

O MODO DE NARRAR DO CONTO MACHADIANO: MACHADO, A VESSO DE POE

Patrícia Lessa Flores da Cunha

RESUMO:

PALAVRAS-CHAVE:

Muito a propósito, falou-se alhures acerca das possibilidades da *prosa impressionista* de Machado de Assis (MERQUIOR, 1977, p. 150). Talvez seja um exagero da crítica qualificar Machado de Assis de impressionista; todavia, a partir de um levantamento sobre as características do movimento ocorrido na pintura da segunda metade do século XIX, observam-se posicionamentos similares na escritura do escritor fluminense, especialmente no que diz respeito ao modo de realização dos seus contos. Segundo o enfoque do pintor brasileiro Angelo Guido, que vem ao encontro das idéias veiculadas por este trabalho, o Impressionismo, embora visto sempre como um movimento revolucionário no painel da pintura moderna, “não é uma nova escola mas a expressão de *um novo modo de ver*”, dentro do qual cada artista encontra a sua própria modalidade expressiva (GUIDO, 1968, p. 110-125). Dentro dessa perspectiva, crescem, sem dúvida, as afinidades da pintura impressionista com a escritura machadiana. Para expressarem a sua inquietação artística, os impressionistas voltaram-se para a realidade circundante, que viam como pura e fugidia aparência. A eles, caberia fixar as impressões do momento, num universo sempre mutante de luz e de cor. Conforme a luz, segundo o ângulo de percepção, mudaria também o aspecto das coisas, e o que se capta e se registra seriam as impressões, dúbias e cambiantes, do que se convencionou chamar de realidade. A lembrança, entre outras, da preocupação de Machado de Assis com a passagem do tempo — verdadeira obsessão nas estórias — e com a transformação emocional das personagens dentro dessa passagem, muitas vezes revelando-se outras, trairia, no autor, a presença de uma visão impressionista, por assim dizer, na consideração da realidade circundante e cotidiana que lhe servia de principal

motivo de inspiração, o que redundaria em mais um ponto de contato com as preferências da nova expressão. Os impressionistas sabidamente escolheram as imagens conhecidas da vida comum para manifestarem sua adesão a outra fonte de acesso à arte. Assim, o material de ilustração da vida que lhes era contemporânea não foi por eles descurado: a árvore, o céu, o homem da rua, o *homem da multidão*, que interpretavam, passam a ter não uma vida atual, mas uma vida eterna.

De outra parte, não é esse, também, o centro dos contos de Machado de Assis, fixando numa dimensão atemporal as particularidades da vida na corte, do Rio de Janeiro *fin-de-siècle*?

Conscientes - aliás, como Machado também o seria - das mudanças do cenário político-social e da virada de valores antes próprios de uma suposta aristocracia, agora em franca decadência, para os de uma nova ordem que se traduz com a emergência de um *outro* homem, dividido e desenraizado no *habitat* aparentemente neutro das novas cidades, os impressionistas encontraram o seu ideal físico e moral nos limites da sensação.

O fato de não subestimarem as suas impressões provocaria artisticamente duas correntes de reação. Uma, contra o Realismo, ou melhor, contra a objetividade fria e fixa do Realismo, reafirmando assim os direitos da subjetividade ao admitirem um ideal baseado na sensação (a propósito, embora num percurso diferente, convém recordar a apreciação do crítico Machado de Assis sobre *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós). Outra, contra o Romantismo, ou seja, contra os excessos das paixões humanas que se tinham introduzido no domínio da arte em geral (basta, também, lembrar as sutis mas firmes advertências de Machado de Assis quanto aos transbordamentos das posições românticas, não só em *Instinto de Nacionalidade*, mas também em toda a sua crítica literária e teatral).

Fazendo isso, não deixava, contudo, de ser o impressionismo caudatário dos dois grandes movimentos do século XIX. Assim como os românticos, atentou cuidadosamente aos contrastes naturais de luz e sombra e imprimiu-lhes um poder dramático; todavia, com apurado sentido de construção e ausência da ênfase desnecessária, não permitiu à sua fantasia lançar-se para além da realidade: esforçou-se antes para reter a imaginação criadora nos limites da realidade, a realidade natural que via.

