



Universidade de Brasília

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura

“Franjas de algodão em mantos de veludo”: apropriação irônica e
realidade histórica nos contos de temática religiosa de Machado de
Assis

Tiago Ferreira da Silva

Brasília

Julho/2013

Tiago Ferreira da Silva

“Franjas de algodão em mantos de veludo”: apropriação irônica e
realidade histórica nos contos de temática religiosa de Machado de
Assis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura do Departamento de Teoria
Literária e Literaturas como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Julho/2013

Universidade de Brasília

SILVA, Tiago Ferreira da. “Franjas de algodão em mantos de veludo”: apropriação irônica e realidade histórica nos contos de temática religiosa de Machado de Assis. Dissertação de Mestrado em Literatura, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 5 de julho de 2013.

Comissão Julgadora

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Literatura

Presidente e Orientador Professor Doutor Edvaldo Aparecido Bergamo

Examinadora Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa

Examinador Professor Doutor André Matias Nepomuceno

Examinador Professor Doutor Alexandre Simões Pilati (suplente)

Julho de 2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Edvaldo pela disposição em orientar este trabalho e por toda a contribuição e orientação ao longo desses meses de convivência mais íntima com Machado de Assis. À estimada professora Ana Laura deixo registrado agradecimento especial, pela contribuição em minha formação como professor, pelas ajudas significativas durante todos esses semestres e por ser um exemplo da possibilidade de transformação da sala de aula em espaço de luta e política na construção (utópica?) de uma sociedade mais justa. E, principalmente, por ser ela a responsável em despertar entusiasmo que me traz à concretização desse trabalho. Fica aqui o muito obrigado de quem aprendeu a fazer da Literatura parte da vida e um modo de viver!

Ao professor Augusto Rodrigues, machadiano convicto, pelas produtivas conversas, pelo apoio e incentivo durante esse período de Mestrado. Ao professor Hermenegildo Bastos, exemplo maior de erudição e inspiração no constante desafio que é estudar a fundo literatura e entendê-la como espaço de conscientização e questionamento. Aos professores Gilson Sobral, Deane Fonseca, André Luís Gomes e tantos outros, pelas contribuições, diretas ou indiretas, ao longo desse tempo de faculdade.

À minha mãe, por ser a mais compreensiva e mais bondosa das companhias, sempre acreditando nos sonhos por vezes absurdos de seu filho caçula; a meu pai, grande homem, companheiro, em seu modo peculiar, no meu árduo processo de compreensão da vida; a minha irmã Carol e a minha sobrinha Isabela, seres angelicais, que preenchem um espaço importante de minha existência; a todo o resto de meus familiares, por serem tão mais do que sempre esperei.

Aos amigos, poucos, embora de valor inigualável: Gustavo, pela grande amizade, companheirismo, paciência e orientação; Diuvanio, por ser o cúmplice e companheiro de escalada no agradável padecimento que o ofício de professor nos oferece; Rhodie, o autêntico amigo, com todas as suas teorias e conjecturas, extremamente úteis para que eu chegasse até aqui; Micáilo, Lilly e à família Ferreira, meu segundo lar; à família Marcenes por me acolherem como membro do clã; aos antigos e saudosos companheiros de Comunidade Ovídio e Kayra, meus eternos responsáveis, e Adriano e Dehik, companhias edificantes e

divertidas; ao Zé Maria de Carvalho, o filho da promessa, por ser um bom ouvinte, pela franqueza e orientação mais do que construtivas; aos distantes e saudosos Cíntia, Léo, Nobienne, Stéphanie, Luana, Paloma, Anderson, Eduardo, Lane, Mantovani, Viviane e tantos outros, perdidos nas imposições e obrigações que a vida adulta nos impõe.

Por fim, o mais profundo e sincero dos agradecimentos fica para minha amada Juliana, esposa e companheira, inspiração e modelo de disciplina, atenção e cumplicidade, o mais precioso presente que a vida me reservou, amiga de todos os dias, noites e madrugadas, sem a qual esse trabalho e todo o estudo por ele motivado jamais existiriam. Obrigado por acender a chama da vida onde já se supunha apagada! Obrigado por ter ido tirar aquela dúvida de Arcadismo!

A Deus, motivo maior, sempre à frente.

RESUMO

O presente trabalho se debruça sobre o estudo mais aprofundado dos contos de Machado de Assis que possuem, abertamente, uma temática religiosa (cristã). Tomando-se como fundamento a relação entre forma literária e processo social, procura-se demonstrar que a religião, além de tema, possui implicações formais e auxilia na constituição da forma literária machadiana para, por meio disso, dar mostras das questões que o autor analisa e aprofunda, quais sejam: as contradições da sociedade brasileira oitocentista e o ser humano em seu caráter eminentemente contraditório.

Para tanto, o ponto de partida será uma breve revisão dos aspectos teóricos acerca do conto, passando pelo seu início na literatura brasileira e pela sua consolidação no Brasil com Machado de Assis. Essa visão panorâmica servirá como mote para um estudo mais detalhado do modo de construção, articulação e experimentação que o gênero encontrará nas mãos do criador de Brás Cubas.

Em seguida, a análise se volta para a religião na obra machadiana, incluindo-se aí uma revisão do que já fora dito sobre o assunto por alguns críticos e um panorama da presença de elementos religiosos na prosa do autor, especialmente romances e contos. Aberto esse caminho, dá-se início à análise de dois dos objetos centrais do estudo: os contos “Na arca” e “Entre Santos”.

Por fim, o estudo se volta para a relação Deus e diabo em mais dois outros contos machadianos: “A Igreja do diabo” e “Adão e Eva”. Assim como nos anteriores, há uma tentativa de observar como neles estão representadas questões relativas às contradições da sociedade brasileira da época, bem como a visão crítica e cética do autor quanto ao homem em sua essência, o que se faz revelar, sobretudo, por meio da ironia.

ABSTRACT

This paper focuses on the further study of the tales of Machado which openly have a religious theme (Christian). Taking as basis, the relationship between literary form and social process, it seeks to demonstrate that religion, in addition to theme, has formal implications and assists in the creation of Machado literary form, thereby, to demonstrate the issues that the author analyzes and deepens, namely: the contradictions of nineteenth-century Brazilian society and the human being in his eminently contradictory character.

Thus, the starting point is a brief review of the theoretical aspects about the short-history, through its start in Brazilian literature and its consolidation in Brazil with Machado de Assis. This overview will serve as a motto for a more detailed study of the construction mode, articulation and experimentation that the genre will find in the hands of Brás Cubas creator.

Next, the analysis turns to religion in Machado's work, including a review of what had been said on the subject by some critics and an overview of the presence of religious elements in the prose of the author, especially novels and tales. With this path open, there is the start of analyzing two central objects of study: the tales "Na arca" and "Entre Santos".

Finally, the study turns to the relationship between God and the devil in two more Machado's tales: "A Igreja do diabo" and "Adão e Eva". As in the foregoing, there is an attempt to observe how issues related to the contradictions of Brazilian society of that period are represented in them, as well as the critical and skeptical view of the author in relation to man in his essence, which is revealing, above all, by means of the irony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O CONTO E O CONTO DE MACHADO DE ASSIS	15
1.1. Um breve percurso pela teoria do conto	16
1.2. O conto no Brasil: visão geral.....	24
1.3. O conto machadiano.....	29
1.3.1. As modalidades do conto machadiano e os “contos-teoria”	38
1.3.2. O narrador e os procedimentos narrativos.....	44
2. MACHADO DE ASSIS E A RELIGIÃO – EXPERIÊNCIA, APROPRIAÇÃO E IRONIA	51
2.1. Machado de Assis e a religião – apontamentos	52
2.2. As referências religiosas em Machado de Assis.....	61
2.3. “Na arca” – a apropriação irônica do <i>Gênesis</i>	67
2.4. “Entre Santos” – o riso beato e desolador no Brasil do século XIX	76
3. DEUS E O DIABO – DA CRIAÇÃO ÀS AVESSAS À ETERNA CONTRADIÇÃO HUMANA	85
3.1. “A Igreja do diabo” – as ideias fora do lugar e a construção da “eterna contradição humana”	86
3.2. “Adão e Eva” – uma revisão à brasileira da criação do mundo	99
CONCLUSÃO	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

INTRODUÇÃO

Assim, embora notória por desacatar os preceitos elementares da verossimilhança realista, a arte machadiana fazia de ordenamentos nacionais a disciplina estrutural de sua ficção.

(Roberto Schwarz)

A importância de Machado de Assis para o desenvolvimento da literatura brasileira é fato inegável, conforme se tem dito e discutido especialmente a partir da segunda metade do século XX. O autor, ao dar continuidade ao trabalho de seus antecessores, embebendo-se meticulosamente das obras deles (CANDIDO, 2007, p. 436), aprofunda questões já desenvolvidas em obras como as de Alencar, assumindo, no entanto, um grau de análise muito mais denso do que o do autor de *Senhora*, e consegue elevar a produção literária brasileira ao ponto de colocá-la em sintonia com a mais alta literatura mundial, ao mesmo tempo em que construía uma obra com uma feição radicalmente nacional. Esse processo de assimilação e aprofundamento do legado positivo de seus antecessores seria o segredo de sua independência em relação aos anteriores, em relação aos contemporâneos europeus e de seu alheamento às modas literárias de Portugal e França (CANDIDO, 2007, p. 437).

O que é afirmado por Antonio Candido nos parece acertado, por demonstrar que Machado de Assis, de fato, está inserido num sistema, do qual soube aproveitar e aprofundar os elementos que julgou necessários para a construção de obras que, além da marca do gênio machadiano, vieram ao encontro da realidade nacional de um modo muito mais crítico e, por que não dizer, brasileiro do que fora feito antes dele.

O caráter inovador da produção de Machado de Assis a partir da década de 1880 é um dos outros aspectos amplamente lembrados nos estudos sobre o autor, como não poderia deixar de ser, já que, de acordo com Lúcia Miguel-Pereira,

[...] o aparecimento do *Brás Cubas* modificou a ordem estabelecida: as posições de José de Alencar, de Manuel Antônio de Almeida, de Taunay, de Macedo – até então os grandes nomes de nossa ficção – tiveram que ser sensivelmente alteradas (PEREIRA, 1959, p. 55).

A modificação de ordem de que fala Lúcia Miguel-Pereira se deve ao fato de que, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma tradição local e breve, impregnada de modelos europeus e ainda com as marcas da recente descolonização, resultaria num inesperado conjunto de obras-primas, das quais esse romance vem a ser o primeiro exemplo. Os rearranjos em matéria e forma operados por Machado faziam que um universo ficcional modesto e de segunda mão subisse à complexidade da arte contemporânea mais avançada. Esse seria um dos fatores da “viravolta machadiana” de que fala Roberto Schwarz¹, que sintetiza: “Para sublinhar o interesse desse percurso, digamos que ele configura em ato, no plano literário, uma superação das alienações próprias à herança colonial” (SCHWARZ, 2012, p. 249).

A partir das memórias do defunto-autor Brás Cubas, a ousadia machadiana, ainda tímida nos romances anteriores, torna-se abrangente e espetacular, num desacato aos paradigmas da ficção realista, ou seja, “os andaimes oitocentistas da normalidade burguesa” (SCHWARZ, 2012, p. 248). A novidade se encontra no narrador, construído de maneira humorística e agressivamente arbitrária, funcionando como um princípio formal, que sujeita as personagens, a convenção literária e o próprio leitor, sem falar na autoridade da função narrativa, a desplantes periódicos, sendo que as intrusões vão da impertinência ligeira à agressão escancarada. Muito deliberadas, as infrações não desconhecem nem cancelam as normas que afrontam, as quais, entretanto, são escarnecidas e designadas como inoperantes, relegadas a um estatuto de meia-vigência, que capta admiravelmente a posição da cultura moderna em países periféricos. Necessárias a essa regra de composição, as transgressões de toda sorte se repetem com a regularidade de uma lei universal (SCHWARZ, 2012, p. 249).

O que se viu de revolucionário no romance com a chegada de *Memórias Póstumas* atingiu também a produção do contista Machado de Assis, já que, de modo análogo ao que se vira no romance, as narrativas de *Papéis Avulsos* (1882) revelavam um escritor muito mais denso, um experimentador de formas narrativas e um grande analista da sociedade da época.

John Gledson assinala que um dos pontos a contribuir para Machado criar seus contos e ter leitores contumazes foram os “(...) modos dos mais variados (irônicos, sarcásticos, mas sempre semiocultos) de se expressar a respeito de coisas sobre as quais não

¹ SCHWARZ, Roberto. “A viravolta machadiana”. In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 247-279.

devia falar, ou às quais só podia se referir de soslaio (...)”. Sem esses modos variados “(...) tais histórias jamais teriam existido...” (GLEDSON, 2007, p. 13).

Em consonância com o raciocínio de Gledson, Afrânio Coutinho diz que os contos machadianos são “(...) o laboratório mais fecundo de suas experimentações, e não foi em vão que escreveu mais de duzentos, e que, entre estes, estão algumas das obras primas do gênero, em qualquer literatura”.²

Os contos de Machado de Assis foram construídos a partir de observação e experimentação, e pacientemente elaborados com intensidade e densidade em cada palavra de seus personagens, o que resultou em uma visão de realidade acentuada de emoções e sentimentos, que transpassavam as estruturas sociais do século XIX. Assim, pode-se afirmar que os contos apresentam uma amostra dos enredos que o escritor compôs, evidenciando, nas vivências cotidianas dos personagens, mecanismos implícitos dos sistemas sociais do 2º Reinado e dos primeiros anos da República. Desse modo, como enfatiza Sidney Chalhoub, “ao contar suas histórias, Machado de Assis escrevia e reescrevia a história do Brasil” (CHALHOUB, 2003).

Reafirmando esse pensamento, Roberto Schwarz diz que a narrativa machadiana permite representar a dramaticidade e a morbidez ao retratar a sociedade, uma vez que Machado abre as portas, com sua linguagem, ao observar o cenário caótico de divisão da sociedade que acabara de posicionar-se no poder, conforme se depreende do trecho abaixo:

O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita. E, com efeito, a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto de primeiro plano. (...) Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica (SCHWARZ, 2001, p.11).

Machado de Assis parece não comungar com as ideias filosóficas genéricas que propõem para a história humana um progresso necessário e teleológico, mesmo com sacrifício de muitos. Nas palavras de John Gledson, Machado, por meio de suas narrativas, “critica e despreza as teorias que legitimam e justificam os atos egoísticos, cruéis e de escravidão” (GLEDSON, 2005, p. 145).

² COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: ASSIS, Machado de. Obra completa. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 27.

No intuito de refletir sobre a obra machadiana, mais especificamente sobre seus contos, e atentando para os diversos aspectos acima expostos, o presente trabalho pretende discutir de que modo a produção do contista Machado de Assis, sem prejuízo de seus romances, tratou do tema religião, a ponto de se apropriar do discurso religioso-cristão como matéria narrativa e elemento de discussão sobre a realidade.

O estudo que aqui se vê concretizado surgiu de uma constatação que logo viria a se tornar um questionamento: por que Machado de Assis se utiliza tanto de elementos ligados à religião cristã? As inúmeras citações, alusões e referências, especialmente à Bíblia e ao Catolicismo, chamam a atenção em toda a obra do autor e, com base nisso, tornou-se mais forte a intenção de investigar, de modo mais sistemático, a presença desses elementos em Machado e o modo como são trabalhados pelo autor.

Como predominam os estudos acerca do romance machadiano, houve uma preferência pelos contos, terreno talvez até mais profícuo para o estudo em questão do que o romance. Em suas histórias mais curtas, parece que o autor, em sua predileção pelo detalhe e pela anedota, encontrou um terreno propício em seu trabalho de apropriação, de modo sempre irônico, do universo cristão, indo, num processo dialético, das palavras da Bíblia às tradições da Igreja.

Partindo dessa constatação, esta dissertação se propõe a um estudo específico dos contos de temática religiosa de Machado de Assis, todos publicados na chamada “fase madura” e integrantes das coletâneas *Papéis Avulsos*, *Histórias sem data* e *Várias Histórias*³, totalizando quatro narrativas que compõem o objeto/*corpus* de análise.

