que são sufocados. *Os que não são nem escravos nem libertos adoram, de uma forma ou de outra, a ótica senhorial.* A apatia do “povo miúdo”, que prevalecia na Metrópole, reproduzia-se numa escala ampliada, através de um conformismo sociopático, que não provinha do “espaço cósmico” nem da pulverização do microcosmo social (supostamente fomentada pela economia de plantação). Ela era um efeito da superposição de estamentos e de castas que convertia o estamento dominante em árbitro da situação e estimulava os demais estamentos e os estratos socialmente oscilantes a se converterem em caixa de ressonância dos interesses senhoriais (grifo nosso, p. 70-71).

A conduta narrativa de “O empréstimo” representa muito bem a articulação entre a necessidade do narrador de ter a narrativa legitimada pelo leitor e a estratégia do logro, finamente engendrada, para que aquela necessidade seja sanada. Mesmo que de modo sutil e, supostamente, descompromissado, esses narradores convocam o leitor para acompanharem a narrativa e concordarem com ela e, assim, terem suas histórias legitimadas, uma vez que, sozinhos, não podem fazê-lo. A questão da importância e função do leitor para a completa realização da narrativa é trazida, então, para o nível mesmo do discurso do narrador. No caso de “O empréstimo”, o narrador anuncia que encontrou o sentido filosófico de um episódio e, emendando Sêneca, afirma que “uma só hora é a representação de uma vida inteira” (p. 334). Com o sutil e, aparentemente, apenas fático e convencional “ides ver se me engano” (p. 334), ele convoca o leitor para certificar a narrativa nos termos anunciados; entretanto, a concordância do leitor, conforme já foi explanado, são “favas contadas”, isto é, sem ter acesso ao episódio em si e/ou às alternativas que precederam a escolha do narrador, o leitor só tem o resultado da decifração do narrador, logo, só lhe resta concordar. Como o narrador não expõe nem discute o porquê de ter selecionado exatamente aquele episódio com o tabelião Vaz Nunes para representar toda a vida de Custódio, o leitor é levado a concordar implicitamente com esses motivos, os quais constituem um posicionamento ideológico e filosófico que dispõe indivíduos no quadro de forças socioeconômicas daquele contexto histórico. Isto é, o leitor concorda não apenas com aquela teoria sobre a forma do conto, anteriormente exposta, mas concorda também com a escolha do episódio como síntese da vida do

personagem e, portanto, concorda com a redução promovida por essa seleção e suas implicações ideológicas e existenciais. Concorde ainda com a redução do tratado de Sêneca a, praticamente, sua radicalização temporal, descontada de forma impudente sua dimensão estoica.

Nesses quatro relatos, o leitor deve lidar, sem ingenuidade e passividade, com o autoritarismo e a desfaçatez, com a aparência inofensiva e a conduta insidiosa dos narradores, considerando que receber o relato praticamente equivale a receber um legado, o que possui desdobramentos de ordem política, ideológica e filosófica:

A inclinação materialista da visada de Machado, sendo tão implacável na desmontagem (mas não demonização) da ideologia triunfante, pode ser inspiradora como posto de observação da conduta humana mais rotineira, na qual os valores ganham corpo e gravidade, e também fazem política (VILLAÇA, 2008, p. 54).

“Terpsícore” e “Jogo do bicho” distinguem-se dos demais contos por duas razões; a primeira distinção concerne ao recorte social dos protagonistas que enfoca o mundo dos homens brancos, livres, pobres, desfavorecidos e que trabalham para sobreviver, cujos conflitos não são compartilhados com elementos de outra classe. A segunda distinção está no fato de os contos contarem com narradores mais externos às histórias narradas, narradores que não opinam explicita e consistentemente sobre seus personagens, optando por um modo mais dramático de narrar e pelo discurso indireto livre. Nesses casos, observou-se que os narradores são mais confiáveis no sentido de não enredarem o leitor por caminhos sinuosos e insidiosos, do ponto de vista ético, filosófico, ideológico e/ou moral, e pedirem, ao fim, seu aval para legitimar a narrativa e, conseqüentemente, seus pontos de vista, suas visões de mundo.