Que outra caracterização seria melhor para designar Machado de Assis na escritura dos seus contos? Realista, é certo, mas de um modo especial, pois recusava-se a pintar os pormenores objetivos das coisas e das pessoas, como queriam os realistas. Não obstante, renunciando aos pormenores, manteve-se fiel ao seu *motivo*, e assim realizou a sua impressão, traduzida por uma composição peculiar de luz e sombra — de enfoques — e não de objetos em si, dispensando assim a eventual necessidade de uma disposição equilibrada das imagens no seu texto e a representação do espaço numa visão perspectiva, histórica. Criou, com isso, uma prosa fragmentária, também em fragmentos — da qual a evidência mais bem acabada são seus contos —, própria de impressionistas. Pois, afinal, que artista, pintor ou

escritor, pode representar toda a natureza? Um artista não a pode representar senão em fragmentos (VENTURINI, 1972, p. 141-164).

A atmosfera impressionista, sugerida pelas vibrações das cores separadas e cheia de reflexos de luzes, consistia no *motivo* central do artista impressionista. Machado de Assis também teria, por certo, o seu motivo central, qual seja o do *reconhecimento da duplicidade e ambigüidade das situações e das emoções* que perfazem o cotidiano da existência humana, mesmo que sob diferentes aparências, afirmando-se na grande maioria dos seus contos, ao longo das duas *fases* do escritor. Cada uma, é natural, concorrendo para sublinhar os aspectos dominantes a elas inerentes, mas, no fundo, perfazendo sempre um mesmo texto, ou um mesmo livro, como diria mais tarde outro grande contista (sul)-americano, Jorge Luis Borges.

Isso contribui para que o efeito da prosa machadiana se assemelhe ao de uma prosa *impressionista*, por assim dizer, em que se acentuaria o efeito de superfície e diminuir-se-ia a ilusão da profundidade, apesar de e devido a uma íntima coerência de visão. Justifica-se, dessa forma, o texto aparentemente leve e digestível de Machado de Assis, em seus contos, misto de crônica e ensaio, com suas idas e vindas, comentários, ditos, digressões, chamados ao leitor, enfim, num movimento incessante, de vibração cósmica, reproduzindo o jogo das idéias, eventualmente matizadas com outras participações, que se refletem e refratam, no espelho da sua criação pessoal, tal como a luz que se reflete na água para sugerir a inspiração impressionista.

Essa pintura de superfície, todavia, é fundamentalmente diversa de uma suposta *pintura superficial*, podendo gerar uma controvérsia na avaliação crítica que, no tocante a Machado de Assis, é, nos dias de hoje, passível de completa refutação. A figura de um Machado de Assis alienado e pouco familiarizado com as questões e idiosincrasias da realidade brasileira do seu tempo torna-se, no mínimo, discutível diante da força e da profundidade das considerações feitas na esteira de trabalhos iniciados por Astrogildo Pereira e Augusto Meyer, até os mais recentes de Robert Schwarz.

Essa visão *impressionista* da realidade, marcada sobretudo pela noção do fragmentário, em que desapareceria o traçado nítido, a linha pura, a fim de impor-se uma *pintura* de pinceladas soltas e amplas, ou de pequenos toques e retoques — que, na pintura, propriamente dita, correspondia à dissociação da cor, obtendo maior vibração, e ao desmanchamento do contorno definido dos objetos — foi, com certeza, compartilhada pela escrita de Machado de Assis, singularmente reconhecida por sua ênfase na sugestão mais que na afirmação peremptória das coisas.

