

**A emenda de  
Séneca — Machado  
de Assis e a  
forma do conto**

**Abel Barros Baptista**

**Resumo** Partindo do conto “O empréstimo”, de *Papéis avulsos*, o ensaio analisa a forma do conto machadiano na relação com o problema da interpretação: a forma breve é delimitada pela resolução — sempre provisória, aliás precária — da interpretação dum momento, dum acontecimento, dum cena ou dum episódio, que por sua vez remetem para uma globalidade por via dessa mesma interpretação. Nessa resolução, desempenha papel decisivo a figura da autoridade do narrador, que o ensaio analisa em três exemplos: “O espelho”, “Primas de Sapucaia” e “A causa secreta”. **Palavras-chave** Machado de Assis; conto; forma do conto; interpretação; autoridade do narrador.

---

*Abstract* Beginning with the short story “O empréstimo”, from *Papéis avulsos*, this essay analyzes the form of Machado de Assis’ short stories in their relationship to the problem of interpretation: the short form outlines the interpretation of a moment, a happening, a scene or an episode, and these, in turn, have a global quality through this very interpretation. The problem is then solved, but precariously and provisionally. In this resolution of the problem the figure of authority of the narrator plays a decisive role, and this study analyzes three examples of the narrator in “O espelho”, “Primas de Sapucaia” and “A causa secreta”. **Keywords** Machado de Assis; short story; form of the short story; interpretation; authority of the narrator.

---

1. Uma antologia de contos de Machado de Assis há-de ser o descanso de qualquer antologador: é praticamente impossível fazê-la má.<sup>1</sup> Breve ou alongada, comentada ou sozinha, com critérios severos de selecção ou dispensando-se de os explicitar, os contos, esses resistem bem, e o conjunto fica sempre, ou quase sempre, competentemente representado. Não se veja nisto exagero da qualidade superlativa, embora se justifique. Se nem todos os contos de Machado de Assis são excepcionais, o decisivo assenta noutra qualidade: serem exemplos brilhantes do género literário “conto” e, ao mesmo tempo, absolutamente singulares, como se

<sup>1</sup> Uma versão reduzida deste ensaio apareceu como posfácio da antologia de contos de Machado integrada na colecção «Curso Breve de Literatura Brasileira», que as Edições Cotovia estão a publicar sob a minha direcção: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Um homem célebre. Antologia de contos*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

Machado fosse o inventor dum género por que ninguém mais se tivesse interessado. Paradoxal que pareça, isto caracteriza os grandes contistas, não se distinguirem por escreverem contos extraordinários mas por inventarem a forma do conto. Retomo, aliás, a formulação pertinentíssima de Mário de Andrade, num ensaio a respeito da dificuldade de definir o conto: “De Maupassant, de Machado de Assis, já literariamente adultos, não há o que preferir, porque não são descobridores de assuntos pra contos, mas da forma do conto”<sup>2</sup>

**E**is uma formulação decisiva do ponto de vista da definição do género. Desde logo historicamente. Além de ser o maior contista da língua, Machado de Assis é um dos fundadores do conto moderno. Lembremos que Tchékhov e Maupassant publicaram o primeiro livro de contos nos anos 80, justamente a década em que a singularidade do conto machadiano se define. Antes disso, a referência é obviamente Poe, aliás referido, junto com Diderot e Merimée, como exemplo de excelência (“entre os primeiros escritos da América”) na curta nota de abertura de uma das melhores colectâneas de Machado, *Várias histórias* (1896).

**M**as a formulação é também necessária no plano teórico. Costuma encontrar-se escrito que, do conto, não existe definição satisfatória, ou porque nenhuma dá inteira conta dos traços que o distinguem, ou porque todas ficam presas em modalidades ou tradições com regras e convenções a que outras não obedecem. Não é dificuldade exclusiva do conto, diga-se: todo o território do romanesco resiste a essa tentação de encontrar alguma forma permanente de que cada texto constituísse a ocorrência particular e precária. Dir-se-ia, no entanto, que, com o conto, a forma exige rigores agravados. Decerto, em princípio, é tão difícil escrever um excelente romance como um excelente conto; mas é bem mais fácil disfarçar a mediocridade dum romance do que a inépcia dum conto ainda mediano. A forma do conto é muito saliente — porque curta.

○ próprio Machado de Assis o disse, noutra formulação e com outro intuito, na referida nota de *Várias histórias*: “O tamanho não é o que faz mal a este género 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

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário de. “Contos e contistas”. In: *O empalhador de passarinho*, 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 8.

serem curtos” Desperdiça-se pouco tempo a lê-los, portanto: seria essa a vantagem, apenas válida, porém, no caso dos mediócrs. A ressalva é importante, porque a qualidade do tamanho curto não está isenta de aceção técnica, pelo menos desde que Poe, em *The Philosophy of Composition*, a definiu como *one sitting*: lendo-se de uma assentada, o conto permitiria a perfeita percepção da forma e do efeito, ou melhor, o cumprimento do efeito, se a forma fosse ela mesma perfeita. O princípio, aliás, provém de Aristóteles e exige a completa inteligibilidade da forma quando com ela se visa produzir certo efeito.

**N**ão se teorizou grande coisa depois disto; daí que as considerações de tamanho persistam indispensáveis, se por tamanho entendermos um requisito da forma. Neste sentido, descobrir a forma do conto, para voltar à expressão de Mário de Andrade, significa produzir o novo preservando algum elemento reconhecível, qualquer coisa que se reitera: significa, em particular, explorar e comprovar a possibilidade de livre experimentação que caracteriza o romanesco sem recusar a sujeição à brevidade da forma. Não cabe, assim, nem pressupor uma forma genérica dedutível do caso particular nem presumir alguma singularidade irreduzível que impedisse cada conto de aderir ao género. Poderia dizer-se, se não parecesse estranho, que os grandes contistas inventam a forma a que aderem e aliás se sujeitam. Mas não é isso a própria condição do escritor moderno? não poder autorizar-se com uma forma estabelecida, não poder também inventá-la de raiz?...