Diante da penúria e do desespero dos protagonistas, não há condenação nem propriamente adesão por parte dos narradores. Por meio do discurso indireto livre e do direto, é possível acompanhar, sem mascaramentos, emoções e intenções dos personagens e, nesses dois casos, os móveis dos personagens não passam pelo logro, nem pelo proveito. Nas raras e sutis manifestações dos narradores a respeito de suas intenções, no mais das vezes o registro é da sinceridade e da boa fé. No caso do convite de Camilo ao bicheiro para padrinho de seu filho, o despropósito do convite é creditado à

crença de Camilo de que “um laço espiritual” com o bicheiro poderia lhe beneficiar no jogo. Todavia, a intenção não adquire conotação pérfida, primeiro porque Camilo muito rapidamente expõe, ao próprio compadre, sua ilusão, mostrando credulidade e ingenuidade no procedimento.

Ao que a análise indicou, esses narradores, mais próximos do universo desassistido do trabalho, apenas mostram os conflitos, ausentando-se, ao máximo, de partidos ou justificativas. Nesses casos, o que resta da análise dos enredos e de seus desfechos é uma aguda noção de destino que articula, não sem ironia e impiedade, a sorte no jogo à determinação socioeconômica dos personagens. Nos dois casos, considerando a significativa redução do valor do prêmio de Porfírio para Camilo, a sorte parece zombar de seus jogadores pobres e endividados. Em que pese ao temporário desfrute de autonomia, por meio da realização livre do desejo que redime da sujeição, tanto Porfírio quanto Camilo são ludibriados pela sorte, pela ilusão de mobilidade econômica alardeada pelo jogo de azar. A determinação socioeconômica que marca a pobreza, a vulnerabilidade e a ausência de perspectivas dos personagens parece falar por si; a promessa ilusória que o jogo de azar pode oferecer como saída não é páreo para o que Roberto Schwarz (1990) chamou de “ápice de frustração histórica” ao se referir ao trabalho sem mérito ou valor em plena era burguesa. Se Porfírio, conquanto tivesse um emprego, foi chamado de “maluco” pelo padrinho antes do pagode, o que esperar do julgamento daquele de quem dependia pra uma carta de fiança? A comparação não é exata, mas é de qualquer maneira bastante ilustrativa da “sinuca de bico”, para evocar mais uma vez o jogo, da situação do homem livre, branco e pobre no contexto histórico em questão:

Em suma, a vida honesta e independente não está ao alcance do pobre, que aos olhos dos abastados é presunçoso quando a procura, e desprezível quando desiste, uma fórmula, aliás, do abjeto humor de classe praticado por Brás e exposto por Machado de Assis (SCHWARZ, 1990, p. 101).

Nesses contos, o humor abjeto não é praticado propriamente por um representante da elite, a quem é dado o privilégio de narrar e deter o poder do discurso da desfaçatez e da volubilidade; seria mais apropriado afirmar que o humor, verdadeiramente de segundo grau, é resultado de uma armação, tanto

no sentido da trama narrativa quanto no sentido de armadilha, que visa expor a face mais fantasiosa e ladina da sorte e, ao expô-la, acentua a imobilidade daquela classe de homens encalacrada entre a abjeção do trabalho escravo e a dependência pessoal. É como se a sorte entrasse na história para reforçar a determinação socioeconômica, ou seja, embora apareça como redentora da penúria nessas trajetórias de desamparo, a sorte não passa de um trampolim para que a implacabilidade da determinação socioeconômica encerre o destino dos personagens. Porfírio e Camilo, a não ser pelos breves momentos em que desfrutam da realização do desejo, estarão, em breve, no mesmo ponto de onde suas histórias principiaram. Os contos operam, portanto, uma espécie de método que, apesar do breve sorriso maroto da sorte, consiste na reprodução da lógica da pobreza:

[...] a pobreza está descrita em seu ciclo regular, por assim dizer, funcional, e não falta método a seu absurdo. Neste sentido ela tem sim uma finalidade, embora humanamente insustentável, qual seja a de reproduzir a ordem social que é sua desgraça (SCHWARZ, 1990, p. 103).