Talvez o que ainda mais aproxime Machado de Assis do *ideal* impressionista, conforme a acepção de Angelo Guido já mencionada, é que a ele se tenha igualmente permitido fazer uma *escolha* entre os elementos que formavam, sincrônica e diacronicamente, o processo de composição de sua escritura. Sendo assim, não quis, entretanto, aplicar nenhuma regra antecipadamente estabelecida, nem pregar nenhum ideal, moral ou qualquer

outro — antes preferiu conservar-se fiel, não a uma escola, mas à sua escolha e, escudado no seu *motivo*, realizar o seu projeto de criação artística.

Ao fazer isso, determinou, contudo, tal reviravolta na literatura brasileira que ultrapassaria expressivamente os efeitos das revoluções romântica e realista. Vivenciando o turbilhão dessas idéias e o impacto que causavam nos corações e mentes intelectualmente privilegiadas da provinciana metrópole colonial em que vivia, teve Machado de Assis um pressentimento único e soube disso aproveitar-se para realizar a intuição de *outra* via de expressão, que oportunizaria as condições para o desenvolvimento do poder e da grandeza de um raro artista.

Por outro lado, Machado de Assis certamente não incorreu no *mal do impressionismo*, qual seja, o de firmar-se na sensação e esquecer a potencialidade da vida espiritual, esquecer o conteúdo da vida humana e caminhar para a “desumanização da arte”, de que fala Ortega Y Gasset (GIDO, 1968, p. 122).

Ao contrário, Machado, como o Poe de *The Raven*, pensou e ordenou, solertemente, os seus estímulos criativos. Com isso, não se entregou às conseqüências da sensação pura, mas dela se serviu para envolver intelectualmente um leitor suscetível e emocionado, buscando subrepticamente aquele efeito que conduziria ambos, autor e leitor, à obtenção última de uma outra realidade, conectada sugestivamente com a potencialidade intrínseca de uma nova leitura, a emergir disfarçadamente dos entrechoques irônicos e triviais das suas *situações* e dos seus *caracteres*.

Ao lado dessa particular maneira de ver para expressar a matéria que lhe serve de inspiração, notadamente a que diz respeito aos limites da paisagem humana, existem outros aspectos que resultam igualmente decisivos para que se possa empreender uma possível caracterização do modo de ser do conto de Machado de Assis.

Um deles está intrinsecamente ligado à natureza narrativa do conto. O ensaio *Teses sobre o Conto*, de Ricardo Piglia, registra reflexões interessantes sobre a estruturação do conto moderno, a partir de Poe, atribuindo à forma do conto um caráter essencial de *duplicidade*. Quer dizer, o conto seria o gênero do duplo por excelência, uma vez que, segundo o crítico, “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 1991, p. 22-25). O conto moderno clássico, de Poe a Quiroga, passando por Machado de Assis, narra, em primeiro plano, a história um e constrói em segredo a história dois. Ou seja, um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário (realçando, de outra parte, os pontos de contato com aquela *visão impressionista* atribuída ao escritor fluminense). A arte do contista consistiria, pois, em saber cifrar a história dois nos interstícios da história um. O efeito de surpresa, tão reivindicado por Poe na sua teorização do conto, produzir-se-ia quando o final da história secreta aparecesse à superfície — quando o relato secreto, de que afinal todo conto é um relato, emerge e se revela como *outra* narrativa.