No primeiro momento, intitulado “O conto e o conto de Machado de Assis”, o trabalho se propõe a uma análise do gênero conto, refletindo à luz do pensamento de alguns dos principais teóricos do assunto, como Edgar Allan Poe, Júlio Cortázar, Ricardo Piglia e outros, para, em seguida, problematizar o modo como o autor brasileiro, certamente um dos principais contistas da nossa história, deu configuração a um gênero ainda indefinido, mas que começaria, em breve, a assumir-se como uma das principais formas narrativas do final do século XIX e século XX. O capítulo inicial encontra seu cerne no estudo do conto machadiano, já que, como grande contista, Machado de Assis experimentou formas narrativas

³ Os contos que constituem o objeto de nossa análise foram todos retirados do 2º volume das Obras Completas de Machado de Assis, publicado em 2006 pela Editora Nova Aguilar. As referências a eles no decorrer do trabalho virão acompanhadas apenas do número da página correspondente.

diversas de acordo com o propósito de suas análises, desenvolvendo, com isso, uma peculiar e flexível teoria do conto (BAPTISTA, 2006, p. 210), verificável em muitos de seus textos, os quais, por sua variedade, também eram meios encontrados pelo autor para representar a realidade local e a própria dinâmica que a regia.

Após a reflexão teórica do capítulo inicial, centrada no Machado contista, chegamos à problematização da relação entre a obra machadiana e a religião, mais especificamente o Cristianismo. Em “Machado de Assis e a religião – experiência, apropriação e ironia”, procurou-se, em primeiro lugar, fazer um breve levantamento do que já havia sido dito sobre o assunto por alguns críticos, como Dom Hugo Araújo Bressane, Maria Eli de Queiroz e Raimundo Magalhães Júnior. O ponto-chave da abordagem inicial do capítulo é a tentativa de avançar um pouco além do biografismo que guiava a análise dos críticos citados, para refletir sobre algo ainda pouco abordado: de que modo a religião contribui para a constituição da obra machadiana, especialmente seus contos.

Como se tenta desenvolver nas partes finais do capítulo, há mais em Machado do que citações e referências, e tanto umas quanto outras não correspondem a uma manifestação de fé ou falta dela. Diante disso, o foco do capítulo se desloca, então, para momentos específicos em que a religião se constitui como matéria narrativa e elemento estrutural do conto machadiano. Neste ponto, analisam-se dois contos: “Na arca”, integrante de *Papéis Avulsos*, e “Entre Santos”, de *Várias Histórias*. O critério para a análise em conjunto desses dois textos foi o fato de, em ambos, Machado nos inserir em um universo religioso – a história de “Na arca” se passa dentro da arca de Noé e a de “Entre Santos”, na igreja de São Francisco de Paula – e retratar seres escolhidos por Deus, com atitudes e comportamentos elevados, agindo de forma contrária ao que a tradição nos mostra. A ironia que permeará essas narrativas e as demais analisadas posteriormente se mostra fundamental para a compreensão do modo como o tema da religião é apropriado em suas obras.

Finalmente, “Deus e o diabo – da criação às avessas à eterna contradição humana”, é todo construído em torno da reflexão crítica acerca de mais dois contos machadianos, estruturados sob o par de opostos central da tradição cristã: Deus e o diabo. “A Igreja do diabo”, conto de *Histórias sem data*, é um relato irônico sobre a tentativa diabólica de criar uma igreja e superar o seu rival divino na disputa por fiéis; e “Adão e Eva”, de *Várias Histórias*, mostra-nos uma versão diferente da criação do mundo, mais uma vez com uma disputa entre Deus e diabo, narrada por um juiz de paz no Brasil dos anos de mil e setecentos.

Juntos, esses dois contos se mostram extremamente fecundos em elementos que abrem discussões acerca do bem e do mal, das contradições humanas e, como se tenta mostrar na análise feita, nesses elementos atemporais e distantes do mundo e do momento em que Machado escreve é possível estabelecer uma relação com a contraditória realidade brasileira, analisada pelo autor, nesses casos, sob o prisma da religião.

O modo de pensar a literatura machadiana, considerando, antes de tudo, a obra em si, é fator fundamental para a nossa análise, pois, a partir do entendimento da organização interna do próprio texto, pretende-se ver a realidade histórica ali circunscrita. No caso específico dos contos aqui analisados, a ausência do compromisso documental será um dos fatores que contribuirá para que tais narrativas revelem aspectos da realidade. Embora pareçam deslocadas no tempo e no espaço, conseguem, ao seu modo, explicar o aparente por meio do oculto.

1. O CONTO E O CONTO DE MACHADO DE ASSIS

É preciso chegar à ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem ao abstrato, a desvitalizar seu conteúdo, ao passo que a vida rejeita angustiada o laço que a conceituação quer lhe colocar para fixá-la e categorizá-la. Mas, se não possuímos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido nosso tempo, pois um conto, em última instância, se desloca no plano humano em que a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me permitem o termo; e o resultado desta batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo como o tremor de água dentro de um cristal, a fugacidade numa permanência.

(Júlio Cortázar)

1.1. Um breve percurso pela teoria do conto

O conto é notoriamente um gênero literário de difícil definição, e as teorizações por parte de escritores e críticos acerca desse tema atingem grande número de questões e diferentes graus de complexidade, principalmente se considerarmos o problema em distintos contextos – a evolução da concepção do conto no tempo e nas diferentes culturas e países, por exemplo. Qualquer tentativa de abordar a questão, portanto, poderá ser frustrada caso não considere a diversidade de possibilidades de discussão do assunto.

Por ser um texto literário bastante difícil de especificar, há uma grande quantidade de “teorias” sobre o conto. Tais teorias trazem uma grande complexidade, principalmente ao se considerarem as diferenças contextuais, ou seja, a existência de um processo evolutivo no decorrer do tempo, variando de acordo com a época, o país ou a cultura. É inegável, no entanto, que uma das principais células para a origem do conto são as histórias orais, comuns a quase todos os povos do mundo.

Pensar, então, uma teoria do conto exige um percurso pelos principais autores que se ocuparam desse tema, e eles são em grande número. Embora esse tipo de produção exista há muitos séculos, a reflexão mais aprofundada sobre seus elementos constitutivos é de certo modo recente – advém do século XIX –, sobretudo pelo fato de ser esse o momento em que o conto literário assume feições mais artísticas, que passaram a exigir uma tentativa mais sistemática de teorização sobre os elementos que o constituem.⁴

O conto, tal como conhecemos no Ocidente, nasce da apropriação e fixação formal, artística e elaborada que o escritor faz dos gêneros os quais Jolles (1976) classificou como “Formas Simples”. Dentre essas formas, temos o conto popular, a anedota, a lenda, o mito, etc. Em poucas palavras, o escritor moderno fixa de forma artística e definitiva o que a tradição perpetua, com pluralidade, através da oralidade.

Até o século XVIII, o conto é mais conhecido como uma modalidade narrativa popular, de intenção satírica, moral, religiosa ou crítica. Consolida-se, porém, como entidade literária entre os anos de 1829 e 1832, surgindo, na França, com Mérimée e Balzac, e nos

⁴ Um aspecto singular nos estudos sobre o conto é que muitos teóricos do gênero foram também contistas e, em geral, demonstraram uma notável tendência a identificar a forma do conto com a espécie de conto que praticavam. Edgar Allan Poe, Henry James, Horácio Quiroga e Julio Cortázar são exemplos do que se pode chamar de contistas-teóricos.

Estados Unidos, com Hawthorne e Poe. Este último, no entanto, é o único a escrever uma considerável série de narrativas que vêm a significar um impulso definitivo ao gênero em seu país e no mundo, aperfeiçoando formas que se mantêm até o momento atual. É o pioneiro na descrição e análise das particularidades do conto, ao diferenciá-lo do capítulo de um romance e das crônicas romanceadas de seu tempo. Compreende que sua eficácia depende de sua “intensidade como acontecimento puro”, desprezando os comentários e descrições acessórios, diálogos marginais e considerações posteriores, que são toleráveis dentro do corpo de um romance, mas que destroem a estrutura da narrativa curta. É o primeiro também a pôr limites para o conto, a propor “regras”, com sua teoria da unidade de efeito.

Em sua famosa “Filosofia da Composição”, o autor lança a ideia de que todas as intrigas devem ser elaboradas em relação ao epílogo (POE, 1999, p.112), dando ao enredo o aspecto de consequência ou causalidade. Para construir a ficção, o escritor leva em consideração alguns procedimentos, tais como o efeito único ou impressão total que o conto vai produzir no leitor, o estabelecimento de propostas de construção da obra que primem pela racionalidade, a extensão do conto, que se deve caracterizar pela brevidade, isto é, deve ser lido de uma só “assentada”, para que o autor realize a plenitude de sua intenção. Dentre os procedimentos apontados por Poe, observa-se também a realização da economia dos meios narrativos, para que se obtenha, com o mínimo de meios, o máximo de efeito.

Posicionando-se diretamente sobre a questão, afirma o criador de *O corvo*:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído (POE, 1999, p.116).

O que se percebe, portanto, é que o contista norte-americano atribui uma importância particular a um efeito principal para o qual contribuem todos os detalhes, assim como a parte final deve esclarecer o que a precede. Ainda na mesma linha de raciocínio, afirma:

(...) no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção (POE, 1999, p 117).

Logo, tendo o contista concebido, com cuidado deliberado, certo efeito único e singular a ser elaborado, ele então cria os incidentes e combina os acontecimentos de forma a ajudá-lo no estabelecimento deste efeito preconcebido. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio pré-determinado.

Nota-se, então, que a importância da unidade de impressão e do efeito da obra é de grande importância para Poe, pois só tendo o epílogo constantemente em vista estaria assegurado o desenvolvimento da intenção do escritor. Assim, se a intenção ou o efeito dependem da unidade e esta só seria alcançada pela curta extensão, o tamanho do texto se torna uma questão fundamental para a sua teoria de conto.⁵

A mesma questão não é ignorada por Machado de Assis – quer a tenha colhido ou não de Poe. Mesmo que não tenha formalmente teorizado sobre o conto, em alguns momentos de sua obra, especialmente nas introduções e advertências de suas coletâneas, o escritor brasileiro tece algumas considerações importantes sobre o gênero. Assim diz Machado na advertência de *Várias Histórias*, de 1896:

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 (ASSIS, 2006, II, p.476).

Ainda que marcada pela ironia própria do autor, a afirmação não está completamente descontextualizada. A preocupação com o tamanho e com a forma do texto aproxima efetivamente sua obra aos contos criados por Poe. A tensão desenvolvida nos contos de Machado, a reviravolta no fim do relato, os personagens que se revelam somente no epílogo de fato não são de forma alguma alheios à sua produção ficcional, como ocorre no conto “A cartomante”.

As semelhanças entre os pontos teóricos defendidos por Edgar Allan Poe e os contos machadianos existem e são visíveis, entretanto não se pode afirmar que o autor de Brás Cubas buscou no escritor norte-americano as bases teóricas para a construção de suas

⁵ Um dos pontos que deve ser observado é o fato de os princípios de Poe serem plenamente aplicáveis ao tipo de conto por ele praticado. Como o gênero ganhará diversos tratamentos no decorrer dos anos, conseqüentemente surgirão diferentes formas de estruturá-lo, o que nos leva a perceber que pensar a teoria de Poe como algo comum a todos os contos seria bastante ingênuo e arriscado. Isso, porém, não diminui a importância de suas reflexões para o desenvolvimento de todo o pensamento teórico que seria feito acerca desse tema.

narrativas curtas ou seguiu um padrão teórico específico e rígido para elaborar seus textos. Há, de fato, pontos de convergência; contudo, como se pretende abordar mais à frente, Machado de Assis possui um estilo narrativo tão peculiar que enquadrá-lo nos parâmetros estabelecidos por Poe e por outros após ele seria reduzir as possibilidades de leitura da obra machadiana, na qual são exploradas múltiplas possibilidades de construções narrativas⁶.

Tzvetan Todorov (2006) percebeu que muitos dos contos de Poe encerram com uma “frase derradeira, carregada de maior significação, que ao mesmo tempo esclarece sabiamente o mistério mantido e anuncia um fato, em geral horrível” (TODOROV, 2006, p. 162). Diferente disso, nos contos mais psicológicos, escritos por Machado e pelo russo Tchekhov, por exemplo, além da profundidade psicológica dos personagens, umas das coisas que mais chama a atenção é um silêncio final perturbador ou certa pulsação enigmática que permanece no leitor mesmo após terminar de lê-los. Nesses, ao contrário do que acontece em Poe – e na maioria dos contos policiais ou de terror – não há necessariamente algum enigma a ser desvendado, um problema a ser solucionado ou uma revelação a vir à tona. Ao invés de neles encontrarmos desfechos com “soluções” ou “conclusões” nas quais todo o restante da trama se reconheça e seja esclarecido, encontramos histórias ambíguas que mantêm questões sutis em aberto e a serem solucionadas pelo próprio leitor a partir das mais diversas interpretações, como ocorre na narrativa machadiana “Entre Santos”.

Mesmo que não possam ser aceitas como leis universais para a elaboração de narrativas curtas, as ideias de Edgar Allan Poe acabaram por se tornar a base de toda uma teoria do conto, extremamente debatida e discutida por seus sucessores no gênero. Júlio Cortázar, escritor argentino do século XX, é um dos principais nomes a dar continuidade a essas reflexões. Refletindo acerca do tema, o autor se mostra certo da existência de “certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (CORTÁZAR, 2008, p. 149).

Como Poe, Cortázar examina a noção de tamanho, para estabelecer a diferença entre romance e conto. O primeiro, diz o escritor argentino, “se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada.” O conto, por sua vez, “parte da noção de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as 20 páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e

⁶ A proposta do presente trabalho, neste primeiro momento, é revisar os principais pontos já ditos acerca do conto para, em seguida, refletir de que modo tais aspectos podem ser vistos nos contos de Machado de Assis.

o romance propriamente dito” (CORTÁZAR, 2008, p. 151). Ressalte-se que, mesmo que a ideia de conto esteja tradicionalmente ligada à noção de tamanho, estabelecer um número pré-determinado de páginas para classificar um texto como conto não seria uma escolha das mais viáveis.

Refletindo novamente, Cortázar, em analogia com a luta de boxe para explicar a diferença entre conto e romance, afirma que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. Ao recomendar a análise de um grande conto, recomenda que se examine a sua primeira página:

Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário (CORTÁZAR, 2008, p. 152).

Quanto ao tempo e ao espaço, afirma que eles devem estar “condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal” a fim de provocar uma abertura para algo que vai muito além do argumento literário. “O bom contista é aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana.” (CORTÁZAR, 2008, p. 155).

De acordo ainda com o escritor argentino, um conto seria ruim quando escrito sem tensão, uma vez que esta deve manifestar-se desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas. Nesse ponto, Cortázar enumera os três elementos que são a base de sua poética: significação, intensidade e tensão, e define o que tornaria um conto realmente significativo: “Um conto (...) se mostra significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena história que conta” (CORTÁZAR, 2008, p.155).

Seguindo essa linha de raciocínio, o conto seria, então, uma “máquina literária de criar interesse”. Para que essa máquina engrene, funcione perfeitamente e, principalmente, intensamente, deve abrir mão de tudo o que é supérfluo e desnecessário. Poe e Cortázar consideram que um conto “memorável”, para não dizer “bom”, deve ater-se com intensidade a um acontecimento, suprimindo qualquer comentário ou explicação sobre o evento narrado (CORTÁZAR, 2008, p. 152).

A eficácia do conto estaria intimamente ligada à sua economia e a alguns aspectos que, segundo o mesmo Cortázar, também estariam relacionados ao jazz, tais como a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos e “*essa liberdade fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável*” (CORTÁZAR, 2008, p. 235, grifo do autor). Pensando assim, o papel discreto, econômico e objetivo desempenhado pelo narrador seria fundamental para que o conto contemporâneo, que nasce com Edgar Allan Poe, seja, de fato, uma máquina literária de causar efeito.⁷

Os princípios do conto determinados por Allan Poe são revistos por Boris Eikhenbaum (1970), que os define como respondendo a duas condições – dimensões reduzidas e destaque dado à conclusão –, condições que, em seus limites e procedimentos, são bastante distintas da forma do romance. Se o conto se encerra em um clímax, no romance o clímax se encontra em algum lugar antes do final, falando em linhas gerais. Pode-se, assim, isolar três características do conto: a unidade da construção, o efeito principal no meio da narração e o forte acento no final. O romance, por sua vez, pode muitas vezes ter um desfecho inconcluso e desamarrado (EIKHENBAUM, 1970, p. 162).