Outro aspecto muito revelador e significativo da armação narrativa nesses dois casos é o fato de que, como não são os protagonistas que narram, não se tem acesso à reflexão da própria pobreza acerca da ironia do destino, da zombaria da sorte. Isto é, a escolha machadiana foi não dar voz à pobreza; a pobreza não se narra, ela não expressa sua reflexão acerca dos episódios. Para além do discurso indireto livre, que revela o calor da hora, e da narrativa mais próxima do modo dramático, o ponto de vista da parte pobre, lograda pela sorte, permaneceu inexpresso. Nesses casos o logro não está na conduta dos protagonistas, nem no discurso dos narradores, mas na própria trama; a própria lógica dos eventos, do enredo, ao que tudo indicou, representou o destino implacável da determinação socioeconômica, em que a sorte, conquanto proporcione prazeres momentâneos, assume, no final das contas, uma feição de zombaria cruel.

A investigação procurou de modo atento avaliar os desfechos segundo as orientações de Piglia (2004), em “Novas teses sobre o conto”, da obra *Formas breves*, de que “Os finais são formas de encontrar sentido na experiência.” (p. 100) e de que “O final põe em primeiro plano os problemas da

expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato” (p. 100). Piglia (2004) expõe uma análise particularmente preciosa às leituras propostas:

O relato se dirige a um interlocutor perplexo, que vai sendo perversamente enganado e termina perdido numa rede de fatos incertos e palavras cegas. Sua confusão decide a lógica intrínseca da ficção. O que compreende, na revelação final, é que a história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta a ele destinada. A arte de narrar se baseia na leitura equivocada dos sinais (p. 45).

Em se tratando de Machado de Assis, os desfechos, mas não menos o desenrolar da ação, podem levar a conclusões equivocadas, ingênuas e redutoras, conforme alerta Alcides Villaça (2008): uma possibilidade é a “recepção sem contrastes” (p. 45), que aceita passivamente a lógica arquitetada pelo narrador; a outra possibilidade é a rejeição indignada, romântica, que implica recusar “o indiscutível lastro de realidade” (p. 45) do meio correspondente:

Parece que Machado nos obriga, aqui como sempre, a trilhar uma terceira via, muito própria dele, na qual a estabilização do sentido é quase impossível, dada a mescla, em tom de descompromisso, entre o avanço do humor e a implacabilidade da análise. Essa paradoxal combinação de dispersão e de pontaria, de *divertissement* e de totalização constitui a base tonal, estilística e ideológica do mestre – paradoxo que é a fonte dos desnorteios e das perspectivas que se abrem como pontos de fuga em seus textos (VILLAÇA, 2008, p. 45).

Para evitar os “desnorteios”, sem negligenciar que o paradoxo, a ambiguidade podem ser em si manifestações de sentido, sem que para tanto haja a necessidade de sua absoluta estabilização, esta investigação procurou seguir a orientação de Antonio Candido (1995), em seu texto de 1968:

Procuremos sobretudo as situações ficcionais que ele inventou. Tanto aquelas onde os destinos e os acontecimentos se organizam segundo uma espécie de encantamento gratuito, quanto as outras, ricas de significado em sua aparente simplicidade, manifestando, com uma enganadora neutralidade de tom, os conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com outros homens, com as classes e os grupos (p. 39).

Diferentemente do romance, em que o lugar da enunciação privilegiou porta-vozes da elite – Bento Santiago, Brás Cubas ou Conselheiro

Aires –, esta pesquisa pode concluir que a conduta narrativa dos contos em questão permite a apreensão clara de mecanismos, comportamentos e valores correspondentes e coerentes a lugares sociais que variam do proprietário ao homem pobre. Quando o panorama dramático enfoca o conflito do proprietário, seja em tramas familiares e íntimas, seja em situações públicas, o narrador apodera-se de sua lógica em sua própria conduta narrativa. Quando os conflitos dispõem proprietários e homens trabalhadores, pobres e dependentes em uma mesma trama, o narrador, apesar de próximo da parte vulnerável, repete em seu discurso a estratégia da sorrelfa, compactua com o proprietário, não escancarando os conflitos, preferindo a tangente e lavando as mãos. Quando os pobres estão sozinhos em seus conflitos mais crus, em situações cujo desamparo marca a falta de perspectiva, os narradores contentam-se com a crueldade da própria realidade da história.