**2.** O gosto da história breve é perfeitamente visível nos romances de Machado, todos eles, a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, recheados de episódios demarcados do enredo principal, a ponto de quase se autonomizarem; são, porém, introduzidos pela forma livre da composição romanesca, através de procedimentos de digressão que arrastam inevitavelmente o problema da integração no todo. A forma breve do conto impede o trânsito para outra forma mais ampla, ou talvez melhor, circunscreve-o a limites estreitos. Como todos os grandes contistas, Machado inscreve na particularidade do conto uma teoria implícita da forma, como se esta incluísse necessariamente a própria justificação e ao mesmo tempo a fizesse sempre precária. Nunca adquirida, por isso reiterável: cada conto desdobra-se para contar a história — sempre a mesma, mas sempre outra — do seu aparecimento, da sua razão de ser, da sua finalidade.

Seja, para aqui nos servir de exemplo, o conto “O empréstimo”, de *Papéis avulsos*, no primeiro parágrafo do qual encontramos vários traços típicos do conto machadiano:

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. Carlyle descobriu o dos coletes, ou, mais propriamente, o do vestuário; e ninguém ignora que os números, muito antes da loteria do Ipiranga, formavam o sistema de Pitágoras. Pela minha parte creio ter decifrado este caso de empréstimo; ides ver se me engano.

Não é ainda a história, portanto: um vestibulo, digamos assim, com que o conto excede a história para a apresentar, do mesmo passo que define quem a conta pelo sentido que atribui tanto à história contada como à acção de a contar. É o primeiro traço propriamente moderno da forma do conto machadiano — a ficção começa por descrever a emergência e a finalidade do conto —, determinando-lhe a estrutura: nesse vestibulo, que não é sempre, como aqui, delimitado por uma fronteira nítida, desenha-se a moldura que enquadra a história e a afecta. O sinal imediato da afecção detecta-se no termo “anedota”, ou melhor, na precisão de que vai no “sentido genuíno”. Será menos importante o sentido repudiado — pequena historieta inventada — do que a insistência na forma breve: teríamos “particularidade curiosa ou jocosa à margem de acontecimentos importantes”, “narrativa breve de facto engraçado ou picante”, “relato sucinto de facto curioso ou jocoso”, tudo definições dicionarizadas do suposto sentido genuíno. O carácter marginal, curioso ou jocoso do facto narrado explicaria, por outro lado, que permanecesse recôndito: e então encontramos a acepção etimológica da anedota como “coisa inédita” ou “não divulgada”.

O passo seguinte identifica o narrador: é o “espírito repousado” que pôde *decifrar* o caso e desentranhar-lhe a *filosofia*. Cumprida essa condição, divulga a “anedota”. O nosso “espírito repousado” pertence a uma rede de figuras ficcionais contadoras de casos inusitados, ou que dizem inusitados, que não inventaram, mas dos quais deduziram, ou reclamam ter deduzido, alguma “lição”, “máxima” ou “filosofia”.

Este traço, em regra, sobrepõe-se à condição de protagonista ou testemunha; de facto, até os narradores que contam a história que viveram ou a de outro que testemunharam justificam a narração, não com o facto de terem vivido ou presenciado os acontecimentos narrados, mas com a capacidade de os interpretarem: procedem 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. Mas já a referência ao sentido filosófico dos coletes sugere que a hierarquia implicada não é séria, embora possa ser e aliás seja eficaz.

**Humorismo** é o nome a dar à eficácia do que não é sério. O sinal perverso de tal eficácia está em que não é fácil defini-la. Qual, afinal, o sentido filosófico do caso do empréstimo? E se acaso nem existe, a promessa que o anuncia promete outra coisa ou escarnece das promessas com que as histórias tendem a aumentar a respectiva valia? O leitor debater-se-á com legítimas dúvidas sobre a “decifração” prometida: diz respeito a Custódio, que pede dinheiro emprestado, ou a Vaz Nunes, que lho recusa? Ou respeita mais especificamente à própria possibilidade de extrair do encontro entre os dois algum significado que o ultrapasse? Considere-se agora o segundo parágrafo do conto:

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

**A** primeira ideia parece óbvia: a emenda de Sêneca corresponde a uma versão da diferença entre conto e romance. Este narra o percurso de uma vida, enquanto aquele a surpreende representada em trinta ou sessenta minutos. 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. Mas se a menção de Balzac autoriza esta inferência, não nos fiquemos pela conclusão insatisfatória de que a forma do conto se constitui por imitação de uma possibilidade da vida. A forma machadiana inclui ainda o exame desse trânsito da parte para o todo, do particular para o geral: investiga, ficcionalizando-a, a possibilidade de apertar a vida inteira numa hora, acrescentando-lhe outra: a possibilidade de *ver* a vida inteira apertada numa hora. “O empréstimo”, em certo sentido, descobre a conjugação das duas possibilidades na acção de uma das personagens, o tabelião, que vai assim apresentado:

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 carácter das pessoas que o buscavam para escriturar os seus acordos e resoluções; conhecia a alma do testador muito antes de acabar o testamento; farejava as manhas secretas e os pensamentos reservados.

Não obstante parecer um traço tão explícito como descuro no seguimento da história, a perspicácia há-de ter algum papel no desempenho do tabelião. E tem desde já o papel de correlato necessário daquela possibilidade da vida: uma só hora pode representar uma vida inteira, mas é preciso o espectador perspicaz que assista à representação e lhe decifre o sentido.

Irá reparar-se que o carácter e a conduta de Custódio não têm segredos para o narrador, capaz de se alargar em considerações caracterizadoras, sem mesmo recear repetir-se. Já de Vaz Nunes pouco ou nada mais fica além da capacidade de decifrar caracteres, sendo o resto exposto de forma quase objectiva (excepto certo pormenor, que o leitor terá notado, respeitante a duzentos contos de réis). Dir-se-ia então que o narrador, nas várias caracterizações de Custódio, reproduz o conhecimento adquirido pelo tabelião no breve encontro com Custódio, que em rigor não conhecia de todo; e a ser assim, o interesse da “anedota” respeita menos ao carácter de Custódio do que à capacidade de Vaz Nunes. Esta conclusão é necessária, ou não faria nenhum sentido o realce da perspicácia do tabelião. Mas, por outro lado, a não haver mais nada, menos sentido faria a afirmação do primeiro parágrafo de que a anedota andou recôndita por falta de “espírito repousado”

que lhe decifrasse o sentido filosófico: e menos ainda a declaração do narrador de que foi ele quem o decifrou. Outra conclusão necessária: se o tabelião decifrou a vida de Custódio, o narrador decifrou essa decifração. O sentido filosófico da “anedota” estaria na emenda de Séneca, 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.