A ação em um conto também é apresentada de forma diferente do romance. No primeiro, a ação é inerentemente curta ou o autor escolheu omitir algumas de suas partes. Trata-se de uma condensação da matéria efetuada pelo contista com o objetivo de apresentar seus melhores momentos, algo semelhante a uma compilação. A ação, logo, pode ser longa e curta no seu modo de narrar. Essa estrutura, por sua vez, atrai determinados recursos narrativos favoráveis a essa intenção, tais como a omissão, contração e pontos de vista. São recursos narrativos favoráveis para se estudar os silêncios inscritos em um conto, assim como as pressuposições e o não-dito.

Uma das constantes do conto, como se tem visto, parece ser a brevidade, porém a questão não pode ser reduzida simplesmente ao tamanho e à extensão do conto. Para Normam Friedman (2004), a brevidade, considerada como fator diferencial, baseia-se apenas nos sintomas e não nas causas. A questão não é ser ou não breve, mas provocar ou não maior impacto no leitor (FRIEDMAN, 2004, p. 221).

Friedman sintetiza essa reflexão concluindo do seguinte modo: “uma história pode ser curta porque sua ação é intrinsecamente curta, ou porque sua ação, sendo longa, é reduzida

⁷ Veremos que, em Machado de Assis, essa presença discreta do narrador nem sempre se verifica. Pelo contrário, o que vemos muitas vezes é um narrador extremamente presente e intruso.

em tamanho por meio de recursos de seleção, escala ou ponto de vista” (FRIEDMAN, 2004, p. 230). Logo, mesmo tendo o conto uma ação longa a mostrar, esta é melhor configurada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída. Não se pode afirmar que uma história é curta porque tem certo número de palavras ou porque tem mais unidade ou porque enfoca mais o clímax que o desenvolvimento da ação. O que se pode considerar é como aparecem tais recursos e combinações em cada conto (FRIEDMAN, 2004, p. 230).

A questão do tamanho reduzido num conto, diferenciando-se do romance, dá-se não pela questão da extensão propriamente dita ou duração das ações, mas sim pelo objeto da ação e pelo modo como este mesmo objeto é organizado pelo escritor. Portanto, o que se considera não é o número de palavras para qualificar uma história como curta, ou porque possui mais unidade ou porque enfoca mais o clímax que a ação. Trata-se de uma questão da combinação de seus elementos narrativos e de como e por que eles acontecem e são encadeados.

Outro grande contista, o russo Tchekov (1995), busca abarcar os elementos propostos por Poe na estrutura do conto, como a brevidade, o momento único e a impressão total. Acrescenta também a importância de se impor, para o leitor, além da força, clareza e compactação, algo que seja novo. Isso significa uma visão bastante coesa e encadeada das ações na narrativa, devendo o contista abster-se dos excessos de detalhes que desorientam o leitor e o tiram do foco central, daí a importância de se atentar para a compactação, isso acrescido ainda da novidade e da objetividade. Para Tchekov, quanto mais objetivo for o conto, mais forte será o efeito produzido naquele que o lê.

Os contos do escritor russo se apresentam, aparentemente, sem grandes e significativas ações, rompendo com uma tradição do acontecimento e abrindo espaço para a linha do conto moderno, em que muitas vezes “nada parece acontecer” e o que se busca está para além dele, para além do simples contar de uma história. Essa ausência de acontecimentos aponta para uma modalidade de conto que impulsiona o leitor em busca de uma cena da enunciação, para além da simples evidência do enunciado, pelo dizer que perpassa a narrativa e que se encontra mais além do dito. A sondagem da psicologia e das motivações das personagens também ganha um particular realce. O que se busca e se analisa é algo que se encontra sempre mais além das evidências.

Outra significativa marca deixada por Tchekhov foi a possibilidade de o conto não necessariamente narrar um recorte único da vida do personagem, mas “registrar uma sucessão

de quadros, como se fosse um mosaico, abandonando a construção tradicional, que previa uma ação com desenvolvimento, clímax e desenlace” (GOTLIB, 2006, p. 47). Nessa fórmula, o autor recortaria apenas acontecimentos significativos da vida do personagem, o que muitas vezes é visto em vários contos de Machado de Assis (CANDIDO, 2007, p. 535). Os acontecimentos só importam na medida em que contribuem para acentuar a singularidade do personagem.

O escritor e contista argentino Ricardo Piglia, em suas reflexões sobre o gênero, afirma que “um conto sempre conta duas histórias: uma evidente e outra secreta, lida nos interstícios do conto. A história relatada é a visível; a segunda, desenvolve-se paralelamente à primeira e já se encontra nela indiciada.” (PIGLIA, 2004, p. 89). Ressalta a maneira ambígua como Borges, outro grande contista, rematava suas histórias, produzindo um efeito de surpresa. Afirma também que “uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto” (PIGLIA, 2004, p. 106).

De acordo com Piglia:

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. ‘A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota *terra incógnita*, mas no próprio coração do imediato’, dizia Rimbaud. Essa iluminação profana converteu-se na forma do conto (PIGLIA, 2004, p. 108, grifos do autor).

Essa “iluminação” se faz presente, por exemplo, na obra machadiana, aqui mais especificamente pensando em seus contos, nos quais, além das reflexões levantadas acerca do homem em si, de seus vícios e virtudes, há a revelação das contradições da sociedade brasileira, da qual o autor foi um arguto observador e, profundamente ligado a seu tempo e a sua época, construiu obras extremamente comprometidas em analisar o país, como vemos em “O alienista”, “O espelho” e “A sereníssima República”.

A visão de Piglia acerca do conto só vem a acrescentar mais elementos a uma discussão sobre um gênero de difícil definição e, como o próprio romance, incapaz de ser analisado como resultado de fórmulas e regras pré-estabelecidas. Contudo, as posições teóricas tomadas por Poe, Cortázar e tantos outros além dos mencionados indicam, em maior

ou menor grau, um tipo de padrão visto numa grande quantidade de contos produzidos desde as primeiras considerações teóricas propostas pelo norte-americano há quase dois séculos.

Em Machado de Assis, muitas vezes, veremos a aplicação dos pressupostos teóricos acima elencados, sem que, contudo, o autor se prenda a uma mera reprodução deles, o que também ocorrerá com uma grande quantidade de contistas do século XX, momento em que o conto assume feições ainda mais variadas. Relembrar o que já fora dito pelos principais teóricos do gênero faz-se importante, então, para uma problematização da questão, num ponto de vista mais amplo, porém também para a construção da análise do presente trabalho: o conto machadiano.

Diante de tantas variações acerca de um tema complexo e rico em possibilidades de reflexão, é necessário entender um pouco melhor como se deu o início do conto no Brasil. Uma vez que o presente trabalho se debruça sobre a análise da produção de nosso maior escritor e maior contista – Machado de Assis –, faz-se necessária uma breve consideração sobre o surgimento do conto na literatura brasileira, a fim de compreender melhor o papel e a importância Machado no que diz respeito à fixação do gênero na literatura nacional.

1.2. O conto no Brasil: visão geral

A trajetória do conto no Brasil, na sua origem, é semelhante à que se dá em outras partes do mundo ocidental: embora tenha havido, aqui, uma tradição popular, oral e em cordel, desde o período colonial, é somente durante o século XIX que o conto aparece nos moldes atuais. O primeiro impulso foi dado pelo aparecimento dos periódicos, que abriram o espaço de divulgação para as narrativas curtas. Prontamente a ficção romântica ocupou esse espaço, pois encontrou grande afinidade com essa forma literária.⁸

⁸ Informações colhidas em TAVARES, C. *O conto e o conto brasileiro contemporâneo*. 2003.605 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Ciências, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo.

Não é exata a fixação do marco inicial do conto na literatura brasileira. Em primeiro lugar, porque as características desse gênero tiveram uma delimitação traiçoeira, ligada à falta de prestígio que ele tinha, no momento áureo da criação do romance, mas também, por outro lado, como reflexo da dificuldade inerente em classificá-lo.

Fato é que as origens do conto estão intimamente envolvidas com um tipo de produção que se dava no jornal em meados do século XIX.⁹ Quer ou não tivessem “qualidade literária”, ou qualquer outro critério que se leve em consideração, esses textos de cunho ficcional delimitaram os modos e o estilo do conto moderno como seria praticado posteriormente.

Barbosa Lima Sobrinho (1960) e Herman Lima (1967), em momentos distintos, fazem um balanço das origens do conto brasileiro, apontando autores e veículos de divulgação do gênero na primeira metade do século XIX. Para o primeiro, o marco decisivo da origem do conto no Brasil é a fundação do semanário *O Chronista*, dirigido por Justiniano da Rocha, que durou de 1836 a 1839. Desde a sua fundação, o jornal abre um espaço, para ficção, denominado “Parte Literária, Científica e Industrial”, publicando contos e novelas, sobretudo estrangeiras, de escritores da época, como Nodier, Dumas, Soulié, entre outros (LIMA SOBRINHO, 1960, p.12). No ano seguinte, 1837, surge o *Jornal dos Debates*, cujos principais redatores são Pereira da Silva, Domingos Gonçalves de Magalhães e Tôrres-Homem, jornal que, como outros da época (*Diário do Rio* e *Jornal do Comércio*), seguirá o exemplo de *O Chronista*, no sentido de reservar uma seção dedicada à literatura.

Por sua vez, Herman Lima (1967) acolhe a opinião de Silvio Romero ao considerar Joaquim Norberto de Sousa e Silva como o precursor do conto brasileiro, precedência que é corroborada por Edgar Cavalheiro, quando aponta o conto “As duas órfãs”, publicado em 1841, como o texto inaugurador do gênero. Lima salienta, no entanto, que a primeira manifestação literária do conto, tal como estava em voga na Europa, deve-se a Álvares de Azevedo, com *Noite na taverna* (edição póstuma). Trata-se de uma coletânea de narrativas curtas, unidas entre si pela estrutura em moldura. Esta é representada por uma taverna onde se acham reunidos seis jovens que se embriagam e narram histórias trágicas, marcadas por crimes, incesto, necrofilia e outras situações delirantes. Segundo Fábio Lucas, *Noite na taverna* “inaugura uma tradição em nossa literatura (...) ao estabelecer uma unidade

⁹ LIMA SOBRINHO, Barbosa. 1960; LIMA, Herman. 1967.

de personagens, de tema ou de atmosfera, formada por agregados narrativos de relativa autonomia” (1983, p. 114).

Na segunda metade do século XIX, surge a figura de Machado de Assis, autor que fixa entre nós as principais diretrizes do gênero, conforme observa Lima (1967, p. 93) e “em cujas mãos o gênero atingiu a máxima perfeição”, de acordo com Lucas (1983, p. 115). Tendo escrito mais de 200 contos, publicados em periódicos e livros, Machado praticou uma grande diversidade de procedimentos narrativos, que vão desde a reiteração do modelo clássico, ao estilo de Poe e Maupassant, até a realização do conto moderno ao gosto de Tchekhov (MELLO, 2001, p. 113-120). Na verdade, Machado publica o seu primeiro livro de narrativas curtas, *Contos fluminenses*, em 1870, quatorze anos antes de o escritor russo publicar, em 1884, o seu primeiro livro de contos – *Contos de Melpômene*. Contudo, a obra machadiana não teve a mesma repercussão, devido ao fato de que foi produzida em um país periférico em relação à Europa, enquanto entre Paris e São Petersburgo havia um grande intercâmbio cultural, de tal modo que a literatura russa do século XIX foi, em grande parte, divulgada pela França.

Quanto à escrita do conto, Machado de Assis observa, no famoso ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873), que o gênero oferece problemas para aqueles que o querem produzir:

É um gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor (ASSIS, 2006, III, p. 806).

No estudo do conto machadiano, percebe-se que o autor se valeu de uma grande quantidade de recursos, de tal forma que fica difícil, como se faz em relação a Poe ou a Tchekhov, identificar um estilo único ou predominante no que tange à forma e à temática do conto machadiano. Encontramos contos de acontecimento (“A cartomante”), paródias da narrativa popular (“O dicionário”), contos humorísticos (“Quem conta um conto...”), contos de análise psicológica (“A causa secreta”), de denúncia social (“Pai contra mãe”), bem como os que se utilizam da religião de forma mais explícita (“Na arca”, “A Igreja do Diabo”, “Entre Santos” e “Adão e Eva”, objetos desse trabalho); ao mesmo tempo, suas narrativas têm formatos diversos: além da narrativa tradicional, apresenta suas histórias através de troca de cartas, de conferência, de diálogo puro, sem narrador, dentre outras. A diversidade de temas

e, sobretudo, de recursos formais que o autor utilizará em suas narrativas demonstra o quanto cada um desses textos formula, em sua construção, uma reflexão sobre a própria feição que o gênero conto pode assumir.¹⁰

Em muitos aspectos, Machado de Assis contribuiu para a modernização do conto brasileiro, já que foi um dos mais influentes autores de nossa literatura e emprega uma linguagem que anuncia modificações que vieram posteriormente.

(...) Na verdade, o autor reclama a coparticipação do leitor para completar o sentido que ele maneiramente sugere. No encurtamento da distância entre o emissor e o destinatário da mensagem narrativa, portanto, entre a narrativa e a leitura, é que situamos o traço de modernidade no grande contista (LUCAS, 1983, p. 115-6).

Após os caminhos abertos por Machado de Assis, muitos outros grandes contistas surgirão no século XX. Logo nas primeiras décadas, chegam ao público as narrativas de Simões Lopes Neto, Lima Barreto e Monteiro Lobato, outros grandes representantes do gênero na literatura brasileira.

Com a publicação, em 1912, dos *Contos gauchescos*, Simões Lopes Neto dá ao regionalismo um novo tratamento. O escritor supera a tendência de desenhar tipos e regiões brasileiras de forma idealizada, como acontecia nas narrativas regionalistas do século XIX, para apresentar, de forma natural e crítica, o homem do campo e os problemas locais.

Em estilo diferente de Machado de Assis, Lima Barreto denuncia também a hipocrisia da sociedade carioca, o oportunismo e a política do apadrinhamento, tal como no conto “O homem que sabia javanês”, além de revelar as condições de vida da periferia urbana. O referido conto pode ser visto como a demonstração da “Teoria do medalhão” machadiana, ou seja, o protagonista realiza o percurso para chegar ao posto de medalhão, como se seguisse as orientações do pai do Janjão do conto de Machado. Esse pode ser considerado um exemplo da repercussão do estilo de composição machadiana na geração que o sucedeu.

Outro grande contista do início do século XX é Monteiro Lobato. O autor publica, sucessivamente, três livros de contos: *Urupês* (1918), *Cidades Mortas* (1919) e *Negrinha* (1920). Neles, o tema predominante são os problemas sociais do Brasil, focalizados em São

¹⁰ Mais à frente, voltaremos a esse assunto com uma análise um pouco mais detalhada dos procedimentos narrativos presentes nos contos de Machado de Assis.

Paulo, tais como o abandono das pequenas cidades no vale do Paraíba do Sul por uma população que parte em busca de emprego na capital; a situação precária dos imigrantes italianos no bairro do Brás; as relações de poder e autoritarismo entre patrões e ex-escravos. Também o seu conto, igual a muitos de Machado de Assis, rege-se por uma cadeia lógica de ações, uma causalidade que se define no fluxo temporal. Lobato estimava a técnica de preparar o efeito e a surpresa, como se o conto fosse um mecanismo disparado pela frase inicial da narração (LUCAS, 1983, p. 117).

Outro marco "pré-moderno" do conto brasileiro, encontra-se em *Urupês* (1918), livro de contos com o qual Monteiro Lobato faz sua estreia na literatura. A contribuição de Lobato para a modernização do conto se dá, segundo Lucas, não só por sua técnica, mas também pela grande aceitação do público-leitor para com a sua obra, graças ao empenho do próprio Lobato no campo da editoração.