Por fim, a análise das situações ficcionais, de acordo com a proposta desta investigação, além das implicações da conduta narrativa no plano da estilização social, mostrou que, frente às manobras narrativas descritas, o leitor precisa se posicionar e arcar com a responsabilidade sobre esse posicionamento: “Em última análise, os parâmetros éticos deslocam-se do autor para o leitor, a quem sempre caberá o juízo quanto aos valores das contradições que o texto simulou apagar” (VILLAÇA, 2008, p. 53). Esse posicionamento, seja ele qual for, é alcançado sempre segundo decisões e/ou concessões importantes de ordem ideológica e sobre terreno marcado por contradições, ambiguidades e ironias, nem sempre tão evidentes a ponto de sinalizarem perigo. Realizar a leitura desses contos, como de todos os demais contos de Machado de Assis – e, por leitura, entenda-se a atividade analítica e crítica de seus elementos, propriedades, estratégias e mecanismos narrativos –, implica o recebimento (ou não) de um legado ideológico e, conseqüentemente, o posicionamento sociopolítico correspondente, que pode ou não confirmar, perpetuar, rejeitar, questionar estruturas de poder, de exploração e de dominação por meio da resposta a um aparentemente inofensivo: Não lhe parece?

Referências bibliográficas

1. Obras de Machado de Assis.

Obras completas. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

Machado de Assis. *Terpsícore*. São Paulo, Boitempo Editorial, 1996.

Contos/Uma antologia. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

2. Obras sobre Machado de Assis:

ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*. Passagens entre o livro e o jornal. Santa Catarina: Editora Grifos, 1999.

ARRIGUCCI JR., Davi. Obras do acaso. In MACHADO DE ASSIS. *Terpsícore*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996.

BAPTISTA, Abel Barros. *A emenda de Séneca – Machado de Assis e a forma do conto*. In: TERESA. Revista de Literatura Brasileira. Machado de Assis. São Paulo: Editora 34, Imprensa Oficial, n.6/7, 2006. p. 208-231.

BETELLA, Gabriela Kvacek. *Narradores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, Nankin, 2007.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1992.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Nacional, 1969.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. *Machado de Assis. Impostura e Realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MACHADO DE ASSIS: um debate. Conversa com Roberto Schwarz. *Novos Estudos*, São Paulo, 29 de março de 1991, p. 59-84.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

MIRANDA, Fabiana Ferreira Santos. *Sob a máscara da (in)sensatez: loucura e poder em crônicas e contos machadianos*. 2009. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, 2009. Disponível em <http://www.bdt.d.ufu.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2833> Acesso em 03 de junho de 2012, às 16:30.

MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PARRINE, Raquel. *Aspectos de Teoria do Conto em Machado de Assis*. In: *Revista Eutomia*, Ano II, Vol. 01, julho de 2009, p. 472-484. Disponível em <http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano2-Volume1/literatura-artigos/Aspectos-de-Teoria-do-Conto-em-Machado-de-Assis_Raquel-Parrini.pdf> Acesso em 04 de junho de 2012, às 18:13h.

PIZZA, Daniel. *Machado de Assis: Um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Fábrica de contos: ciência e literatura em Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. In: *Novos Estudos*, São Paulo, 29 de março de 1991, p.85-97.

VILLAÇA, Alcides. *Machado de Assis, tradutor de si mesmo*. In: *Novos Estudos*, 51, julho de 1998, p. 3-14.

_____. *Querer, poder, precisar: O caso da vara*. In: TERESA. *Revista de Literatura Brasileira. Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, Imprensa Oficial, n.6/7, 2006. p.16-30.

_____. *Janjão e Maquiavel: a Teoria do Medalhão*. In: GUIDIN, M. L.,

GRANJA, L., RICIERI, F. W. (Org.). Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2008, p.32-54.