Sem a possibilidade de apertar a vida numa hora, a perspicácia desnorteia-se, capta fragmentos e não alcança o todo; sem a perspicácia do observador, a possibilidade da vida passa despercebida. Em qualquer caso, a “vida inteira” não seria perceptível senão no percurso longo do romance. Assim, o conto depende, a um tempo, da possibilidade de uma vida se representar apertada numa 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 nesta conjugação.

Presumindo que a possibilidade de a vida se apertar precede a capacidade de a ver apertada, onde encontrar alguma garantia de que essa capacidade se exerce sempre que a vida se aperta ou apenas quando se aperta? Recorta-se com nitidez o risco do desencontro entre uma e outra, e não há meio viável de prevenir que a testemunha confunda a parte com o todo, suponha a representação onde ela não existe e infira ao engano uma vida inteira: nada ou ninguém assegura que não é antes a capacidade de ver que constitui uma representação para ser vista. Eis uma versão do dilema clássico da interpretação: o intérprete capta o sentido do objecto ou imputa ao objecto um sentido que ele não tinha? Há algum meio de dirimir este conflito? Nos termos da emenda de Séneca, apenas um, aliás impossível: só acedendo à vida inteira se comprova que, primeiro, a vida se apertou numa hora e, segundo, alguém nessa hora a percebeu correctamente. O conto não dispensa a interpretação; a validação da interpretação, por outro lado, exige o romance. O conto machadiano explora de diversas formas esta tensão e reitera, com a pertinácia da forma descoberta, a única maneira de a suprimir: a autoridade do narrador. O narrador garante que esteve lá ou que alguém esteve lá no momento em que uma vida se representou inteira. A indispensabilidade desta garantia conduz ao que há de menos sério na sugestão nada séria do primado da interpretação sobre a “anedota”. E também ao que há de mais eficaz.

**3.** A autoridade exerce-se desde logo no primeiro trabalho da forma: o narrador estabelece a “anedota”, estipula o começo e o fim, define o movimento com que a narração progride em direcção ao seu próprio fechamento. É o meio, o único meio, de afirmar a existência efectiva da representação apertada da vida oferecendo-se ao olhar competente da testemunha. A forma breve, nestes termos, não imita uma possibilidade da vida, circunscreve-lhe os efeitos e rejeita o resto: para delimitar uma representação discreta, tem de excluir irremediavelmente o contínuo turbulento e confuso da vida inteira. Essa exclusão é, pois, violenta e radical, mas constitutiva, construtiva — *poética*: a forma breve supre e do mesmo passo mascara a falta original de elementos discretos que assinalem o começo e o fim da representação apertada duma vida inteira. A violência com que corta e exclui, vai o narrador legitimá-la com uma possibilidade da vida, como se fosse um dado natural; mas, por outro lado, esse dado natural não produziria efeitos se ele o não descobrisse e lhe não demonstrasse a eficácia traduzida em páginas impressas. Poucas páginas impressas.

**Por** isso a descoberta se expõe como emenda de Séneca. Do ponto de vista da definição da forma breve, a formulação original de Séneca parecia cumprir perfeitamente os propósitos: um dia ou uma hora, que diferença há-de fazer? Na verdade, alguma, ou até muita. A emenda começa formulada numa pergunta: Séneca disse que cada dia era uma vida dentro da vida, mas por que não acrescentou que muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira? Os termos da pergunta obrigam a escolher entre dois pressupostos incompatíveis: Séneca podia ter acrescentado, mas não acrescentou; ou Séneca não acrescentou porque não podia ter acrescentado. No primeiro caso, a emenda começa por apontar a Séneca uma falta de Séneca; já para o outro pressuposto a emenda corrige uma falta que apenas se pode detectar retrospectivamente em Séneca.<sup>3</sup> Ora, a menção de Balzac,

<sup>3</sup> Circunscrevo-me, como é óbvio, à ideia que o conto atribui a Séneca, descurando a afirmação original, que não podia ser mais estranha às intenções do contista. A passagem aludida encontra-se nas *Cartas a Lucílio* (101, 10), e diz isto: “Apressa-te a viver, caro Lucílio, imagina que cada dia é uma vida completa. Quem formou assim o seu carácter, quem quotidianamente viveu uma vida completa, pode gozar de segurança; para quem vive de esperanças, pelo contrário, mesmo o dia seguinte lhe escapa, e depois vem a avidez de viver e o medo de morrer, medo desgraçado, e que mais não faz do que desgraçar tudo” (Séneca. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 556). Agradeço a Paulo Farmhouse Alberto a ajuda na localização da passagem a que Machado alude.

num aparente desvio muito típico da prosa machadiana, obriga a conjugar ambos os pressupostos, porque desloca a pergunta introduzindo um elemento que não estava em Séneca: o tamanho expresso em número de páginas. A vida, mestra de Balzac, se o ensinou a meter trinta anos em trezentas páginas, há-de ser capaz, por maioria de razão, de apertar uma vida inteira numa única situação ou num único episódio. A substituição de “menos páginas” por “trinta ou sessenta minutos” elucida a lógica da emenda. Por um lado, trata-se da vida e de uma possibilidade da vida, e nesse plano uma possibilidade que radicaliza a que já fora expressa por Séneca. Mas, por outro lado, trata-se também da tarefa de representar em páginas essa possibilidade da vida — possibilidade específica da literatura: a de apertar, na forma breve materialmente delimitada, a representação da vida inteira —, e isso Séneca já não o podia acrescentar: cumpre então emendá-lo. A vida triunfa sobre a literatura, superando Balzac e as suas trezentas páginas: mas esse triunfo é ainda a literatura que efectivamente o consuma.

**A** emenda de Séneca designa, então, a descoberta da forma breve do conto, o que agora quer dizer: a descoberta de que está dada pela vida sem poder ser um dado da vida, a invenção da possibilidade de a construir, de lhe dar existência material e de fundar a construção na própria lógica da literatura moderna. E nesse sentido a emenda de Séneca denuncia o escritor moderno, aquele que já se não pode autorizar com os clássicos nem apoiar na ideia clássica da forma dada naturalmente; aquele também que inventa sem o amparo de alguma autoridade exterior à invenção restando-lhe apenas acrescentá-la com algum simulacro de autorização.