Dentro do período inicial do Modernismo, o conto encontrará em Mário de Andrade um de seus maiores representantes, um precursor do conto moderno. Para o modernista, a forma deve prevalecer esteticamente sobre o tema abordado no conto, por esse motivo, Mário de Andrade considera que autores como Maupassant e Machado de Assis conseguiram desenvolver uma forma de conto inovadora. Também na visão do mesmo crítico, são as inovações formais que vieram a contribuir para a modernização e atualização do conto brasileiro (LUCAS, 1983, p.120).

Outra característica que o conto adquire a partir do Modernismo é a tendência para os temas existenciais, conferindo ao texto uma densidade poética acentuada, muito presente em contos como os de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Autran Dourado e Murilo Rubião, embora já seja possível notar, em *Contos novos* (1939), de Mário de Andrade, um conteúdo metafísico (LUCAS, 1983, p.120).

Murilo Rubião e Guimarães Rosa são outros dois autores que fogem da temática urbana, assim como Graciliano Ramos, e também contribuem para a modernização da ficção brasileira. Em ambos há a exploração da linguagem de maneira inovadora. O primeiro manifesta-se através de um realismo mágico, um "desvio na sequência do realismo ontológico e existencial" do após guerra. Sua estreia se dá com *O ex-mágico* (1947) e seus contos exploram o inconsciente humano, e, por isso, "seus antecedentes poderiam ser os sonhos de embriaguez dos românticos e o fabulário exemplar de Machado de Assis" (LUCAS, 1983, p. 135-136).

Guimarães Rosa, que estreia com *Sagarana* (1946), vai além da continuação da tradição regionalista, visto que sua obra constitui o marco de uma evolução literária, baseada na criação verbal em torno da mitologia interiorana. Em sua obra, promove a difícil aliança do relato popular com a mais refinada tradição literária, “num jogo permanente de criação, de variedade linguística e semântica, de rebarbarização da linguagem e de exploração de resíduos ancestrais da mente humana no seu relacionamento com entidades naturais” (LUCAS, 1983, p. 136).

Os autores citados, e tantos outros, corroboram o fato de como, do Modernismo à contemporaneidade, o conto brasileiro tem interessado cada vez mais escritores e leitores, ganhando novas formas e temas, que buscam responder às necessidades de expressão de uma identidade nacional e de um fazer artístico peculiar. O número de contistas no Brasil cresce consideravelmente a partir de 1922, crescimento que foi maior ainda a partir dos anos de 1970, de modo que o conto tem se tornado talvez a forma literária mais utilizada por grande parte dos novos escritores.

Pensar e discutir o conto brasileiro exigiria um trabalho muito mais aprofundado, devido ao grande número de escritores de qualidade existentes em nossa literatura e à riqueza de possibilidades exploradas por eles. A visão panorâmica aqui adotada deve-se ao propósito de nossa análise, que se detém sobre autor específico e não sobre o gênero como um todo.

Diante disso e a partir das reflexões suscitadas até agora sobre o conto como gênero literário e sua realização no Brasil, cabe uma estudo mais detalhado do conto machadiano, a fim de entender o modo como o autor estruturou suas narrativas curtas e, de certo modo, estabeleceu as bases do gênero na literatura brasileira. Refletindo mais detalhadamente sobre a composição e o estilo de Machado de Assis ao elaborar seus contos, criam-se as condições para a construção da análise pretendida neste trabalho: os contos de temática religiosa produzidos por Machado.

1.3. O conto machadiano

O valor e a grandiosidade da obra machadiana, sobretudo no que tange à prosa, são altamente reconhecidos pela crítica literária. Os romances da chamada fase madura são

verdadeiras obras-primas da literatura brasileira não só por seus aspectos estéticos, mas também por se manterem extremamente atuais no trato de temas referentes à estrutura social brasileira e pelas análises voltadas para a compreensão do homem, com toda a sua problemática inerente, sempre escondida sob o disfarce que as convenções das diferentes épocas apenas tratam de realçar.

Observando-se a prosa machadiana, nota-se que talvez tenha sido no conto, mais que no romance, que o autor encontrou um terreno produtivo para suas análises, tendo em vista o seu gosto pela anedota e a sua atenção aos pormenores da realidade. Augusto Meyer, um dos maiores estudiosos da obra machadiana, assim se manifesta sobre o assunto:

Bem sei que Machado conseguiu compor mais de um bom romance, mas, ainda sob a magia do melhor de seus romances, de vez em quando o leitor acorda, para sentir que ele é sobretudo um analista empenhado em extrair do “mínimo e escondido” a essência psicológica, o episódio mais importante para a continuidade do entrecho romanescos. Por isso mesmo, achou seu limite ideal de expressão no conto, em que só Tchekov pode emparelhar com ele (MEYER, 1965, *apud* FISCHER, 1998, p. 147).

Em consonância com o pensamento de Meyer, John Gledson, ao introduzir uma antologia de contos do autor brasileiro, também expressa sua opinião em relação à preferência do escritor brasileiro pelas narrativas curtas: “Há boas razões para se imaginar que o conto seria mais condizente com o gênio do autor. Machado gosta muito de anedotas e de focalizar detalhes aparentemente triviais, mas que lançam luz inesperada sobre assuntos *importantes*”¹¹ (grifo do autor).

Embora a obra de Machado de Assis seja objeto de inúmeros ensaios, artigos, dissertações, teses e livros, a maior parte da fortuna crítica acaba por privilegiar o estudo de seus romances. O conto, gênero em que foi pioneiro e do qual ainda é nosso maior representante, tem sido pouco estudado em profundidade. Faltam trabalhos de fôlego que salientem essa importante parte do criador de Brás Cubas. Alguns autores observam com estranheza a escassez de trabalhos na área, como Paul Dixon:

Os contos de Machado de Assis têm sido muito elogiados, mas pouco estudados [...] a análise dos relatos não passa de artigos avulsos, e algumas

¹¹ GLEDSON, John. “O machete e o violoncelo. Introdução a uma antologia de contos de Machado de Assis”. In: *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 35.

introduções a antologias. Até agora, nenhum livro de crítica literária se dedicou preferencialmente aos contos [...]. Não é fácil entender a falta de um livro analítico sobre os contos (DIXON, 1992, p. 10).

Apresentar algumas considerações sobre essa parte da obra machadiana se mostra importante não só para o intuito do presente trabalho, mas também na tentativa de contribuir para a discussão mais detalhada acerca desse ponto tão relevante em nosso principal escritor. A compreensão dos aspectos que rodeiam a atmosfera de seus contos auxiliará grandemente no entendimento do que é tratado nos contos que constituem o cerne de nossa análise.

A produção do contista Machado de Assis se inicia, como já foi dito, em 1858 (com “Três tesouros perdidos”) e estende-se aos inícios do século XX. Ao todo, ele deve ter publicado 218 contos em periódicos, tendo recolhido apenas 75 em coletâneas (*Contos fluminenses – 1869; Histórias da Meia-Noite – 1873; Papéis Avulsos – 1882; Histórias sem Data – 1884; Várias Histórias – 1896; Páginas Recolhidas – 1899 e Relíquias da Casa Velha – 1906*).

Pode-se imaginar, mesmo sem considerar individualmente todos e cada um dos contos, a variedade aí encontrável, quanto à maturidade do autor ao lidar com a língua, variedade de temas, formas, variedade de ênfases. “O conto tornou-se em suas mãos matéria dúctil, com fisionomia reconhecível, na qual (...) exercia a magia encantatória de suas variações sobre o tema predileto: a humanidade com seus vícios intemporais” (BRAYNER, 1981, p. 8).

Talvez por isso, para estabelecer os parâmetros de um exercício literário e, ao mesmo tempo, predispor-se a um novo desafio, tenha Machado de Assis dedicado tanto de sua energia e talento na elaboração de contos. As mesmas habilidades, técnicas e capacidade criativa que apresentou em seus romances soube mostrar também em seus contos, nos quais o escritor teria encontrado meios para a própria superação.

A supremacia do contista sobre o romancista se deveria ao acento preferencial de Machado sobre os pormenores. Sobre esse aspecto, manifesta-se Patrícia Lessa Flores da Cunha, em livro dedicado ao conto machadiano:

Por um lado, seus romances podem ser entendidos como uma série de contos interligados por intervenções do narrador que, em moldes humorístico-filosóficos, chama explicitamente a atenção do leitor para estabelecer o fio

da meada de uma história, na mais das vezes, bastante simplória e desconcertante – como a do demente Quincas Borba ou a do finado Brás Cubas. Por outro, pode-se dizer que seus contos, ao buscarem o *'flagrante de um indivíduo em uma determinada circunstância ou sob determinado aspecto'*, enfeixando uma variedade incomum de díspares situações, formando, não obstante, um conjunto de harmonia poucas vezes atingida, levam o leitor a compor disfarçadamente o real quadro da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX.¹²(grifo da autora)

Em seus contos, portanto, desfila um matiz de personagens que compõem a realidade da vida no Rio de Janeiro à época do autor e remetem ao funcionamento da sociedade brasileira em seu caráter inerentemente contraditório. A ficção breve parece atender melhor à proposta do autor de representação do mundo à sua volta.

Luís Augusto Fischer, em importante artigo sobre os contos de Machado, enfatiza o fato de que

é uma obra vasta, que sozinha justificaria a perenidade de qualquer autor: se mais não houvesse feito, seria já um clássico da língua portuguesa e da literatura ocidental. O mesmo ninguém diria, creio, de sua poesia, nem de sua crônica, nem de sua crítica, nem de seu teatro, nem de sua atividade de tradutor – só de seu romance, o que seria motivo suficiente, talvez, para tomar o autor como sendo essencialmente um prosador, um autor de narrativas (FISCHER, 1998, p. 149).

A grande quantidade de contos escritos por Machado e o alto nível de trabalho estético ali verificado reforçam mais ainda a estranheza de a crítica ainda não ter se voltado, de modo sistemático, para um estudo mais denso do conto machadiano. A argumentação de Fischer reafirma a posição de Lúcia Miguel Pereira sobre a importância do gênero para o artista Machado de Assis:

nos romances, mesmo nos melhores, as delongas, as intromissões do autor dão à narrativa um aspecto indeciso e ziguezagueante, que tem por vezes grande encanto, mas é em outras um tanto maçante. No conto, não. Obrigada a encolher-se, a trama ganha em coesão, em resistência. Tecnicamente, literariamente, algumas de suas histórias são verdadeiras obras-primas (PEREIRA, 1988, p. 225).

¹² FLORES da CUNHA, Patrícia Lessa. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998, p. 43.

Embora não vejamos nos romances de Machado o aspecto maçante de que fala Lúcia Miguel Pereira, concordamos que, realmente, o resultado alcançado nos contos se mostra grandioso, qualitativa e quantitativamente, já que demonstra a imensa capacidade de Machado de observar a sociedade e captar suas injustiças e contradições, sobretudo as misérias humanas que formavam o cotidiano de sua época. Comprometido com a sua realidade e com seu tempo, soube mostrar a realidade por inteiro, valendo-se de ambiguidades e dissimulações para revelar um mundo volúvel, sob a aparente neutralidade das histórias convencionais.

Pensando os contos de Machado dentro da tradição que se iniciara à sua época com Poe, Maupassant e outros, percebe-se que, em muitas histórias, há a ausência de um acontecimento extraordinário, aos moldes de Poe, o que não implicará, no entanto, perda da grandiosidade das narrativas. Nos contos a serem analisados nesse trabalho, há uma situação especial: por se tratarem de textos com temática e, de certo modo, (por vezes) forma religiosa, deparamo-nos com elementos e situações de algum modo fantásticos, como em “Entre Santos” ou “A Igreja do Diabo”. Entretanto, esses elementos que fogem ao realismo tradicional e não descrevem situações banais do cotidiano, lembrando um pouco do que propunha Poe, caminharão para desfechos desprovidos de caráter apoteótico, isentos de fortes emoções, porém carregados de significação, revelando, também, as contradições da sociedade brasileira, ponto fundamental na obra de Machado, como grande intérprete de seu tempo e de seu país.

Diferente do que acontece no contista norte-americano, a essência dos contos de Machado, se assim podemos chamar, reside, em grande parte, na análise da densidade psicológica de seus personagens e suas motivações, não necessariamente no efeito obtido através da descrição impactante do evento em si. O acontecimento no conto machadiano está, muitas vezes, a serviço do personagem e de sua análise moral ou psicológica. Exemplo disso é “O Machete”, narrativa que praticamente atende a quase todos os requisitos técnicos apontados por Poe sobre como um conto deve ser construído. A diferença fundamental será o modo como o texto machadiano apresenta as possibilidades de análise psicológica.

A possibilidade, explorada por Machado, de o conto manter-se em aberto, com questões não solucionadas e sem respostas definitivas para sua trama pode ser notada em “Missa do Galo”, um dos seus contos mais famosos. Nele, em um determinado momento, o próprio narrador diz: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há

muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta” (ASSIS, 2006, II, p. 605). Ninguém é capaz de chegar à conclusão acerca do que realmente aconteceu naquela noite, nem o narrador e muito menos o leitor. Nesse conto, nem mesmo uma conclusão distorcida ou parcial nos é oferecida. Pelo contrário: apenas a confirmação de que a verdade sobre o episódio está perdida, restando ao leitor apenas imaginar e analisar as intenções dos personagens e os indícios que parecem levar a respostas incertas sobre as intenções de ambos. Teria Nogueira visto D. Conceição naquela noite com um “ar de visão romântica”, pois lia *Os Três Mosqueteiros* e estava “ébrio de Dumas”? (ASSIS, 2006, II, p. 606). E ela, uma mulher traída e conformada, estaria envolvida naquela conversação, pois desejava se sentir novamente capaz de seduzir? Enfim, apenas impressões restam sobre a conversa entre Nogueira e Conceição. Impressões que, segundo o próprio Nogueira, são “truncadas e confusas”. Diante dos desfechos enigmáticos que os contos de Machado por vezes oferecem, somos levados a fazer diversas perguntas. Para algumas obtemos respostas ambíguas; para outras, resta apenas um silêncio perturbador.

Outro fator relevante é que, em seus contos, o escritor conseguiu ser a voz do Brasil da cidade, que surgia desajeitada, mas erguia-se aos poucos dos embates com a civilização europeia. A vida urbana do Rio de Janeiro no final do século XIX indicava a situação nacional, que aparece em toda a sua extensão retratada na galeria variada dos tipos e circunstâncias que permeiam os relatos machadianos. De certo modo, ao optar pelo conto, o autor configurou-se também como a voz solitária de uma cultura emergente, marginalizada por sua própria situação periférica e dependência cultural.

Os seus contos têm o mérito inegável de manter o leitor brasileiro ligado aos problemas cruciais daquele tempo, embora a conscientização desse leitor surja sorrateiramente. A solicitação acerca da presença do leitor ao seu discurso é um traço distintivo da narrativa machadiana e serve como manipulação para que o autor possa exibir um rico quadro da cultura brasileira. Narrativas como “O espelho”, “A sereníssima república”, “O alienista” e “Pai contra mãe” são alguns dos diversos exemplos que ilustram esses aspectos.

Não abandonando a dimensão universal presente em seus textos – já que tal universalidade está diretamente ligada aos conflitos e sentimentos da alma humana –

Machado não deixou de construir e aprofundar uma experiência histórica brasileira que nem sempre é agradável, mas que nos fala e que está quase inexplorada.¹³

A literatura machadiana demonstra uma consciência mais amadurecida da realidade nacional, enquanto a de seus antecessores ainda era bastante ingênua. Aproveitando-se dos elementos trazidos pelas produções da primeira metade do século XIX e colocando-os a serviço do aprofundamento filosófico de uma visão poética, Machado de Assis põe a nossa literatura em sintonia com os grandes nomes da literatura do Ocidente. A visão problematizadora que aparece com toda a força nos chamados contos da maturidade (de *Papéis Avulsos* a *Páginas recolhidas*), auge da capacidade criadora de Machado, traça um quadro da realidade, tipos e costumes do Brasil do 2º Reinado e 1ª República.