3. Obras teórico-críticas:

ALENCASTRO, Luiz Felipe. *O Trato dos Viventes*. Formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ANDRADE, Mário. Contos e contistas. In: *O empalhador de passarinhos*. São Paulo, Martins; Brasília: INL, 1972.

AUERBACH, Erich. *Mimeses*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros estudos*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. 1 e 2. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1993.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CARPEAUX, Otto Maria. Inteligência de Maquiavel. In: *Livros na Mesa. Estudos de Crítica*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, p.17-23.

CASTRO, Hebe M. Mattos de. Laços de família e direitos no final da escravidão. In: *História da vida privada no Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo: Cortez Editora, 1993.

CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2000.

CORTÁZAR, Julio. *A valise e o cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São

Paulo: C. Humanas, 1979.

_____. *Da Senzala à Colônia*. São Paulo: DIFEL, 1966.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ECO, Humberto. *Lector in fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, Florestan. *Circuito fechado: quatro ensaios sobre o "poder institucional"*. São Paulo: Globo, 2010.

FERREIRA, Oliveiros S. *Do liberalismo no Brasil*. In Revista USP. Março/abril/maio 1993, número 17. Disponível em: < <http://www.usp.br/revistausp/17/01-oliveiros.pdf> > Acesso em: 4 de junho de 2012, às 08:55h.

FRAGOSO, João Luís e FLORENTINO, Manolo. *O arcaísmo como projeto*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2001.

FRAGOSO, João Luís. *Uma elite arguta e sanguinária: entrevista* (dezembro de 1998/janeiro de 1999). São Paulo: Rumos. Entrevista concedida a Elvis César Bonassa e Dirceu Brisola.

_____. *Homens de grossa aventura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1998.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Ática, 1976.

FRYE, Northrop. *A Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1959.

GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2000.

História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOBBSBAWM, Eric. J. *Mundos do Trabalho*. Trad. Waldea Barcellos e Sandra Bedran. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª edição, 1988.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix,

1976.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1958.

KUENZER, Acácia Zeneida. *A apropriação do saber sobre o trabalho: um direito do trabalhador*. Disponível em: <<http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/2223/1492> > Acesso em 27/05/2012 às 19:30h

KURZ, Robert. *Os Últimos combates*. Petrópolis: Vozes, 1997.

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: MEC-Serviço de Documentação, 1952.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Panorama do Conto Brasileiro*. Vol. 1 – Os precursores do conto no Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Civilização Brasileira, 1960.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

MORAES, Betânia et alii. A categoria do trabalho em Marx e Engels. In: Arma da crítica, ano 2, n.2, março de 2010. Disponível em: <<http://www.armadacritica.ufc.br/phocadownload/3-%20a%20categoria%20trabalho%20em%20marx%20e%20engels-%20betania%20natalia%20emanoela%20e%20susana.pdf> > Acesso em 28 de maio de 2012, às 23:52h.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Trad.: Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

REIS, Carlos. *Sobre Narratologia: entrevista com Carlos Reis*. In: Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, Londrina, Vol. 4. 2004. Disponível em < http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol4/vol4_sn.pdf >. Acesso em: 01 de julho de 2012, às 16:31h.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. *Machado de Assis: Impostura e Realismo*. Folha de São Paulo, Caderno Letras, 03 de agosto de 1991, p. 4 e 5.

_____ (org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Um mestre na periferia do Capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SEIBT, Cezar Luís. *Sêneca e a finitude da vida* – o que a finitude pode ensinar sobre o viver. In: Integração, São Paulo, n. 59, out./nov./dez. 2009. Disponível em: <ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/371_59.pdf>. Acesso em: 26 de junho de 2012, às 11:30h.

SÊNECA. *Sobre a Brevidade da Vida*. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/11027657/Seneca-Sobre-a-Brevidade-Da-Vida>>.

Acesso em 5 de junho de 2012, às 11:11h.

_____. *Sobre a Brevidade da Vida*. Tradução, introdução e notas de William Li. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *À sombra da escravidão*. Revista Veja, 15 de maio de 1996, p.52-65.