**E**ntretanto, a autoridade do narrador precisa de ser definida ainda noutra plano. Recordo a frase final do primeiro parágrafo: “Pela minha parte, creio ter decifrado este caso de empréstimo; ides ver se me engano” Não parece sério que o narrador faça depender do leitor a validade da decifração. Ironia, dirão. Com certeza, e a fórmula anda perto do convencional. Mas nem por isso insignificante; sinaliza, em qualquer caso, a impossibilidade de o narrador se autorizar a si mesmo. Não dispensando o leitor que legitime a narração, postula que a leitura o levará a comprovar duas coisas: o episódio do empréstimo representando a vida inteira de Custódio; a presença perscrutadora do tabelião no momento da representação. Será possível comprová-las? Sem dúvida que sim; resta saber se essa avaliação decide por inteiro o trabalho da leitura. De facto, os dados essenciais da comprovação são

isso mesmo: dados. Notar-se-á na narração trânsito inverso ao imputado ao tabelião, cuja presença enquanto testemunha competente é logo atestada na primeira e única caracterização dele oferecida. Quando lemos de Custódio que “nascera com a vocação da riqueza, sem a vocação do trabalho” ou que “tinha o faro das catástrofes”, encontramos reinscrito na forma breve o todo que a mesma forma breve obrigou a excluir, tornando inteligível, não apenas esse todo, mas a operação de corte e exclusão que delimita a representação do Custódio inteiro na cena do empréstimo — e a partir da qual, por sua vez, o todo se configurou. 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 dum 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. De facto, a circularidade em que a decifração contamina a “anedota” que deve por sua vez confirmá-la tem que ser perceptível para o leitor, pois dela depende a construção e a inteligibilidade da forma breve. É que, esse o ponto essencial, o leitor tem em mãos, não o processo de decifração, mas a forma que delimitou: e por isso ao trabalho da leitura não compete reconstituir e avaliar o processo de decifração do narrador, apenas lhe cabe lidar com a sua materialização completa e autónoma, a forma breve da narrativa. O primado do sentido filosófico é irrecusável, dele depende a divulgação porque dele depende a inteligibilidade da “anedota”: o que implica que a “anedota”, uma vez divulgada pela narrativa, deve ficar capaz de se entregar sozinha ao leitor e assim permanecer inteligível. Aquela circularidade que deixa o leitor sem réplica possível é requerida pela própria necessidade de lhe endereçar uma narrativa inteligível separada do processo de decifração do seu princípio de inteligibilidade.

**No** limite, a lógica inexorável da forma breve exige que a história seja capaz de se contar a si mesma, reproduzindo intacta a possibilidade de uma vida inteira se apertar numa hora e dando-a a ver a outros, aos ausentes da representação: neste sentido, o narrador deve desaparecer com a formação do conto; de todo

o modo, enganando-se ou não, dele o que fica é a “anedota”, que a forma faz predominar sobre qualquer sentido decifrado. Mas, uma vez que a mesma lógica também exige a forma material, sem a qual essa transmissão aos ausentes nunca se faria, o narrador tem que se insinuar no conto a fim de nele inscrever o princípio de inteligibilidade da forma, ou seja, para garantir que a construiu de tal modo que a história está pronta para se contar a si mesma. 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 autónoma, se entregue inteligível ao leitor e produza efeitos no seu exterior. O que chamei acima teoria implícita da forma é menos a superação desta tensão do que um seu efeito; e é menos a teoria do conto do que a marca da inevitabilidade da reiteração em cada conto de uma teoria do conto.

**4.** Neste sentido, o conto é sempre um caso teórico. Examinemos o destino da emenda de Séneca nalguns deles.

**N**um dos mais célebres contos de Machado, “O espelho”, aparece um narrador, Jacobina, que se define precisamente por não admitir réplica. Pode ser também exemplo — e duplamente, já o veremos — da retirada do narrador para que a história se conte sozinha: não é o único narrador, nem o principal; este praticamente se apaga para que Jacobina desempenhe a principal narração, de acordo com um desses processos de enquadramento de que falei acima. A história contada é, por isso, em primeiro lugar, a história de uma narração, de alguém contando uma história: Jacobina, que, através da narração de “um caso”, expõe uma teoria, supostamente a mesma que vem anunciada em subtítulo do conto, “Esboço de uma nova teoria da alma humana”.

**A** acção decorre durante a noite, numa sala pequena, alumada a velas, onde estão “quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas” Enquanto os outros debatiam “questões de alta transcendência”, Jacobina dormitava, ocasionalmente resmungava, porque nunca discutia. A dada altura, quando a conversa caiu no problema da natureza da alma e os quatro debatedores se viram divididos, algum deles pediu ao silencioso que desse opinião ou conjectura:

Nem conjectura, nem opinião, redargüiu ele: uma ou outra pode dar lugar a dissenti-mento, e, como sabem, eu não discuto. Mas, se querem ouvir-me calados, posso con-tar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata. Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas...

**R**epare-se que o procedimento de abertura da narração é semelhante ao que en-contram os em “O empréstimo”: Jacobina promete um caso, e um caso da sua vida, mas começa, “em primeiro lugar”, com uma proposição universal: não há uma, mas duas almas. E prossegue, explicando e explicitando a condição da narração:

Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir.

**A** elaboração em torno desta idéia ainda se prolonga por quase duas páginas antes que Jacobina encete a narração do episódio da sua vida a que prometeu restringir-se. É uma exposição curiosíssima; mais curioso, entretanto, é o caso narrado. Re-lembro-o muito rapidamente. Jacobina, aos vinte e cinco anos, foi nomeado alfe-res da guarda nacional, motivo de grande alegria, para ele e para a família: “Minha mãe ficou tão orgulhosa! tão contente! Chamava-me o seu alferes” Uma das tias, que morava num sítio escuso, pediu-lhe então que a fosse visitar e levasse a farda; começou então a chamar-lhe também “o seu alferes” “e era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda a hora”, cobriu-o de distinções, chegando ao ponto de man-dar colocar-lhe no quarto um grande espelho. A consequência foi que “o alferes eliminou o homem”, a alma exterior reduziu-se ao posto. Um dia a tia ausenta-se, os escravos aproveitam para fugir, e o “seu alferes” fica sozinho na fazenda. É en-tão que acontece o episódio decisivo: o espelho não lhe reflecte a imagem quando deixa de vestir a farda; porém, recupera o reflexo quando a veste de novo.