A ligação do autor com a realidade brasileira de sua época, evidente em toda a sua obra, em seus contos assumirá diversas feições. Mesmo viajando para terras desconhecidas ou para os tempos bíblicos e lugares inusitados – como a arca de Noé –, o autor se mostrava inteiramente ligado às questões nacionais e vai representá-las de diferentes e ricos modos, o que só confirma o elevado nível do fazer literário machadiano. Esse aparente distanciamento que encontramos em muitos de seus contos, essa facilidade de mudar de tempo e de país não diminui, antes aumenta de modo surpreendente, a capacidade de Machado de falar do Brasil e da história brasileira (GLEDSON, 2008, p. 51).

Para o autor de *Dom Casmurro*, “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 2006, III, p. 804). Esse famoso trecho do artigo “Instinto de nacionalidade” já revela mais um aspecto do projeto estético-literário do autor sendo desenhado. A preocupação política e o empenho em estar atualizado com o mundo das ideias, independentemente de viver na periferia, mostram um Machado bastante deslocado em relação aos seus pares.

Sobre a questão da identidade nacional, John Gledson enfatiza a importância dos contos, especialmente os de *Papéis avulsos*, na expressão das ideias de Machado sobre a história brasileira:

Creio que ocupa uma posição central particularmente no que diz respeito à incorporação dessas ideias na ficção: acredito também que esta posição central tem que ver com a difícil questão da identidade nacional. [...] Não foi

¹³ SCHWARZ, Roberto et al. “Mesa-redonda”. In BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p.310-343.

então por acaso que Machado recorreu ao conto, tão adequado à dramatização de crises de identidade, para uma primeira solução do ‘problema’ – isto é, a sua primeira tentativa de encarnar a nação num único personagem.¹⁴

“O Espelho”, um dos mais bem acabados contos de Machado de Assis, mostra-se como um dos exemplos mais fortes desse procedimento. A ideia de duas almas – uma exterior e uma interior; uma com farda, outra sem – representa a contradição entre ideologias liberais, influenciadas pelas transformações políticas na Europa, e a tradição patrimonialista local. Não é à toa que a crise de identidade do personagem Jacobina se aprofunda no momento em que os escravos fogem da fazenda. Ele tenta redescobrir sua identidade num espelho que teria sido comprado por seus antepassados, fidalgos que integravam a corte de D. João VI quando da fuga para o Brasil, em 1808. “Não sei o que havia disso de verdade; era tradição” (ASSIS, 2006, II, p. 347). No momento em que a nova ordem se coloca, a personagem não mais consegue ver a si própria no velho espelho sem a farda, símbolo da antiga ordem e da estabilidade que Jacobina não tem mais.

Percebe-se, então, o quanto o conto machadiano ampliou o caminho aberto pelos que o antecederam e direcionou-se para a construção de ações contemporâneas, explicando assim a visão subliminar e peculiar da história brasileira da segunda metade do século XIX que a sua leitura oferece, apesar de deter-se, principalmente, no entreato intrínseco de uma situação de caracteres em detrimento da vivacidade da crônica de costumes tradicional.

A problematização presente em suas obras revela que o escritor dispôs-se a travar um vigoroso e particular diálogo com a existência, disso resultando a sua decisiva e radical opção pelo questionamento essencial dos fatos. O nível de problematização que se concretiza na escritura machadiana se expressa também na consideração questionadora que faz aos estatutos morais que regem a vida da cidade, o que permanece sendo o pano de fundo principal de suas narrativas.

Kátia Muricy, em “*A Razão Cética: Machado de Assis e as Questões de seu Tempo*” faz uma importante observação sobre esse assunto:

A técnica da fragmentação da narrativa – que para muitos críticos seria índice da dimensão psicológica dos caracteres machadianos – é, em última

¹⁴ GLEDSON, John. “A História do Brasil em Papéis Avulsos de Machado de Assis”. In: *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: 2006, p. 72.

instância, a vivência do moderno na sociedade brasileira do século XIX, tal qual a percebeu o autor. A individualidade das personagens de Machado de Assis, a ênfase em sua interioridade, não significa uma opção psicológica. O indivíduo não se constitui em um eu único, não é o mesmo sujeito em suas variadas experiências.¹⁵

A experiência da fragmentação da identidade e da não-linearidade do tempo vivida pelas personagens machadianas relaciona-se diretamente à vivência da cidade grande – do Rio de Janeiro – no despontar de sua modernidade. Ao final do século XIX, a capital oferecia aos recém-chegados um “espetáculo de vida”. O crescimento trouxe uma novidade: o habitante da cidade passou a conviver com a realidade de gente anônima, movimentando-se em ruas cada vez mais barulhentas, impossibilitado de conhecer, em sua totalidade, a cidade em que vive, dada a imensidão desta. Machado constrói seus personagens retratando também esse aspecto da sociedade carioca. São personagens que vivem solitários, mas a sua solidão não é a do deserto, é a da multidão. É a solidão moderna do indivíduo que perde a si próprio nas caminhadas pelas ruas repletas e encontra, nessa multidão, a sensação de alheamento, de anonimato, de estar fora de si, identificando seu eu com os outros. As experiências dessas personagens são, contudo, incomunicáveis, como gente da multidão.

Machado parece, por meio do movimento incessante de seus contos, tecer indagações constantes acerca da cidade como espaço existencial. Sem querer obter respostas definitivas, uma vez que essa não é em momento algum a sua intenção, o autor problematiza o espaço urbano, ao compreendê-lo como um espaço de contradições e oposições entre bem e mal, hipocrisia e sinceridade e, por que não, sagrado e profano. A interioridade das personagens machadianas é marcada pela falta de um eu unificador com a fragmentação das suas individualidades na experiência moderna de vida urbana. Por estarem imersos na multidão anônima das grandes cidades, as personagens veem sua individualidade quebrada pela experiência dispersiva da modernidade, um mundo em que tudo é pervertido ou passível de perversão, tudo está sujeito às transformações que desmancham tudo que é sólido, mesmo o que parece ser mais sagrado (MARX, 2010, p.65).

É ciente dessa problemática que Machado se assume como um escritor comprometido com seu papel e consciente de sua função. Volta-se, cada vez mais, para o seu

¹⁵ MURICY, Kátia. *A Razão Cética: Machado de Assis e as Questões do seu Tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 116.

leitor fragmentado e solitário, valendo-se de seus contos para levá-lo a se confrontar com os dilemas novos que surgem na realidade nacional.

1.3.1. As modalidades do conto machadiano e os “contos-teoria”

A quantidade de contos escritos por Machado de Assis demonstra uma preferência pelas narrativas curtas e condensadas, terreno produtivo em que o autor pôde tecer suas análises e desenvolver sua habilidade de escrita e de inquiridor da vida social e psicológica.

Entre as primeiras produções do autor, iniciadas com *Ressureição* e com *Contos fluminenses*, e a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de *Papéis Avulsos* há uma mudança de direção, e por que não dizer, de tom nas narrativas. Embora alguns ainda defendam a ideia de ruptura entre esses dois momentos, o mais apropriado seria pensar num processo de amadurecimento, sem desconsiderar, obviamente, a superioridade do segundo momento em relação ao primeiro. Conforme afirma Roberto Schwarz:

A descontinuidade entre as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a literatura apagada da primeira fase machadiana é irrecusável, sob pena de desconhecermos o fato qualitativo, afinal de contas a razão de ser da crítica. Mas há também continuidade rigorosa, aliás mais difícil de estabelecer (SCHWARZ, 2001, p. 208).

Diante do que argumenta o crítico, percebe-se como a produção da chamada “fase madura”, permitirá a Machado exercitar, com maior maestria, a técnica narrativa e a construção de reflexões e análises sobre a sociedade e sobre o homem em seu caráter universal, o que justifica que as grandes análises sobre o autor privilegiem esse momento de sua obra, algo cuja explicação se mostra mais do que clara. Mesmo assim, algumas considerações sobre o primeiro Machado se fazem necessárias para compreender melhor a mudança que se dá em sua obra. A atenção maior será dedicada aos contos da segunda fase, pois é nela que se encontra o foco deste trabalho – os contos de temática religiosa “Na arca”, “A Igreja do Diabo”, “Entre Santos” e “Adão e Eva”.

No primeiro momento de sua produção, “o jovem contista exercia-se na convenção estilística das leitoras de folhetins, em que os chavões idealizantes mascaravam uma conduta de classe perfeitamente utilitária” (BOSI, 2007, p. 75). De acordo com Alfredo Bosi, nos primeiros livros de contos de Machado – *Contos Fluminenses e Histórias da meia-noite* – a angústia das personagens, revelada ou não, é determinada pelo *status*. O sujeito dos contos é marcado pela condição fundamental de carência e procurará superá-la de todas as formas, quer pela obtenção de patrimônio, quer pela consecução de bens, quer pelo matrimônio. A situação matriz é sempre o desequilíbrio social, o desnível de classe ou de estrato, que só o patrimônio ou o matrimônio poderá compensar (BOSI, 2007, p. 76).

Além disso, a montagem dos personagens corresponderia a uma reflexão sobre a “máscara social”, derivando daí uma galeria de tipos ocupados em interesses burgueses, seja para escolher o parceiro de casamento, seja para ascender socialmente; os enredos e personagens seriam manifestações de alguma consciência do autor acerca da instalação da vida burguesa no país, consciência que evolui segundo a mudança de percepção de Machado.

Quanto ao horizonte social em que os temas se desenvolvem, há regularmente uma relação assimétrica entre os personagens, na qual o narrador sonda a ambiguidade que daí decorre, embora o enfoque ideológico dos contos iniciais tenha ainda um grau baixo de consciência histórica dessa ambiguidade. Da mesma forma, não seria muito aguda a capacidade de compreensão do narrador sobre o jogo social ou sobre a máscara institucional envolvidos no desenho dos personagens, o que configuraria então um modelo de relato em larga parte romântico (BOSI, 2007, p. 77).

Em “Miss Dollar”, conto que abre *Contos fluminenses*, pode-se perceber certo gosto romântico na construção do enredo, temperado pela agudeza da observação. A consciência do narrador acerca dos fatores sociais envolvidos, especialmente aqueles que dizem respeito à assimetria social entre os personagens, não é profunda. Do mesmo modo, pode-se afirmar que as descrições, o tempo da narração e a sequência das ações são convencionais, não avançando para além do conhecido em termos formais.

Entretanto, há mais no primeiro Machado do que a repetição de fórmulas já conhecidas. Não há nos seus principais antecessores – Macedo, Almeida e Alencar – um narrador tão fortemente intrometido no andamento da narrativa. Algumas atitudes dele, talvez, já fossem conhecidas, como a convocação do leitor, por exemplo, mas em Machado há algo diverso. No próprio conto acima citado, há evidências que confirmam o que se acaba de

afirmar. Primeiramente, apresenta, nos oito parágrafos que abrem a história, pura metanarração: o narrador começa admitindo que deveria manter em suspenso por várias páginas o sentido das duas palavras do título (“Miss Dollar”), de forma a prender a atenção do leitor; depois, traz ao texto quatro modelos de leitores, fazendo corresponder a cada um determinado padrão de expectativa acerca do título; e só depois é que esclarece tal sentido, não se furtando à alegação da veracidade (uma nota de jornal dando conta da promessa de recompensa pela recuperação da cadela que atendia pelo nome que está no título) do que vai dito no conto. Depois, por duas ou três vezes, o narrador evoca várias hipóteses para explicar determinado episódio, analisa-as uma a uma, desqualificando-as logo em seguida, para, então, arbitrar a verdade definitiva.

Nessas duas situações, a dimensão da metanarração é superior, em forma e em relevância, ao estado de coisas praticado pelos demais narradores brasileiros. Isso se trata de uma novidade formal já presente no Machado da primeira fase. Desde o início de seu trabalho com os contos, ele apresenta uma radical interrogação sobre o papel e o desempenho do narrador, ainda quando o conjunto do que é narrado guarde grandes semelhanças com procedimentos e perspectivas já conhecidos, de desfecho medíocre, romântico, pela acomodação dos personagens a um modo de vida cinzento, burguês e convencional.

É a partir de *Papéis avulsos*, no entanto, que virá à luz uma grande quantidade de contos que se tornarão célebres pela capacidade narrativa e perfeição estética que apresentam, a ponto de alguns deles serem classificados por Alfredo Bosi como “*contos-teoria*” (BOSI, 2007, p. 87).

Com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e os contos de *Papéis avulsos*, inicia-se um novo período na obra machadiana, responsável pelo grande reconhecimento obtido pelo autor e que trará à literatura nacional algumas de suas peças mais valiosas. Segundo Bosi, Machado se mostra mais consciente de que o engano é necessidade e de que a aparência, no fim das contas, funciona universalmente como essência, por isso voltou sua narrativa para uma perspectiva mais distanciada, ao mesmo tempo problematizadora, mais voltada para o contraste.

A partir de agora, importa ao escritor evidenciar a fórmula que esconda, porém não totalmente, a contradição entre ser e parecer e, reconhecida a incompatibilidade entre máscara e desejo, visto que seu olhar se volta essencialmente na conformidade, na inevitável submissão do sujeito à aparência dominante (BOSI, 2007, p.84). Machado percebe que supor

a autonomia do sujeito é uma ilusão e que não há outro modo de sobreviver no cotidiano senão entregando-se à força das instituições, pois somente por elas o indivíduo estará seguro e terá direito à vida material e ao “prazer” que dela decorre. Mais uma vez um dos primeiros exemplos que vem à mente é “O espelho”.

A classificação de alguns contos como teorias se deve ao fato de que revelam, sobretudo pelo seu modo de articulação, o sentido das relações sociais mais comuns e atingem a estrutura profunda das instituições. O tom que prevalece nesses contos-teoria é algo mais que o sarcasmo ou a indignação ou até mesmo a ira: prevalece o humor de um observador arguto que percebe a força de uma necessidade que prende a alma do homem às formas instituídas.

Acerca desses aspectos, manifesta-se mais uma vez Alfredo Bosi:

Machado acaba roendo a substância do *eu* e do fato moral considerados em si mesmos; mas deixa viva e em pé, como verdade fundante, a relação de dependência do mundo interior em face da conveniência mais forte. É dessa relação que se ocupa enquanto narrador. Como diz o mais sábio dos bonzos: ‘Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gosta, valem tanto como as urzes e as plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais energéticas, não há espetáculo sem espectador’ (*O segredo do bonzo*).¹⁶

“O alienista”, “Teoria do Medalhão”, “O segredo do Bonzo”, “A Sereníssima República”, “A Igreja do Diabo”, dentre outros, formulam teorias que demonstram que a vida em sociedade, à medida que exige máscaras, acaba por tornar-se máscara também – e uma máscara universal. A sua lei será a do signo público, uma vez que a verdade subjetiva não pode sê-la. A necessidade do indivíduo de vencer na vida e de proteger-se só será saciada no momento em que ele se une à aparência dominante. Não existe, porém, culpa nesse sujeito por seguir o caminho que a vida lhe impõe a fim de não se afundar na pobreza e na humilhação. Machado não será o acusador que condenará o sujeito por ser incapaz de ser herói. A forte crítica machadiana vai mais além, pois mostra que a necessidade precisa ser superada, desse modo os meios para se obter a segurança estão legitimados e a máscara se mostra justificável pela marcha da civilização. Machado foi aquele que mais compreendeu e explorou o espírito

¹⁶ BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo, 2007, p. 85.

da nova sociedade, mostrando um realismo¹⁷ capaz de compreender a realidade em sua totalidade dinâmica e contraditória e que não podia, em nenhuma hipótese, mostrar-se eufórico, já que é o único que vai além do conformismo e consegue perceber que os homens têm de se defender e o farão de qualquer maneira (BOSI, 2007, p. 88). Um exemplo claro dessa visão crítica do autor é o magnífico “Pai contra mãe”.

Machado consegue se mostrar como o mais realista dos narradores brasileiros de seu tempo, como aquele que, de forma mais clara, entendeu e explorou o espírito da nova sociedade e o inscreveu em figuras e enredos exemplares. Entretanto, “o tom desse realismo não pode ser jubiloso nem ecoar a ideologia eufórica de tantos dos seus contemporâneos embasbacados pelo progresso da República. Não há conformismo em Machado, há o conhecimento de que os homens se defendem” (BOSI, 2007, p.88).