Nessa perspectiva, reforça-se a idéia de que o enigma do conto também é de ordem estrutural; não se trata apenas de atribuir um sentido oculto à narrativa, que depende de interpretação, mas de construir uma estória que se conta de modo cifrado. Os problemas técnicos do conto residiriam justamente nesta questão: como contar uma estória enquanto se está contando outra. Para Piglia, a estória secreta do conto funcionaria como a chave da forma do conto e suas variantes. Os elementos essenciais de um conto têm uma dupla função e são usados de maneira diversa em cada uma das construções simultâneas. Os pontos de cruzamento são os fundamentos de cada construção e a possibilidade de diferenciação intrínseca entre as duas estórias. Nessa reflexão de Piglia, o conto machadiano se inseriria na sua versão mais moderna em que se abandona o final surpreendente e a estrutura fechada: o conto passaria a trabalhar a tensão entre as duas estórias sem resolvê-las nunca. Um bom exemplo disso tudo seria o conto *A Cartomante*, em que a estória da superfície — uma ida à cartomante para saber os augúrios do futuro — se revela afinal como um relato dramático da estória verdadeira, de traição e morte no presente.¹ A estória secreta se dá conta de modo mais e mais alusivo; os limites da narrativa formal se diluem a ponto de as duas estórias serem contadas como se fossem uma só. E o mais importante é que o principal cada vez menos se conta — o narrador sugere, o leitor intui. Assim, a estória secreta que resulta na *descoberta* da traição e na ocorrência da morte constrói-se sobretudo com o não-dito, ou com o subentendido e, no caso específico de Machado, com o uso freqüente da ironia e o toque sutil do humor — ou seja, a própria profecia da cartomante. E se revela na emergência súbita, mas previsível, de um Outro (um outro amigo, uma outra mulher, um outro destino), em meio a uma sensação estranhamente familiar. Entretanto, quanto a Machado de Assis, a possibilidade de tensão e resolução do texto é transferida em muito à capacidade interpretativa do leitor — na verdade, é ele quem decide e se articula para obter o conveniente final da(s) estória(s).

Disso decorreria outra evidência da duplicidade intrínseca inserida no âmago da criação literária de Machado de Assis — a natureza de sua relação com o leitor, a quem vê como cúmplice necessário para a obtenção do que efetivamente pretende com as suas estórias.

Em passagens anteriores, referiu-se o fato de Edgar A. Poe ter construído uma *teoria do efeito* para, sobretudo através do conto, subjugar e levar seus leitores, dispersos pelas variadas colunas de um semanário, a sentir com a mesma intensidade a mesma impressão veraz do *terror da alma* que as

¹ *A Cartomante*, conto de Machado de Assis publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 28 de novembro de 1884, foi por ele incluído em *Várias Histórias* (1896). Segundo a reiterada opinião de especialistas em Machado de Assis, é considerado um dos seus melhores contos (ASSIS, Machado de. *Seus trinta melhores contos*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1961).

atormentava, tornando-os intimamente solidários no emaranhado de emoções que os transformavam, a cada um, em mais um *homem das multidões*.

A relação de Machado de Assis com o seu leitor, todavia, era bastante diversa, embora igualmente forte, porque alicerçada sobre bases similares. Machado de Assis também se dirigia a um indistinto *caro leitor*, porém o deixava, aparentemente, liberto de pressões que viessem a impedir uma inicial e descomprometida fruição da leitura de suas narrativas. A sua *teoria do efeito* era construída, mais uma vez, às *avessas*. Ao apresentar de forma sistemática um tipo de narrador pretensamente indiferente que, no entanto, se vale da presença atuante de um leitor, não raro ouvinte e personagem de seus textos (como em *O Espelho* e em *Teoria do Medalhão*, por exemplo), para então compor o desenlace da narrativa, Machado de Assis amplia as possibilidades críticas dos seus contos.²

Ao mesmo tempo que fortalece com esse expediente a intrigante relação autor/obra/leitor, aqui iniciada com os exercícios do folhetim romântico, para constituir o sistema de literatura nacional de que fala Antonio Candido, propõe, como assinala Flávio Aguiar, uma curiosa teoria do "não-efeito" (AGUIAR, 1986), ou talvez do anticlímax, em que a possível tensão da leitura para obter a segurança do efeito desejado dá lugar a um texto artiloso, consumado sobre enigmas e ocultamentos que, não obstante, se assegura pelo aparente descompromisso das estórias convencionais "que todos podem ler" (CANDIDO, 1977).