**P**ercebe-se que se trata de uma variação da perda da imagem, sombra ou reflexo, do motivo da identidade, em suma. A diferença machadiana reside precisamente na explicitação da teoria. Recordemos que Jacobina anunciara um caso “em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata”; mas é também

certo que narra explicando-o com a distinção entre alma exterior e alma interior. Reencontramos a emenda de Sêneca: o caso não pode deixar de demonstrar a teoria porque já vem narrado exemplificando a teoria. Acresce, no entanto, a natureza fantástica do episódio, a vários títulos perturbadora. A teoria das duas almas mostra-se largamente aplicável, e os exemplos oferecidos por Jacobina são todos eles reconhecíveis na experiência vulgar da vida moral. A teoria parece, de começo, uma modalidade alternativa de explicação de fenómenos como a inconstância, a vaidade, a presunção, etc., distinguindo-se, não pela capacidade de esclarecer um corpo de problemas, mas pela extravagância: uma teoria extravagante para explicar o familiar. O episódio do espelho é o caso extraordinário que restringe drasticamente o conjunto de explicações possíveis: e a teoria das duas almas aí já responde a um problema, e problema tão inusitado que o aspecto extravagante da teoria passa por mero efeito, ademais comprovador, da própria capacidade de o elucidar.

**A** complicação parece decorrer da coincidência do autor da teoria das duas almas com o protagonista do caso do espelho, e é visível justamente na anteposição da explicação da teoria à narrativa do episódio. Em qualquer caso, o problema suscita-se implicando a emenda de Sêneca: Jacobina deduziu do episódio a teoria ou apenas pôde contá-lo depois de, por outros caminhos, ter chegado à formulação da teoria? Esta pergunta não tem resposta e, em rigor, não tem sentido, porque o conto se organiza justamente para a desqualificar enquanto pergunta pertinente. A “anedota” permaneceu recôndita porque a sua divulgação exige decifração, e esta obrigaria o decifrador ao que ele recusa, a discussão. Daí a primeira razão para não admitir réplica.

**M**as há outra, esta criada pelo “caso”, não imposta pelo narrador. Em certo sentido, dir-se-ia que a teoria se esgota a estruturar a narrativa do caso. Embora não seja completo nem definitivo, a razão desse esgotamento está prevista no conto desde cedo, e é uma razão de efeito. Note-se esta passagem:

Os quatro companheiros, ansiosos de ouvir o caso prometido, esqueceram a controvérsia. Santa curiosidade! tu não és só a alma da civilização, és também o pomo da concórdia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia.

**A** narração cria concórdia, elimina divergências, inutiliza o exame da teoria de facto inseparável do caso contado? Na verdade, o efeito produzido, aliás descrito como curiosidade, é heterogêneo à controvérsia, porque subtrai a história às conseqüências da teoria; a teoria suscita controvérsia, o “caso” curiosidade e concórdia: não obstante o “caso” não ser separável da teoria. A curiosidade cria uma coincidência entre a disposição do narrador e a do auditório, e é isso a concórdia, aliás condição da narração. Ou seja, a concórdia é outro nome para a submissão à imposição de Jacobina: curiosos e atentos à história, os auditores concordam em não oferecer réplica à teoria. E não irão replicar: no final da narração, e é a última frase do conto, “quando os outros voltaram a si, o narrador já tinha descido as escadas”. Se então o efeito cessa ou se atenua, o responsável pela teoria já não está presente, já se retirou deixando atrás de si a história narrada, a teoria nela incluída, o efeito produzido, a bem dizer tudo — menos ele. A inadmissibilidade da réplica tornou-se definitiva quando a narração do caso ganhou forma definitiva.

**5.** O segundo caso teórico, o conto “Primas de Sapucaia”, tem interesse duplo: além de versão da tentativa de autorizar a narração com um princípio de inteligibilidade que ultrapassa o caso singular narrado, oferece uma história que desmente a interpretação do narrador que a conta.

Trata-se de um narrador na primeira pessoa, em parte protagonista e em parte testemunha, mas procurando justamente construir a unidade de dois casos a partir de um princípio geral, que formula logo no primeiro parágrafo:

Há umas ocasiões oportunas e fugitivas, em que o acaso nos inflige duas ou três primas de Sapucaia; outras vezes, ao contrário, as primas de Sapucaia são antes um benefício do que um infortúnio.

**A** forma é a da sentença; geral, intemporal, descreve uma situação reconhecível, até relativamente banal: o acaso pode resultar em infortúnio ou em benefício. Mas logo se repara que não propriamente o acaso, mas as primas de Sapucaia... e o que vêm a ser as primas de Sapucaia? Agentes do acaso? Será preciso ler o conto: a sentença traz enxertado um pedaço do particular, que resistirá a separar-se dele. A banalidade, entretanto, poderá desfazer-se se vista na função que desempenha:

usurpar o lugar de outra sentença, esta nada geral. É que ler o conto implicará avaliar a capacidade da sentença inicial para descrever a experiência nele relatada, o mesmo é dizer, a capacidade de o resumir e, conseqüentemente, de o substituir. Justamente essa operação de substituição os contos de Machado recusam.

**H**á de facto umas primas, Claudina e Rosa, e de Sapucaia, de visita ao Rio, e por isso dependentes do narrador, que as leva a passeio e guia; e que num desses passeios, à porta da igreja onde tomavam água benta, a certa hora de certo dia, o impedem de seguir certa mulher que vira numa ocasião anterior e o deixara apaixonadíssimo: um infortúnio, portanto. Mas onde está o acaso, na presença das primas ou passagem da mulher? E quando se revelam ou transformam elas em benefício? Partindo da suposição de que estava na porta da igreja mas as primas não o acompanhavam, o narrador divaga enquanto almoça num hotel, e imagina-se a seguir a mulher e logo protagonista de uma história de amor ardente: então, é como se esse amor ardente fosse tudo o que não pôde realizar por causa das primas. Mais tarde, também por acção do acaso, chega a testemunhar os amores nefastos dum amigo, Oliveira, com a mesmíssima mulher, que tinha o mesmíssimo nome que lhe atribuíra, o mais notório de vários pontos coincidentes com a história imaginada. Oliveira conta-lhe a história desses amores, e ele pôde ver, “através da narração duas índoles incompatíveis, unidas pelo amor ou pelo pecado, fartas uma da outra, mas condenadas à convivência e ao ódio”: e então, é como se as primas o salvassem do mesmíssimo destino. Não se tornam benefício, foram desde sempre um benefício.