Outro fator que não pode deixar de ser lembrado é que Machado constrói reflexões densas e fundamentais sobre o homem e a realidade que o cerca em suas narrativas curtas, mas também, nota-se nelas, especialmente pela diversidade de formas pelas quais se apresentam, uma teorização do conto enquanto forma literária. Diante de tal fato, manifesta-se Abel Barros Baptista:

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 (BAPTISTA, 2006, p. 210).

Para fundamentar suas afirmações, Baptista usa como exemplo os trechos iniciais de “O empréstimo”, da coletânea *Papéis Avulsos*. Citando diretamente o 2º parágrafo¹⁸ do conto, o crítico atenta para a representação da vida que se vê proposta nesse trecho – e que se confirma no conto –, relacionando-a diretamente à própria forma da narrativa

¹⁷ Para Lukács, a obra de arte deve refletir a dialética entre o singular e o universal em sua dinâmica, refletir, portanto, uma totalidade que é particular. Portanto, o desafio do escritor realista é compreender a relação dialética entre aparência e essência e ser capaz de revelar tais relações a seu leitor (LUKÁCS, 1968, p. 182).

¹⁸ “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?” (ASSIS, 2006, II, p. 334).

em um de seus aspectos essenciais: a brevidade. Tal concisão permite a representação metonímica da realidade, de acordo com o mesmo crítico:

(...) representa-se um episódio, uma situação particular ou um acontecimento, porque muitas vezes se pode chegar ao todo através da parte. (...) 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 (BAPTISTA, 2006, p. 212-213, grifo do autor).

É da capacidade de “apertar a vida” que surge a genialidade do criador de *Quincas Borba*, uma vez que, ao condensar a representação da realidade na forma curta do conto – o que lembra alguns dos pontos defendidos por Poe, Cortázar e Friedman –, Machado estabelece aquelas que são as bases de sua obra: o particular – a realidade brasileira do século XIX, e o universal – o ser humano e seu caráter essencialmente contraditório.

É levando em consideração esses fatores que as palavras de Bosi ganham mais força, pois nota-se um autor capaz de penetrar profundamente nas estruturas sociais, desmascarando-as e revelando a (inevitável) dependência que elas impõem ao indivíduo. Machado de fato é esse autor, porém não se entrega ao tom filosofante e moral de um observador meramente pessimista diante do mundo que o cerca; põe a vida em primeiro plano e o trabalho artístico executado por ele, brilhantemente visto no modo de composição de suas narrativas curtas, oferecerá um profundo e vasto cenário da vida social na qual estava inserido e servirá de meio para que ela se mostre de modo mais eficaz e vivo. O realismo machadiano supera as percepções imediatas e se mostra capaz de compreender, do modo mais fiel possível, a realidade em sua totalidade dinâmica e contraditória. (LUKÁCS, 1968, p.133).

Fechando esse raciocínio, recorreremos mais uma vez a Abel Baptista para sintetizar a reflexão acerca da forma do conto em Machado de Assis:

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 (...) 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 de um narrador (BAPTISTA, 2006, p. 231).

É sobre o modo de apresentação desse narrador e de sua importância, bem como dos procedimentos narrativos utilizados para a configuração artística do conto machadiano que se falará adiante.

1.3.2. O narrador e os procedimentos narrativos

Ao se ler os contos machadianos, percebe-se que, em grande parte deles, ao término, resta uma sensação de incômodo. É raro encontrar neles um desfecho apoteótico para o qual tudo converge e que confere sentido a cada parte anterior. Na maioria das vezes se percebe um tom moralizante, à primeira vista direcionado à consciência de cidadão de quem lê, porém esse tom logo se revela paródico e, no limite, inútil, porque oscila entre dar razão ao leitor e ridicularizá-lo. Como nos diz Antonio Candido “(...) ele (Machado) cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional” (CANDIDO, 2004, p. 22).

Em alguns casos o narrador invade a cena, interrompendo o fluxo da história narrada, que, contudo, parece ser o mais importante pelo encaminhamento da própria apresentação do enredo. Outras vezes, o narrador tece juízos sobre os fatos, roubando do leitor a chance de deduzir por conta própria o sentido moral da história, significado que parece ser o mais importante de todos em função da mesma narrativa. Raramente um conto é abertamente satírico ou escarnecedor, mas muitas vezes a impressão que fica é essa.

A natureza e o posicionamento do narrador são um elemento central dentre as constantes estruturais dos contos machadianos. A transformação verificada na passagem das primeiras produções para a fase iniciada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* encontra no narrador um dos seus aspectos centrais. Sobre a questão do narrador na obra machadiana é que seguem algumas breves considerações.

Desde o início de seu trabalho com os contos, Machado põe em cena explícita uma radical interrogação sobre o papel do narrador e a diversidade de recursos narrativos, ainda quando o conjunto do narrado conserve grande semelhança com procedimentos e perspectivas já conhecidos, como em “Miss Dollar”.

Contudo, os contos da grande fase demonstram que a modernidade de Machado Assis como contista revela-se, primeiramente, na recusa a modelos preestabelecidos, de modo que o autor tanto realiza contos que exploram o acontecimento, a exemplo de “A cartomante”, quanto produz narrativas que se diferenciam totalmente desse formato, como ocorre em “Missa do galo”. Mesmo quando trabalha o acontecimento, o autor insere nele uma dose de ironia que enfraquece o molde de ênfase na pura anedota, tal como no primeiro conto acima citado. Em outra direção, a variedade de histórias que narra é acompanhada de uma diversidade de procedimentos discursivos que impossibilita responder a questão sobre como são construídos os contos machadianos, ainda que se busque uma síntese provisória.

É característica do estilo machadiano, também, a discussão, dentro do próprio conto, sobre a natureza da criação literária. Nesse sentido, critica o teatro romântico em “A chinela turca”; discute a dificuldade da escrita, sobretudo a exposição dos sentimentos íntimos, em “O Cônego ou a metafísica do estilo”; ironiza os excessos do gótico em “Um esqueleto”. Ao mesmo tempo, lança mão de motivos e personagens da tradição judaico-cristã, para retratar um ser humano que, embora tenha atravessado séculos professando fé e fraternidade, não consegue fugir de sua estreiteza moral e espiritual (“A Igreja do Diabo”).

Machado de Assis lança mão de narradores com diferentes perfis, ajustados às suas necessidades criativas. Ao escolher um narrador em 3ª pessoa para relatar a história, como em “A segunda vida” e “Pai contra mãe”, percebe-se que o grau de intromissão desse narrador, em relação ao que narra, vai da discreta presença até a plena intrusão, caso em que a ironia se acentua. Esse tipo de situação revela um narrador que chama a atenção sobre elementos do enredo e sobre si mesmo, ajuizando, filosofando, comparando, enfatizando, convocando o leitor, jogando-lhe em rosto sua precariedade.

Nos contos em que o narrador é protagonista da história que narra, relatando o que lhe aconteceu em algum momento do passado, como em “Missa do galo”, “Conto de escola”, por exemplo, há uma ambiguidade muito acentuada no seu discurso. Este entrelaça as visões do passado com as do presente, de maneira que, embora queira recuperar os acontecimentos, com os sentimentos experimentados, não consegue apagar a visão madura

daquele que está distanciado do vivido, interferindo na recuperação pretendida. Machado de Assis recorre, também, ao narrador como personagem secundária, que dá sua versão dos fatos narrados e os avalia, sem o pleno conhecimento que a onisciência permite. É o caso dos contos “Uma senhora”, “Um erradio” e “Adão e Eva”. Um tipo especial de narrador-testemunha surge, por vezes, em contos que já iniciam com um diálogo entre duas personagens; nessa interlocução, uma narra a outra um caso testemunhado, tal como em “Singular ocorrência” e “O anel de Polícrates”.

Entretanto, nem sempre o uso do diálogo, eliminando a figura do narrador, funciona dessa maneira, ou seja, para ensejar um encontro em que uma das personagens narra a outra o que testemunhou. Há contos dialogados nos quais a matéria da conversa diz respeito, diretamente, aos protagonistas. É o caso do clássico “Teoria do medalhão”, em que o pai discorre para o filho acerca das maneiras e das vantagens de se tornar “medalhão”. Machado ironiza aqui os ritos de passagens, em que o mais velho – “um sábio” - transmite ao jovem os seus conhecimentos, dando-lhe as condições para passar para outra etapa da vida. Ironicamente, às avessas da tradição, a “sabedoria” passada pelo pai é de como se estabelecer na sociedade, galgar postos e notoriedade, através do engodo e da falsa competência.

Cabe lembrar ainda que, na variedade de procedimentos utilizados pelo autor ao elaborar seus contos, destaca-se a diversidade de situações narrativas. Em “Sereníssima República (Conferência do cônego Vargas)”, por exemplo, o subtítulo do conto já indica em que situação Machado insere o discurso do narrador; “Ponto de vista” é um conto epistolar; a história em “A Igreja do diabo” vem de “um velho manuscrito beneditino”; em “Trio em lá menor”, o autor emprega os andamentos da música – *adagio*, *cantabile*, *allegro ma non troppo*, *allegro appassionato*, *minueto* – como títulos das partes que compõem o conto, coadunando o ritmo musical ao da história de amor narrada. No tratamento das histórias, o escritor também faz uso de recursos da narrativa fantástica, mas procede desconstruindo o modelo com o apelo ao humor e à ironia, a exemplo de “Uma excursão milagrosa”, “Uma visita de Alcebiades” e “Entre santos”.

Outro recurso que surge nos contos de Machado, respondendo ao viés irônico de sua obra, é o aproveitamento de outros textos, em sua forma e estilos, porém carregados da típica ironia do autor. Disso resulta o tom paródico que se vê em “Na arca - três capítulos inéditos do Gênesis”, no qual Machado retoma uma passagem da Bíblia, conservando o estilo, porém fazendo um pastiche do texto original e, ao mesmo tempo, transformando-o, ao inserir

três capítulos “inéditos” da Bíblia. Nos capítulos inseridos, os filhos de Noé lutam ferozmente pela partilha da terra onde, em seguida, irão aportar. Toda a terra do planeta é deles, mas isso não basta para conter o instinto de posse e de poder. A troca da expressão “superfície das águas” para “abismo das águas”, no conto de Machado, alude ironicamente ao abismo da alma humana, reflexão implícita na última fala de Noé, no versículo 26, dos inéditos: “Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?” (ASSIS, 2006, II, p.305). Aqui, Machado refere-se a um conflito internacional, contemporâneo a sua época, aproximando-o da luta dos filhos de Noé, emblemática da história da humanidade desde sempre.

Ao lado desses aspectos, cumpre perceber outro elemento de grande importância, que está ligado à natureza narrativa do conto. O conto machadiano, seguindo um modo de articulação semelhante ao que se vê em muitos contos posteriores ao autor, está alicerçado na duplicidade, sempre conta duas histórias: narra a primeira e constrói em simulacro a segunda. Ou seja, um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário. Desse modo, podemos concluir que:

A arte do contista consistiria, pois, em saber cifrar a estória dois nos interstícios da estória um. O efeito de surpresa [...] produzir-se-ia quando o final da estória secreta aparecesse à superfície – quando o relato secreto, de que afinal todo conto é um relato, emerge e se revela como *outra* narrativa (CUNHA, 1998, p. 105, grifo da autora).

Nesse ponto, vemos a confirmação das ideias de Piglia acerca do conto materializadas, porém não como algo rígido e sistemático, nas produções de Machado de Assis. Com base nesses aspectos, torna-se mais forte a ideia de que o enigma do conto é de ordem estrutural, pois não basta apenas atribuir sentido ao que é narrado, mas sim construir uma história que se conta de modo metafórico. Dos problemas existentes na análise dos contos esta questão é justamente a mais importante: como se contar uma história enquanto se narra outra? O que é narrado secretamente seria, portanto, a chave da forma do conto e suas variantes. Os elementos essenciais de um conto têm 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 nas duas histórias.

O conto machadiano abandona o final surpreendente e a estrutura fechada, pois passa a trabalhar a tensão entre as duas histórias sem resolvê-las. Disso decorreria outra evidência da duplicidade peculiar 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 suas histórias. Machado se dirige a um indistinto leitor, porém o deixa liberto de pressões que viessem a impedir uma inicial e descompromissada fruição da leitura de suas narrativas. Ao apresentar, em diversos momentos e de forma sistemática, um tipo de narrador indiscreto, pretensamente indiferente que, no entanto, se vale da presença atuante do leitor, não raro ouvinte e personagem de seus textos, para então compor o desenlace da narrativa, Machado de Assis amplia as possibilidades críticas de seus contos.

Nesse diálogo com o leitor, o escritor propõe sucessivas armadilhas, que o conduzirão, sem dúvida, a buscar um efeito, ou uma verdade provisória, agora disfarçada sob a pretensa forma de displicência e fragmentaridade, encontradas nos relatos comuns dos fatos da vida cotidiana do Rio de Janeiro da época. Desses aspectos depreende-se que:

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 (CUNHA, 1998, p. 107).

O papel desse leitor é, portanto, fundamental para que possa decifrar, nas entrelinhas de uma história, a revelação de outro texto, que se propõe, concomitantemente, ao mesmo leitor, o qual sabe que Machado de Assis conhece as possibilidades e situações que o constroem e o aterrorizam.

A originalidade, ou melhor, a expressiva peculiaridade do conto machadiano reside no fato de a estrutura se completar e se alimentar com a escolha de seu motivo. Ao longo de sua carreira, quase em sua totalidade, Machado de Assis desenvolveria um gênero no qual 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 dúplice e ambivalente para falar, difusa e reiteradamente, por intermédio de sucessivas pinceladas e incessantes toques das ambiguidades e contradições, dúvidas e desconfianças que norteiam e

cerceiam as aspirações da vida humana. Desse modo, o autor estabelecia as bases do gênero para a incipiente literatura nacional.

Com Machado de Assis, a literatura brasileira se livra das amarras de certo nacionalismo imaturo desenvolvido durante o Romantismo, centrado de modo excessivo na preocupação em celebrar o país novo e as promessas que se faziam para a nação em construção. Machado consegue dar um aproveitamento notável à literatura brasileira produzida até então e também a toda a tradição/influência da literatura ocidental, por meio de uma superação dialética, isto é, ele consegue dar um salto qualitativo em relação aos predecessores realizando esteticamente, por via negativa, uma representação crítica do Brasil. De fato, o escritor carioca não recorre ao tema indígena, não exalta o colorido das matas selvagens, não se aventura pelo interior do país em busca do específico regional, mas consegue, por meio do trabalho estético, da síntese entre forma literária e processo social, representar as fraturas da nação brasileira (ARNT, 2009, p. 25).

A concepção de nação apresentada por Machado é, portanto, muito mais complexa que a dos românticos, uma vez que já está em condições de perceber e, principalmente, de formular literariamente a crítica a um projeto de nação construído com bases na modernização conservadora, nas promessas de progresso e emancipação que nos chegavam do pensamento europeu e que eram aqui reelaboradas como “ideologia de segundo grau” (SCHWARZ, 2005, p. 18-19).

Esta forma de escrita que apresenta sutilmente, por trás de uma aparente neutralidade, os conflitos objetivos e subjetivos de homens e mulheres enraizados nos costumes e valores sociais do Segundo Império, é o que nos permite analisar seus contos como meios de percepção das contradições presentes nesta mesma sociedade, a partir do modo como ela é expressa e vivida por suas personagens, menos objetivo que os retratos feitos pelos naturalistas, mas também mais complexo, por envolver a subjetividade de suas personagens em meio às relações sociais que estabelecem. Portanto, “(...) a lei da prosa machadiana seria algo como a miniaturização ou o diagrama do vaivém ideológico da classe dirigente brasileira, articulada com o mercado e o progresso internacionais, bem como com a escravidão e o clientelismo locais” (SCHWARZ, 2005, p. 124-125).

A persistência de Machado em escrever 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. No entremeio da expressão e da revelação, do engodo e do reconhecimento, situa-se o contar machadiano.