Edgar A. Poe utilizava o efeito único do conto para envolver e envolver-se com aquele *homem da multidão*, leitor anônimo e impalpável da nova urbanidade, não por acaso, situado estrategicamente na realidade de um Mundo Novo. Alterando convenientemente o artifício, Machado de Assis dispõe perversa e solertemente desse leitor incauto e desavisado que se vê, de repente, assombrado com as estórias que se lhe apresentam, a questionar, como um Hamlet fora do lugar, a natureza da sua própria identidade e da sua (des)conhecida circunstância. Nesse diálogo, ora mais explícito, ora menos evidente, com o leitor, Machado de Assis propõe sucessivas armadilhas, que o conduzirão, sem dúvida, a buscar um efeito, ou uma verdade, agora disfarçadas sob a pretensa forma de displicência e fragmentaridade, encontradas nos relatos comuns dos fatos da vida cotidiana do Rio de Janeiro da época. O *efeito* do conto machadiano não é apenas fruto da técnica ou da habilidade do escritor em lidar com os elementos expressivos da linguagem que utiliza e cria, mas decorre principalmente do *susto* que dá no leitor, quando descobre o *Outro* que emerge surpreendentemente da *iluminação* profana desse conto. Contudo, cabe ao leitor machadiano a opção por esta ou

² O conto *O Espelho* foi publicado pela primeira vez em 8 de setembro de 1882, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro e, ainda no mesmo ano, incluído por Machado de Assis no volume de *Papéis Avulsos*. Já *Teoria do Medalhão* aparecera em 18 de dezembro de 1881, na mesma *Gazeta de Notícias* e, em 1882, também em *Papéis Avulsos*. Nos dois contos, ocorrem situações similares em que Machado/narrador se dirige a ouvintes específicos, dentro da intriga, transformando-os, assim, em personagens desses contos.

aquela maneira de ler o conto — levar ou não *o susto*, apreender e lidar com o limite do que não é dito. O papel desse leitor é, portanto, fundamental para que possa decifrar, nas entrelinhas de uma estória de amor infeliz ou de um relato de um acontecimento insólito, a revelação de um *outro* texto, que se propõe, concomitantemente, ao mesmo leitor, que sabe que Machado de Assis sabe das possibilidades e situações que o constroem e o aterrorizam.

A originalidade, pois, ou melhor dizendo, a expressiva peculiaridade do conto machadiano é que, nele, a estrutura se completa e se alimenta com a escolha do seu motivo. Ao longo de praticamente toda a sua carreira, Machado de Assis desenvolveria um gênero em que a estrutura da expressão se articulava com a expressão mesma de um motivo igual — em suma, escolheria uma estrutura narrativa que sabia, ou adivinhava, tecnicamente dúbia e ambivalente para falar, difusa e reiteradamente, através de sucessivas pinceladas e incessantes toques (umas mais longas, outros mais breves) das ambigüidades e contradições, dúvidas e desconfianças que norteiam e cerceiam as aspirações da vida humana. *Criava*, assim, no Brasil, um gênero para a incipiente literatura nacional.

A persistência de Machado de Assis em escrever os seus contos por mais de quatro décadas expressaria "a busca sempre renovada de uma experiência que permita ver, debaixo da superfície opaca da vista, uma verdade secreta" — tão estranha quanto familiar. Para revelar, como diria Rimbaud, "a visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não em uma distante terra incógnita, mas no coração mesmo do imediato" (PIGLIA, 1991, p. 25).

No entremio da expressão e da revelação, situa-se o contar machadiano.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Flávio. Poe e Machado. Conto e Catástrofe. *In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA*, 2, 1986, Belo Horizonte. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 1986.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *In: _____. Vários escritos*. 2.ed. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- GUIDO, Ângelo. A pintura no séc. XIX. *In: _____. Os grandes ciclos da arte ocidental*. São Leopoldo, UNISINOS, 1968.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Andrade a Euclides*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o Conto. Traduzido por Luiz Antonio de Assis Brasil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, n.1, p.22-25, mar. 1991.

VENTURI, Lionello. A vitalidade da natureza. *In: ____.* *Para compreender a pintura - de Giotto a Chagall.* Traduzido por Nataniel Costa. Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1972.