**P**ercebe-se, enfim, o significado das primas na sentença inicial. Muito simplesmente, caso as primas não o detivessem à porta da igreja, o que lhe estava destinado não seria a história de amor ardente que imaginou mas a história funesta que o Oliveira sofreu. Não fossem as primas, e estaria no lugar do Oliveira, sofrendo e penando, até morrer exaurido como ele morreu. Liga, assim, a experiência própria e a alheia como dois momentos delimitados da mesma experiência, a dele: a de ter sido salvo pelas primas.

**A** sentença inicial pretende descrever a unidade desta experiência e, num salto de generalização, constituí-la ensinamento além da particularidade do caso. Em qualquer dos níveis, no entanto, só é válida na condição de se aceitar certa idéia implícita, verdadeiro núcleo da interpretação do narrador: a mulher que passou à porta da igreja persiste a mesma em todos os mundos possíveis, digamos assim,

e passa como aquilo que é, o monstro — “olhos de touro e de basilisco” é a última expressão com que a define — à caça de nova vítima. Ora, esta dedução da figura da mulher cabe bem no âmbito da emenda de Séneca. A história funesta com o Oliveira vale como representação apertada de toda a Adriana, a partir da qual o narrador remonta à representação de si próprio à porta da igreja para lhe corrigir o sentido, que o reduzia a “preterido da loteria” e “ambição malograda”; pela correção, entretanto, o que ele de facto faz é remover a representação de si, que afinal não existia, e colocar em seu lugar uma representação ainda mais apertada de Adriana. As primas estariam, então, no lugar do observador competente, posto sem o saberem, porque agiam movidas pelo acaso: se já aí eram benefício, é porque o acaso funcionou como providência, autoridade reguladora da interpretação, porque capaz de ver na passagem de Adriana a representação de uma vida inteira e capaz ainda de lhe decifrar o sentido. Ou melhor — recorrendo a outra metáfora de Machado em *Dom Casmurro* —, capaz de promover a representação, no duplo papel de dramaturgo e contra-regra. Todo o conto valeria, enfim, como narrativa da experiência que conduziu o narrador às condições em que pôde fazer coincidir a sua interpretação com a da providência personificada nas primas: e a sentença inicial seria o resumo da interpretação e a expressão dessa coincidência.

A sentença é, então, a um tempo, geral e particular, presa à história e separável dela, e por causa da expressão “primas de Sapucaia”, que tem o mesmo comportamento: geral e particular, presa à história e separável dela. Por isso é duplamente enganadora. Desde logo porque não corresponde à história narrada. As primas seriam um benefício, se a efectiva perseguição de Adriana conduzisse o narrador ao mesmo lugar de Oliveira, coisa para ele inevitável desde que fixou Adriana na posição de mulher fatal: o nosso “preterido da loteria” supõe que, livre das primas, viveria necessariamente com Adriana a história que imaginou, salvo que seria funestíssima. Mas, sem as primas, estaria ele à porta da igreja naquele dia e àquela hora? E, posto estivesse, resultaria necessariamente da possibilidade de seguir Adriana o caso amoroso que imaginou? E, posto resultasse, decurso e desfecho seriam necessariamente os mesmos do caso do Oliveira? Percebe-se o erro do narrador: pôr em paralelo a história inventada na divagação no hotel e a história do Oliveira, tomando a primeira por alternativa necessária em vez de apenas possível. E percebe-se que esse erro se agrava com outro, se não for por

ele determinado: o que limita a correcção da alternativa falsamente necessária ao preciso ponto da identidade de Adriana como mulher fatal.

Assim, a sentença das primas mascara a efectiva interpretação do narrador, a identidade de Adriana deduzida da história do Oliveira, a única que estrutura a narrativa e curiosamente incompatível com a história que conta. Quando essa incompatibilidade é percebida e a interpretação conseqüentemente desqualificada, também se desarticula o golpe de generalização. Se as primas representam o importuno que impede o sujeito de agarrar a ocasião quando ela se oferece — “estas primas de Sapucaia tomam todas as formas, e o leitor, se não as teve de um modo, teve-as de outro” —, porque há-de o impedimento dividir-se em benefício ou malefício? Perdida a ocasião, o curso de acontecimentos dela resultante escapa para sempre, cai no provável e só pode ser objecto de conjectura. Onde, então, ancorar a certeza de que, algumas vezes, daí decorre um benefício? A extraordinária sucessão de acasos ludibria o narrador, que a transforma numa seqüência significativa, como que guiada por um desígnio — salvá-lo da mulher fatal. A sentença começa por afirmar o papel activo do acaso, mas redundando na completa negação do acaso: as primas representam sobretudo o desejo de atribuir um desígnio ao acaso, desejo interpretativo por excelência.

O mais curioso é que a melhor explicação para o erro da interpretação do narrador é dada por ele mesmo, justamente a propósito da história que imaginou no hotel, quando começa a relatá-la:

[...] imaginei então que as primas não estavam comigo, e que eu seguia atrás da bela dama. Assim é que se consolam os preteridos da loteria; assim é que se fartam as ambições malogradas.

Eis o instrumento com que a história demolirá a autoridade do narrador. Toda a narrativa, a começar pela sentença inicial, é a reprodução precisa deste consolo do preterido. Sem agir, tolhido pelas primas, lançado pelo acaso a testemunhar experiência alheia, o narrador reconfigura tudo em experiência própria, e enreda outra história, agora assente na suposição insustentável de que a “bela dama” que lhe escapou era afinal um “basilisco”

**6.** Terceiro caso teórico: “A causa secreta”. Não cabe aqui a análise demorada das particularidades deste conto especialmente complexo. Circunscrevo as observações que seguem ao indispensável. Trata-se de um conto explicitamente centrado na actividade interpretativa. O protagonista é um jovem médico, Garcia, caracterizado em termos semelhantes aos que já encontramos em “O empréstimo” a respeito do tabelião Vaz Nunes:

Este moço possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo.