2. MACHADO DE ASSIS E A RELIGIÃO – EXPERIÊNCIA, APROPRIAÇÃO E IRONIA

*O Deus de que falo não é só essa sublime
necessidade do espírito, que apenas contenta
alguns filósofos; falo-te do Deus criador e
remunerador, do Deus que lê no fundo de nossas
consciências, que nos deu a vida, que nos há de
dar a morte e, além da morte, o prêmio ou o
castigo.*

(Machado de Assis, Helena)

2.1. Machado de Assis e a religião – apontamentos

O diálogo da obra de Machado de Assis com a religião cristã foi contínuo e raras vezes pacífico. A tradição religiosa (judaico-cristã) se faz presente, das mais diversas formas, em inúmeros textos do autor, e, ainda assim, são relativamente escassos os comentários críticos que tratam especificamente desse assunto. Em geral, as análises do tema religioso no âmbito da crítica machadiana tendem a gravitar em torno de dois eixos extremos: ou se abre caminho para uma espécie de julgamento da religiosidade da *persona* Machado de Assis, ou presume-se que a tradição religiosa seja um mero produto histórico, atualizado e recontextualizado pela obra do autor. Mais do que esses aspectos, pressupõem-se que, para além do biográfico e do histórico, há na obra machadiana uma reflexão profunda acerca da religião, que, quando observada através de sua própria escala, torna-se um válido ponto de vista para a abordagem crítica. Esta surge, inevitavelmente, acompanhada pela análise peculiar de Machado de Assis acerca da de questões universais e locais.

De tudo que já se produziu diretamente voltado à questão da religião na obra do criador de Brás Cubas, há alguns pontos que merecem ser comentados, a fim de que se construa a nossa reflexão sobre o assunto. Talvez o estudo mais famoso seja o de D. Hugo Araújo Bressane, em seu livro *O aspecto religioso na obra de Machado de Assis*¹⁹.

Ao se debruçar sobre o assunto, Dom Hugo refere-se ao escritor carioca chamando-lhe “coração de pedra que jamais cotejou lágrimas”, além de, partindo de uma visão carregada de biografismo, afirmar, de modo categórico: “O que nele (Machado) atrai é apenas o aticismo castiço do estilo, a anatomia impassível de paixões burguesas”. Segundo o crítico, os livros de Machado “entretêm, não elevam; ensinam a língua, não tornam mais homens” (BRESSANE, 1978, p. 10). Já se percebe, portanto, que a análise do bispo se alicerça na tentativa de extrair a religião, ou a falta dela, da produção machadiana.

Seguindo o seu estudo, o bispo comenta a iniciação religiosa de Machado, visível já nas suas primeiras composições. Faz também referência ao parco conhecimento que o escritor teria no tocante a cerimônias e atos litúrgicos da Igreja Católica, e revela alguns de seus “cochilos” e “erratas” com relação a passagens do Antigo Testamento, bem como a

¹⁹ BRESSANE, D. Hugo de Araújo de. *O aspecto religioso da obra de Machado de Assis*. Edições Paulinas, São Paulo, 1978.

citação de erros com relação à liturgia da Igreja: “Onde, enfim, foi Machado de Assis encontrar Nehemias entre os doze profetas menores?!” (BRESSANE, 1978, p. 20).

Ao apontar o que denomina “falhas” de Machado quanto a seus conhecimentos bíblicos e litúrgicos, D. Hugo acaba por não realizar o que propõe o título de sua obra, uma vez que sua argumentação se mostra simplista, em detrimento de uma análise mais minuciosa da dimensão religiosa do criador de Brás Cubas. Em síntese: toda a argumentação presente na obra de Bressane privilegia o homem Machado de Assis, enquanto o estudo da obra fica em último plano e surgiria, como defende o crítico, como consequência da falta de fé e da deficiente formação do escritor.

Embora defenda o autor de *Dom Casmurro* da alcunha de anticlerical, continua o crítico a insistir nos equívocos machadianos quanto ao assunto religião, reafirmando que tal defeito se deveria a problemas na formação religiosa do autor. Aliás, Bressane vai mais além, pois chega a afirmar que a ausência do sobrenatural, em Machado, seria sintoma de ausência também de fé cristã. Assim sintetiza Bressane esse raciocínio:

Preocupado com o mundo interior (...) cujos problemas o acabrunharam e que não lograra solucionar, visto lhe faltarem a fé e a esperança, confortadoras virtudes cristãs, Machado de Assis refugiou-se ao racionalíssimo naturista de que nascerá, mais tarde, o humanitismo de Quincas Borba (BRESSANE, 1978, p. 40).

Paradoxalmente, ao se referir à posição de Machado frente ao enigma da morte, Dom Hugo afirma “não haver provas de que o escritor fora ateu convicto” (p.52). Finaliza, então, sua análise com uma indagação e um comentário em aberto: “Compreenderia Machado de Assis que o ‘nada’ é nada e que Jesus é o alfa e o ômega de nossa existência? Mistério... como tantos outros na vida do imortal brasileiro” (BRESSANE, 1978, p. 59).

Como se vê, nesse breve resumo sobre a visão de Bressane acerca do aspecto religioso de Machado de Assis, predomina uma análise voltada para o homem em sua relação com a religião, ficando nada ou quase nada explícito sobre a relevância desse tema na construção da obra machadiana. É compreensível que o posicionamento de Dom Hugo siga esse caminho, já que, como membro do clero, sua visão acaba condicionada por suas crenças e, talvez, pelo desejo de vê-las manifestadas na obra do maior escritor brasileiro, fato que constata não ocorrer.

Além disso, por se tratar de um texto produzido no centenário do nascimento de Machado de Assis (1939), época em que ainda não existiam muitas das principais análises sobre a obra do autor, a visão de Bressane se mostra muito radical, deixando claro que só haveria dois caminhos para a presença da religião no terreno da literatura: ou seria a manifestação da fé do escritor, ou o reflexo de sua descrença e negação dos valores religiosos, no caso, cristãos.

De toda a análise feita, decorre o fato de que ficam mais perguntas do que repostas quando se lê o livro do bispo, e o estudo acerca do aspecto religioso em Machado de Assis acaba por não encontrar, na obra em questão, uma análise mais densa e significativa, como faria supor o próprio título da obra, visto que toca numa questão recorrente na produção machadiana.

Mari Eli de Queiroz, dessa vez no centenário de morte de Machado de Assis, trouxe à luz *Machado de Assis e a religião – considerações acerca da alma machadiana*, obra que também se propõe a analisar a questão da religião no texto machadiano, porém sob um viés diverso daquele utilizado por Bressane várias décadas antes. Mais uma vez, no entanto, o estudo se debruça sobre a tentativa de ver na obra o homem Machado de Assis, algo que, de certo modo, não se mostra como fator essencial para a compreensão do modo como a religião se faz elemento constitutivo do fazer literário machadiano.

Como já aparece no subtítulo da obra, a proposta do estudo de Queiroz é penetrar na alma machadiana a fim de extrair-lhe a religião ali existente, numa investigação profunda sobre o ser humano Machado refletido em seus textos. No prefácio do livro, assim afirma a autora:

(...) teria sido a intertextualidade bíblica na obra machadiana apenas um fator de interesse estético, ou seja, somente busca de nova fonte de exercício para seu humor dessacralizante? Ou seria essa inegável intertextualidade o indício de uma alma impregnada de religião, de religiosidade, de espiritualidade?(QUEIROZ, 2008, p. 14)

Assim como em Bressane, há na autora a intenção de cunho mais biográfico, no intuito de comprovar que o escritor brasileiro, muitas vezes lembrado por seu ceticismo, possuiria uma forte espiritualidade, reflexos de sua formação católica quando pequeno, que ainda teriam se mantido ao longo de sua vida.

Mesmo se voltando para uma visão mais centrada na pessoa e menos no escritor, o estudo de Queiroz vai um pouco mais além do que Bressane se propusera a fazer em sua análise. Há, em *Machado de Assis e a religião*, um longo levantamento de citações e referências religiosas na obra machadiana, desde seus primeiros poemas até as produções da maturidade. Segundo a autora, o contato com a religião na infância foi de fundamental importância para a constituição do escritor Machado de Assis, por isso a grande preocupação em mapear as referências religiosas desde o início de sua produção.

Após enumerar e discutir, porém de modo não muito profundo, a grande quantidade de referências religiosas em Machado, a autora inicia a sua conclusão afirmando que:

(...) a literatura machadiana deixa entrever nas linhas filosofantes, no humor moralista, em certos perfis delineados nos contos e romances, nas crônicas reflexivas, enfim, na quase totalidade da obra, uma preocupação com o sentido da vida e com a posição do homem diante do Criador; ao mesmo tempo, aponta para uma ação messiânica e evangelizadora através da palavra (QUEIROZ, 2008, p.188).

De modo categórico, após inúmeros apontamentos sobre a presença da religião nos textos machadianos, finaliza a autora seu posicionamento sobre a relação entre Machado de Assis e a religião do seguinte modo:

Creemos ainda que Machado, não tendo encontrado na sociedade a coerência religiosa que ela apregoa e hipocritamente diz vivenciar, procurou deixar para a posteridade (porque foi escritor consciente de sua missão) o testemunho da verdadeira vocação do homem, para qual possamos ter sido criados: ser essência e não aparência, uma vez que fomos moldados à semelhança de Deus (QUEIROZ, 2008, p. 189).

Toda a extensa análise feita pela autora volta-se para a tentativa de afirmar a religiosidade da obra machadiana, enxergando nela até certo caráter missionário e doutrinário deixado para a posteridade. Existiria, portanto, em Machado, um teor religioso elevado, quase como se a obra do autor funcionasse como instrumento a favor da palavra de Deus na terra.

O ponto de vista da autora merece ser respeitado e possui grande relevância, sobretudo pelo levantamento das referências religiosas nos textos machadianos. Entretanto, não cremos que a excessiva presença do universo religioso na produção do autor atenda a um

propósito de conversão do homem para o que seria a sua verdadeira vocação, ou seja, a manifestação de uma religiosidade latente.

De fato, Machado de Assis deixou grandes lições para a posteridade, no entanto tais ensinamentos dizem respeito especialmente à sua visão ampla, crítica e profunda acerca da realidade brasileira, dando a ver suas contradições. Há também uma intensa e profunda análise sobre a condição humana que, ainda hoje, mostra-se extremamente relevante e enriquecedora, e a utilização do universo religioso cristão em sua obra tende a cumprir o propósito de auxiliar na construção desses dois pontos essenciais na ficção de nosso maior escritor.

Não se pode ignorar, é fato, que a formação religiosa de Machado possui importância para o seu desenvolvimento como escritor e influenciará, em maior ou menor grau, o direcionamento de sua produção. Como intelectual e grande observador de seu tempo e de sua época, o autor se mostra grande conhecedor da Bíblia, livro mais citado em suas obras, e também da Igreja e de seu funcionamento, bem como de sua história ao longo dos séculos e do clero. Esse profundo conhecimento, no entanto, não se mostra como marca de religiosidade ou falta dela, tal qual Bressane (1939) e Queiroz (2008) tentam afirmar, mas sim como mais um importante elemento da realidade circundante que merece ser representado e discutido.

Um texto relevante, situado entre a análise de Bressane e a de Eli de Queiroz, é o artigo “Machado de Assis e a religião”²⁰, de Raimundo Magalhães Júnior. O crítico dialoga com D. Hugo, ao afirmar que Machado não se furtou a utilizar a temática religiosa na sua obra. Magalhães parece ter um posicionamento claro sobre a religiosidade de Machado de Assis (o que não pretendemos discutir), pois constantemente lembra a proximidade do autor com os ritos da Igreja Católica. A justificativa de uma crítica mais cética levaria a se dizer simplesmente que Machado estava cumprindo os ritos sociais de uma civilização perpassada pelo catolicismo, já que não se pode crer que o autor fosse simplesmente um membro ativo da Igreja.

Pode-se pensar que ele era um homem de seu tempo e de sua sociedade e isso tinha um peso significativo nas suas convicções, ainda que, pela sensibilidade crítica que apresentava, tivesse um olhar mais refinado sobre os assuntos do papel da religião na vida do

²⁰ MAGALHÃES JR, R. “Machado de Assis e a religião”. In: _____ *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1957. p. 382- 409.

Brasil. O que interessa é que, independentemente das suas crenças pessoais, Machado de Assis teve a autonomia suficiente para incorporar na sua obra temas e personagens oriundos do mundo religioso sem com isso realizar apenas caricaturas de caráter anticlerical ou defender a ideologia cristã diante de uma sociedade em que o cientificismo ganhava mais força.

Destaca ainda Magalhães o que chama de “fervorosa e sincera admiração de Machado por algumas figuras da Igreja” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957, p. 395), como D. Vital, cujo perfil traça em uma de suas crônicas, ou o padre Anchieta, que celebrou em prosa e em verso. O crítico também procura comprovar a crença religiosa do escritor, a partir da análise de textos do autor, sobretudo crônicas, em que Machado manifesta certa familiaridade com os ritos católicos e com a doutrina da Igreja, o que se contrapõe ao defendido por Bressane. Ressalta também a postura machadiana de criticar, em alguns momentos de modo feroz, a postura dos membros do clero e seu modo de agir em dissonância com os valores cristãos (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957, p. 390).

Esse ponto se mostra pertinente para o estudo da obra do autor, pois revela o seu conhecimento e o seu envolvimento com as questões da sociedade brasileira, inclusive no que diz respeito à religião, fortemente enraizada no cotidiano da época, como prática social e máscara de bons costumes que encobria a hipocrisia e a falta do verdadeiro sentimento cristão existente nas pessoas, até mesmo em membros do clero, muitas vezes mais envolvidos com política do que com o Evangelho. Vide a abordagem que Machado faz desse assunto no romance *Dom Casmurro*, em que a ida de Bentinho para o seminário parte do cumprimento de uma promessa da mãe e não da vocação do rapaz, e o fato de tornar-se padre é visto mais sob o ângulo das possibilidades políticas do que do trabalho eclesiástico e da vocação religiosa. Como afirma José Dias no capítulo III do romance, ao advogar em favor da entrada de Bentinho no seminário: “E depois a Igreja brasileira tem altos destinos. Não esqueçamos que um bispo presidiu a constituinte, e que o Padre Feijó governou o império...” (ASSIS, I, 2006, p. 810).

No caso desse romance em especial, nota-se o quanto o Cristianismo se faz presente – como matéria degradada – e se mostra fundamental para a narrativa e as questões nela suscitadas. Pode-se argumentar que Machado mal conseguiria escrever um romance sobre a oligarquia conservadora do Segundo Reinado sem mencioná-lo (GLEDSON, 2005, p. 159).

“Todas as crianças do meu tempo eram devotas” (ASSIS, 2006, I, p. 849), diz Bento, o que implica que a religião era presença mais constante, pelo menos entre a sua classe, à época de sua infância do que nos anos de 1890, quando escreve o livro. A promessa de D. Glória de enviar Bentinho ao seminário para que se torne padre é, num sentido, a origem de todo o enredo de *Dom Casmurro* e “o absoluto que todas as personagens, incluindo a própria D. Glória, buscam relativizar” (GLEDSON, 2005, p. 160).

O Cristianismo, que ocupa o foco de nossa análise, surge na produção machadiana como marca de uma época e de uma sociedade, como instituição poderosa que influencia a vida e o comportamento das pessoas e como ideologia muitas vezes desvinculada da realidade material, já que os valores religiosos costumam conviver com os seus opostos, ficando a bondade, a caridade, a humildade e a fé em segundo plano diante do egoísmo, do interesse, do dinheiro e da ganância.

Especialmente a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e dos contos de *Papéis avulsos*, a presença de elementos ligados a esse universo constitui um dos pontos recorrentes para ilustrar a visão crítica e o radicalismo negativo do autor diante do mundo que o cerca. Nas narrativas em que esses aspectos são mais claramente utilizados, nota-se que há mais do que uma mera abordagem do tema religião: o autor trabalha com uma escrita que, ao se estruturar em dizer o não dito, vale-se, muitas vezes, de certo caráter alegórico e de certa roupagem religiosa para nos remeter à configuração histórico-social da sociedade brasileira.

A religião, além de tema, possui implicações formais e auxilia na constituição da forma literária machadiana para, desse modo, dar mostras das questões que o autor analisa e aprofunda. Tal fator, como se aprofundará no capítulo final, realiza-se de modo nítido e mais bem acabado no conto machadiano.