**E**sta capacidade de Garcia entra na história quando ele se depara com um sujeito singular, Fortunato, que o deixa atónito: Fortunato socorre com excepcional generosidade um pobre homem atacado na rua, mas trata-o com desprezo e escárnio quando ele mais tarde lhe vai agradecer. Ao cabo de algum tempo, Fortunato, afinal um capitalista, propõe a Garcia a fundação de uma casa de saúde. Garcia aceita, começa a trabalhar e admira a extrema dedicação de Fortunato aos doentes internados:

Garcia pôde então observar que a dedicação ao ferido da rua de D. Manuel não era um caso fortuito, mas assentava na própria natureza deste homem. Via-o servir como nenhum dos fâmulos. Não recuava diante de nada, não conhecia moléstia aflitiva ou repelente, e estava sempre pronto para tudo, a qualquer hora do dia ou da noite. Toda a gente pasmava e aplaudia.

**E**ntretanto, Garcia torna-se muito presente na casa de Fortunato — “a comunhão dos interesses apertou os laços da intimidade” —, acabando por se apaixonar pela mulher dele, Maria Luísa: “Manso e manso, entrou-lhe o amor no coração. Quando deu por ele, quis expeli-lo para que entre ele e Fortunato não houvesse outro laço que o da amizade; mas não pôde. Pôde apenas trancá-lo; Maria Luísa compreendeu ambas as coisas, a afeição e o silêncio, mas não se deu por achada”. Estas passagens realçam mais do que um ponto decisivo para o que se vai seguir. A paixão refreada por Maria Luísa terá obviamente enorme importância. Mas há outro

ponto, que mais facilmente passará despercebido antes da conclusão da leitura, e não menos decisivo: a “própria natureza” de Fortunato não era incompatível, bem pelo contrário, com a “comunhão de interesses” e o “laço da amizade”. Uma natureza benigna, portanto.

**M**as Fortunato iludira a “faculdade de decifrar os homens” de Garcia, que não podia estar mais errado. Entretanto, o leitor verá que a capacidade analítica do médico está condenada — é o termo — ao sucesso, ou seja, chegará a “apalpar o segredo” de Fortunato, afinal bem diferente da suposta natureza benigna: a “própria natureza” de Fortunato era antes a perversão: “uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar” No entanto, esse sucesso depende por inteiro de um acontecimento inesperado: Garcia surpreende Fortunato a matar um rato de forma lenta e cruel, e descobre a perversão, curiosamente encarando a descoberta como se antes nada tivesse deduzido a respeito do carácter de Fortunato. Recordo a passagem que dá conta da descoberta:

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. [...] Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. [...]

Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. Pareceu-lhe, e era verdade, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido. Isto posto, não estaria fingindo, e devia ser aquilo mesmo.

[...]

“Castiga sem raiva”, pensou o médico, “pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem”.

**O** segredo destrói a “própria natureza” benigna: a “causa secreta”, a força que move Fortunato e lhe explica o carácter e a conduta, surpreendida num momento sin-

gular, contraria e consegue substituir a interpretação elaborada ao longo de observação próxima, contínua e demorada. Que espécie de poder terá esse momento singular e fortuito? O poder da emenda de Séneca, obviamente, aqui exposta e complicada pelo realce da visibilidade.

Ao longo do conto, é notória a insistência nos termos “ver” e “olhar”, que predominam na descrição das acções, de Garcia sobretudo. A cena do rato é basicamente o espectáculo dum outro espectáculo: Fortunato contempla o rato que tortura, Garcia obriga-se a dominar a repugnância para contemplar a cara de Fortunato, onde vê o “reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas” O ponto crucial está na observação de que Fortunato se esquecera da presença dele: actuava como se não fosse observado, sem dissimular, logo de acordo com a verdadeira e até aí escondida natureza. Repare-se que a passagem inclui uma inserção do narrador — “pareceu-lhe, *e era verdade*, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido” —, a confirmar, não a interpretação de Garcia, mas o facto em que assenta.

Tudo isto se pode traduzir no vocabulário da emenda de Séneca: esquecendo-se da presença do observador, Fortunato não impede a verdadeira representação apertada da sua vida inteira. Mas há um elemento novo, trazido pela dimensão do visível: a possibilidade de o sujeito representado dissimular, manipular a representação e até produzir simulacros de representação apertada. O socorro ao homem agredido seria um desses simulacros; frágil, porque incompatível com o desprezo com que o tratou depois: mas nem isso impediu Garcia de concluir que “a dedicação ao ferido da rua de D. Manuel não era um caso fortuito, mas assentava na própria natureza deste homem”.

É esse elemento novo que complica a emenda de Séneca. A decifração do segredo não é a verificação duma verdade exposta em plena transparência: persiste interpretação duma representação. O que vê Garcia de tão gritantemente evidente? Fortunato a cortar as patas ao rato? Mas o médico sabia que o outro, quando se meteu a estudar fisiologia e anatomia, se ocupava “nas horas vagas em rasgar e envenenar gatos e cães”; deixou de o fazer na clínica, porque os guinchos dos animais incomodavam os doentes, e foi fazê-lo para casa, passando a incomodar a mulher, que pediu a Garcia que “como coisa sua, alcançasse do marido a cessação de tais experiências” Nada disto acordou no médico sequer a suspeita.

O que pode ele ter visto na cena do rato que não imaginasse no resto? A resposta vem dada com clareza: uma acção sem outra finalidade que não o prazer de a contemplar, “alguma cousa parecida com a pura sensação estética”. Mas isto ele deduz quando fixa a *cara* do homem, quando ele próprio, que tinha o amor da análise, contempla o rosto e associa o sorriso que nele vê a “reflexo de alma satisfeita”, considerando-o “alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas” O inesperado da situação, o facto de Fortunato se esquecer de que é observado, a repugnância da cena, tudo contribui para criar em Garcia a ilusão de que não interpreta, apenas *vê* directamente, sem representação nem mediações, a verdade revelada.

**A** actividade interpretativa assume, assim, maior importância no conto do que a “causa secreta”. A actividade analítica de Garcia laborou em erro todo o tempo e apenas se reabilita por efeito da conjugação de um acaso com a pressuposição de que a verdade pode tornar-se visível no rosto do sujeito analisado. O acontecimento inesperado da representação apertada salva a interpretação: o intérprete acredita que o erro da interpretação anterior se justifica com ter a “causa” permanecido “secreta”, deliberadamente escondida, e só ali se revelar em pleno, por efeito do único agente capaz de derrotar o cuidado dissimulador de Fortunato, o acaso. E do mesmo passo também a arruína: acreditando na perfeita visibilidade da verdade, o analista corrige a interpretação de um modo que a torna dispensável: se a verdade não se decifra, antes se oferece em perfeita transparência à visão, a interpretação consiste ou na actividade de prolongar com hipóteses e deduções a acção dissimuladora do analisado, ou na inactividade da sentinela, quando muito emboscada à espera da situação imprevisível e fugidia em que a verdade se dá a ver.

**Ora**, o golpe inesperado do conto consiste em criar nova situação em que a verdade se dá a ver, aliás aquela em que a autoridade do narrador a estabelece enquanto verdade definitiva: mas será uma situação que justamente Garcia não pode ver. Depois de acompanhar Garcia durante quase todo o conto, simulando narrar apenas o que ele vê, o ponto de vista do narrador desloca-se para mostrar Garcia a ser visto por Fortunato. A inversão dá-se depois da morte de Maria Luísa, quando Garcia lhe beija a testa no final do conto:

Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa. Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, mordendo os beiços.

Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa.

Com o incisivo discurso indirecto livre das últimas palavras, a decifração fica completa, e bem-sucedida: para o leitor, não para o analista, posto as conclusões de ambos coincidam. A diferença reside num traço de técnica literária, que confirma o que Garcia não poderia jamais confirmar. O sucesso da interpretação depende, assim, da forma do conto que dá ao narrador a possibilidade de ver mais do que Garcia, *de o ver a ser visto* — a possibilidade da *autoridade*. A autoridade do narrador comprova a interpretação de Garcia para precisamente demonstrar a falibilidade da interpretação. Noutros termos, assenta inteiramente na emenda de Séneca — porque é essa situação final de Fortunato a saborear a deliciosamente longa explosão de dor moral do outro que em definitivo lhe representa a vida inteira — para poder denunciar os limites e as fragilidades da mesma emenda de Séneca. A história, com esse desvio final, acrescenta-se para poder sobreviver ao intérprete e denunciar-lhe o erro: mas só o pode fazer repetindo-o.

7. A singularidade do conto machadiano começa a definir-se na reiteração do inquérito da actividade interpretativa e da sua indispensabilidade na delimitação da forma. O primeiro e decisivo procedimento desse exame é a deslocação, para o interior da ficção, da interpretação e da autoridade inerente à acção narrativa, integrando-as na história narrada ou desdobrando-se para narrar outra, suplementar ou alternativa. De um modo ou de outro, a história triunfa sobre a interpretação.

Não quer dizer que ao cabo a revele dispensável: quer dizer antes que lhe resiste, que sobrevive ao erro da interpretação, podendo chegar a denunciá-lo; quer dizer, enfim, que, em qualquer caso, se a história não dispensa a interpretação, esta arruína-se na configuração da história. Daí a variação das figuras do narrador: há os que não admitem réplica e os que formulam conjecturas; outros interpretam erroneamente a história que contam, enquanto outros decifram sem poderem comprovar que decifraram; outros ainda chegam a dizer que não entendem o que viveram ou presenciaram, não obstante conseguirem estruturar uma narrativa inteligível a partir dessa incompreensão.

**O** caso mais conhecido de incompreensão é “Missa do galo” Releia-se a primeira frase: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”. O mais notável é “Singular ocorrência”, exploração radical da forma do diálogo, já presente noutra conto célebre, “Teoria do medalhão”, e aqui plenamente significativa: sem narrador, a história que nele se conta não é, em rigor, a de Marocas e da singular noite em que encontrou Leandro, mas a do esforço de dois homens para compreender a conduta de Marocas nessa noite, sem o conseguirem e também sem conseguirem evitar simulacros de resposta. Caso análogo, ainda em torno de uma figura de mulher e também praticamente composto de diálogo entre dois homens: “A desejada das gentes” Menos do que insistência na figura da mulher enigma, estes contos recortam a actividade de interpretação enquanto actividade de poder — e poder masculino, e poder arruinado pela forma que inviabiliza o estabelecimento autoritário de uma interpretação. São três contos em que, ademais, a forma do diálogo ilumina com nitidez o processo que analisámos no conto “Primas de Sapucaia”.

**A** incompreensão representa o caso limite da irreducibilidade do anedótico na forma do conto machadiano: relato breve de caso singular — curioso, jocoso ou extravagante — orientado para a decifração ou interpretação do respectivo sentido — também curioso, jocoso ou extravagante, mas em qualquer caso arruinado pela história, nela preso por laço inextricável. Daí que o conto machadiano seja sempre anedótico, agora em sentido mais vasto, quer dizer, estrutura-se em volta de um acontecimento singular, nó principal da história e desafio posto à actividade interpretativa; e daí que seja também filosófico, não na acepção estrita da classificação habitual reservada às alegorias em torno do sentido do universo ou

da existência (embora Machado tenha escrito peças notáveis no género), antes porque as balizas da actividade interpretativa são as da moralidade, quer dizer, da acção humana.

Haverá certamente algum leitor que agora se satisfaria com uma explicação geral para a insistência no inquérito à interpretação. E que talvez a reclame. Percebeu que os contos de Machado de Assis não cabem facilmente em nenhuma das categorias rápidas, porque não são realistas nem formalistas; muito menos exemplos do que agora se chama ficção metaliterária. Cada conto é um caso teórico, decerto; cada conto insere uma teoria implícita do conto, também se aceita. Mas esse leitor pressente que se trata de algo mais, e quererá alguma explicação geral; menos técnica, menos literária, mais conforme com... a vida. Provavelmente, a única disponível será esta: os contos machadianos, parafraseando o filósofo, falam de homens que actuam e representam a ruína da interpretação para dizerem que o sentido da acção humana não é dado, nem ilustrável, nem decifrável, nem transmissível. Não porque seja destituída de sentido, antes porque lhe falta sempre a autoridade do narrador. Mas essa é a própria razão de ser da emenda de Séneca.

---

**Abel Barros Baptista** é professor de Literatura Brasileira da Universidade Nova de Lisboa. Autor de vários livros, dedicou dois a Machado de Assis: *Autobiografias* e *A formação do nome*, ambos com edição brasileira pela Editora UNICAMP [2003]. Acaba de publicar *O livro agreste*. Ensaio de curso de literatura brasileira [UNICAMP, 2005].