Nos contos de temática abertamente religiosa, presentes em *Papéis Avulsos*, *Histórias sem data* e *Várias Histórias*, há uma reflexão que vai além dos valores cristãos, do desejo do ser humano de estar desvinculado de dogmas, ou ainda sobre a autoria da criação do mundo e o início dos tempos, para debruçar-se, do modo pouco evidente à primeira leitura, sobre a revelação da estrutura social brasileira da época, fantasiada em “capas de veludo com franjas de algodão”²¹ – para usar uma metáfora machadiana. Ou seja, os contos, mais do que qualquer outro tipo de produção da prosa machadiana, incorporam e utilizam a religião para

²¹ A Igreja do diabo. In: ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, p. 354.

aprofundar questões histórica, sociais e literárias, dentre elas, a grande contradição de nossa sociedade no século XIX, revestida da ideologia liberal europeia, porém concomitantemente alicerçada no atraso da escravidão e no regime do favor (SCHWARZ, 2005, p. 59).

Pode-se perceber que as questões relativas à essência humana, as quais, inicialmente, aparentam ser o centro de algumas dessas narrativas, e por muito tempo foram vistas como ponto central na obra de Machado de Assis, são construídas historicamente e estão diretamente relacionadas com os problemas locais, com a realidade brasileira e seu contraditório processo de formação. Como afirma Schwarz (2006, p. 172): “A sua composição (...) fixa e explora regras, movimentos e apreciações a que a prática brasileira obrigava.” Tal fator não exclui a universalidade de Machado, pelo contrário reforça o seu caráter profundamente nacional.

Ainda sobre a relação de Machado com a realidade brasileira é preciso fazer alguns comentários. De fato, o escritor estava comprometido com as questões de seu tempo e de seu país. Voltando ao célebre artigo “Instinto de nacionalidade” (ASSIS, III, 2006, p. 804-807) apresenta o caminho que ele mesmo irá utilizar em sua obra. Ao analisar a geração de escritores anterior a sua e a da que se avizinhava, o crítico Machado percebe algumas manias literárias, como a do indianismo, presente em grande parte daqueles autores que pensavam ser brasileiros e realizar obras nacionais quando, e somente quando, colocavam em ação muitos Peris, Jaguarês e Iracemas.²² O nosso maior escritor havia percebido que o fator que torna uma obra nacional não é propriamente o tema, porém aquele sentimento íntimo que menciona em seu artigo:

Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. (...) O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, III, 2006, p. 802).

Ainda que a expressão seja absolutamente subjetiva, ela define muito bem o que é necessário para uma literatura jovem, como do Brasil, desenvolver-se sobre si mesma criando um sistema, isto é, um conjunto de leituras dos antecessores, com uma visão crítica, avaliando

²² BRUM, F. M. *Literatura e religião - Estudo das referências religiosas em Machado de Assis*. 2009. 181 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

os pontos fortes e fracos, reforçando uns e redimensionando outros, para que essa literatura seja representativa de uma nação.

O mundo em que Machado habitava estava repleto de contradições na sua cena política, econômica, social e religiosa. O Brasil era um país liberal, mas com escravidão. Era um país livre, porém com dependências econômicas. E, evidentemente, um país católico, com o compromisso constitucional de manter a fidelidade à Igreja de Roma, mas sincrético e que havia tornado a Igreja parte de um sistema estatal no melhor modelo do galicismo²³.

A questão religiosa possui o foco de nossa atenção, pois constitui um dos elementos relevantes e recorrentes na produção machadiana e o universo religioso se mostrou material produtivo para a constituição das suas obras, sobretudo em seus contos e romances, mais explicitamente em alguns dos primeiros.

Machado deu provas de ser conhecedor dos mecanismos presentes na religião – em especial a católica – e fazê-los falar em sua obra. Seus contos e romances estão repletos de padres e ritos, porém, mais do que isso, estão cheios também, direta ou indiretamente, de passagens bíblicas, imagens da tradição católica e personagens dessa tradição, além de símbolos que se identificam com o pensamento cristão.

A representação social é um dos outros pontos que chama a atenção na obra machadiana, já que em momento algum encontraremos um padre Amaro²⁴ ou um cônego Diogo²⁵. Na retratação do clero nacional, o autor foi sempre coerente com a sua postura de realizar uma crítica mais ao homem do que ao cargo que este ocupa. Incorporou a religião em sua obra, consciente ou inconscientemente; exprimiu estados de alma, figurou situações religiosas, entrou nas credices populares, criticou algumas práticas espirituais, mas, acima de tudo, representou o ser humano na sua profundidade e nos seus mais variados aspectos.

A sociedade brasileira estava impregnada da presença do catolicismo mais do que outras vertentes religiosas, uma vez que o poder e a influência da Igreja se faziam sentir na organização social e na vida cotidiana das pessoas. Ressalte-se também o fato de a Igreja possuir uma forte ligação com o Estado, especialmente no período imperial, o que contribuiu de modo significativo para que sua presença na vida das pessoas se intensifique, atingindo até

²³ Movimento originado na França, que defendia a independência administrativa da Igreja Católica Romana de cada país com relação ao controle papal.

²⁴ Personagem do romance *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós (1875).

²⁵ Cônego Diogo, personagem de *O mulato*, de Aluísio Azevedo (1881).

a política do país. Com o advento da República no Brasil, a crise religiosa advinda da separação entre Igreja e Estado também se fará sentir, fato que não passará despercebido por especial Machado de Assis.

Embora o que se afirma seja verdade, chama a atenção a presença da religião não ocorrer em Machado como se vê em outros escritores da época. As inúmeras citações da Bíblia, por exemplo, revelam o quanto havia por parte do escritor conhecimento e interesse sobre a obra fundamental do Cristianismo enquanto documento histórico, literário e ideológico.

Engana-se quem tenta, a partir disso, ver no autor o cristão devoto típico do Brasil do século XIX. De um modo único e original, o autor de *Quincas Borba* verá na religião, assim como na ciência e na filosofia, matéria rica e produtiva para a construção de suas obras e para a sua análise do homem e da sociedade em que vivia.

De modo análogo ao que faz com os demais sistemas e ideologias, Machado representa o universo religioso cristão, com seus princípios e dogmas, revelando, porém, o quanto havia um distanciamento entre os valores pregados pela religião e a vida prática do homem (brasileiro) do século XIX.

Para entender melhor o tema da discussão suscitada, cabe um panorama das referências religiosas na produção de Machado de Assis, a fim de analisar de que modo essa forte presença contribuiu de modo significativo para a constituição das obras do escritor brasileiro. Embora a presença da religião seja abundante em todos os campos da obra do autor, percebe-se que a produção em prosa, mais especificamente os seus contos, foram o terreno mais produtivo para o trato com essa questão.

2.2. As referências religiosas em Machado de Assis

Ao adentrar a ficção em prosa de Machado de Assis, notam-se inúmeras referências ao universo cristão, na forma de citações bíblicas ou de metáforas, bem como de

personagens que evocam o mundo da Igreja e a prática religiosa na sociedade brasileira, demonstrando a relevância que o autor dava a esse tema e aos elementos associados a ele.²⁶

Dos romances da primeira fase, *Helena* é aquele em que a presença da religião católica se faz mais forte e o único em que o cristianismo assume papel importante como sanção ao sistema familiar²⁷, na figura do padre Melchior. Nesse romance, como se verá de forma mais acabada em *Dom Casmurro*, o catolicismo, intimamente ligado aos valores patriarcais do Segundo Reinado, assume o papel de mantenedor dessa mesma ordem social, com a função de justificar e salvar a família patriarcal das piores consequências de suas próprias ações (SCHWARZ, 1977, *apud* GLEDSON, 2005, p. 171), no caso o possível envolvimento incestuoso entre Estácio e Helena.

Na segunda fase, as referências aumentam quantitativa e qualitativamente. *Memórias póstumas de Brás Cubas* é narrado por um típico representante da elite brasileira do século XIX, agora morto, que, em sua característica volubilidade²⁸, vai apresentar os fatos de sua vida. Além de desrespeitar o leitor e todas as leis e padrões a serem seguidos, Brás Cubas assume-se como grande conhecedor da Bíblia, inclusive comparando a sua obra a de Moisés²⁹, numa clara atitude de escárnio, sem contar a cena narrada no capítulo do delírio no qual o personagem se vê transformado na Suma Teológica de São Tomás de Aquino. As referências religiosas, unidas a uma séria de outras, são rebaixadas e ironizadas no discurso de Brás, o que ilustra bem a personalidade desse despeitado filho da elite patriarcal brasileira. Ressalte-se também que Brás Cubas era um bom cristão à maneira do Brasil do século XIX e se valerá dessa máscara quando dirige uma petição ao governo a respeito do emplasto Brás Cubas, embora assuma diante dos amigos que objetivava o lucro³⁰.

Casa Velha, por sua vez, é narrado por um cônego da capela imperial. No romance *Quincas Borba* se fazem presentes o padre Chagas, o padre Mendes e, mesmo o personagem Carlos Maria, que estava destinado por seu pai para ser padre, segundo fala da personagem. E sobre o filósofo homônimo do livro, inclusive, se dirá que “não dizia pulhices a respeito de padres, nem desconhecia doutrinas católicas; mas não falava nem da igreja

²⁶ Muitas das informações reunidas no presente tópico são desenvolvidas por Fernando Machado Brum (2009), em seu estudo sobre as referências religiosas em Machado de Assis.

²⁷ GLEDSON, John. Ideologia e religião. In: _____ *Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução Fernando Py. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 159.

²⁸ O conceito de volubilidade do narrador machadiano advém da análise de Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo: Duas Cidades, 2001.

²⁹ *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cap. I.

³⁰ *Ibidem*, cap. II.

nem dos seus servos.” (ASSIS, 2006, I, p. 775). Mas certamente o que mais chama a atenção, em se tratando de referenciais religiosos, é a carta de Quincas Borba para Rubião, presente no capítulo X do romance, revelando-lhe ser Santo Agostinho³¹.

Bentinho, em *Dom Casmurro*, é enviado para o seminário em cumprimento à promessa de sua mãe, além de estar presente no enredo, com alguma relevância, o padre Cabral, mestre do protagonista e que acaba nomeado protonotário apostólico. Várias são as cenas sobre a vida religiosa das personagens no romance, como o carregar a vara do púlpito na procissão do viático, no capítulo XXX do romance, denominado *O santíssimo*, por exemplo, em que José Dias entra em disputa com Pádua, pai de Capitu, pela honra de carregar uma das varas do púlpito que cobria o Santíssimo Sacramento que estava sendo levado a um doente.³² A vida no seminário também será referida, com seus estudos e amizades, e mesmo o nome do melhor amigo do narrador, Escobar, pode ser uma referência a Pascal. O narrador acaba referenciando até o padre Luís Gonçalves dos Santos, autor da *História dos subúrbios*.

Esau e Jacó, já em seu título, faz referência à história dos irmãos rivais constante no livro do Gênesis³³. Os nomes dos personagens – Pedro, Paulo, Natividade, Santos – todos em referência ao cristianismo – confirmam a influência religiosa do livro, porém, a prática cristã surge mais como máscara social do que como atitude de espírito. A própria história começa numa cena um tanto sincrética com a visita à Cabocla do castelo e uma missa, numa representação clara do peculiar sincretismo religioso que já se fazia forte ao final do século XIX. Pela obra, também, desfilam alguns sacerdotes como o padre Guedes e o padre Bernardes.

No *Memorial de Aires*, o conselheiro Aires elogia o seu confessor, ainda que tenha abandonado essa prática com o passar do tempo, além de trazer a admiração de Tristão pelo padre Bessa. O romance começa com o convite de Mana Rita a Aires para irem ao cemitério em visita ao jazigo da família e, após isso, há a conversa entre os dois irmãos,

³¹ “Quem sou eu, Rubião? Sou Santo Agostinho. Sei que há de sorrir, porque você é um ignaro, Rubião; a nossa intimidade permitia-me dizer palavra mais crua, mas faço-lhe esta concessão, que é a última. Ignaro! Ouça, ignaro. Sou Santo Agostinho; descobri isto anteontem: ouça e cale-se. Tudo coincide nas nossas vidas. O santo e eu passamos uma parte do tempo nos deleites e na heresia, porque eu considero heresia tudo o que não é a minha doutrina de Humanitas; ambos furtamos, ele, em pequeno, umas pêras de Cartago, eu, já rapaz, um relógio do meu amigo Brás Cubas. Nossas mães eram religiosas e castas. Enfim, ele pensava, como eu, que tudo que existe é bom, e assim o demonstra no capítulo XVI, livro VII das Confissões, com a diferença que, para ele, o mal é um desvio da vontade, ilusão própria de um século atrasado, concessão ao erro, pois que o mal nem mesmo existe, e só a primeira afirmação é verdadeira; todas as coisas são boas, omnia bona, e adeus” (ASSIS, 2006, I, p. 769-770).

³² *Dom Casmurro*, cap. XXX.

³³ *Gênesis*, 24-27.

quando Aires diz que ela estaria fazendo a ele a aposta de Deus e Mefistófeles do *Fausto* de Goethe.³⁴

Nos contos, foco de nossa análise, encontra-se um grande número de personagens do universo religioso. Ainda na primeira fase, há “Anjo Rafael”, no qual o próprio arcanjo conversa com Dr. Antero, ao menos é nisso que o major acredita. Em “A mulher de preto”, temos a figura do padre Luís e em “Frei Simão” acompanhamos o protagonista que dá nome ao conto, que termina por enlouquecer. Nesse conto, já vemos, de modo ainda incipiente, a questão do patriarcalismo impondo-se na vida social e familiar, já que Simão só se torna frei porque é impedido, pelo pai, de se casar com a irmã de criação, a quem amava.

Em “A vida eterna”, padre e sacristão estão presentes no casamento de Dr. Vaz. “O caminho de Damasco” possui como personagem o padre Barroso. No conto “A parasita azul” encontra-se o padre Maciel, além do padre Sá, que está presente em “Encher o tempo”. “O imortal” Rui de Leão se faz frade franciscano no convento de Iguaraçu.

Em “O alienista”, pertencente à 2ª fase e um dos contos mais analisados do autor, surge o padre Lopes, vigário de Itaguaí, voz que Simão respeita e que de certa forma o coloca no sanatório. Sobre esse conto, cabe assinalar a força da presença do padre em Itaguaí e o choque entre este e o médico. A desavença existe, indisfarçavelmente, entre religião e ciência, o médico, de um lado, “incrêdo larvado”, e o padre, no outro, respeitoso aos títulos do sábio educado nas universidades europeias.

É o Padre Lopes, que, quase unicamente e de forma eficaz, funciona como contraponto ao processo e ao método do alienista.³⁵ É dele que Bacamarte sente medo e por isso mente que a frase do Corão colocada no frontispício da casa verde é de Benedito VIII (ASSIS, 2006, V. II, p. 255); é ele que o alienista somente prende quando refaz os critérios do método e é por causa das suas palavras que o médico se interna a si mesmo. Claro que é necessário lançar um olhar sobre o procedimento central de Machado de Assis no conto e entender que tudo o que nele se coloca está sob a égide da ironia, porém não é menos verdade que a alegre figura do Padre Lopes está circundada por uma aura de sabedoria, uma autoridade moral para os habitantes de Itaguaí, que a ele recorrem várias vezes.

³⁴ *Memorial de Aires*. 10 de janeiro.

³⁵ Ivan Teixeira, em *O altar & o trono – dinâmica do poder em O alienista* (São Paulo: Ed. da Unicamp, 2010), analisa a história em Itaguaí estabelecendo uma relação entre esta e Questão religiosa, representada, no conto, pelo embate entre o Padre Lopes e Simão Bacamarte.

Existe ainda no conto uma contraposição de poderes, temporal e espiritual, e Bacamarte se apresenta como aquele que se preocupa com esse último, deixando a administração das coisas *do mundo* para outros. Diz o texto

Era o melhor que podia fazer, para somente cuidar do seu ofício. — A Casa Verde, disse ele ao vigário, é agora uma espécie de mundo, em que há o governo temporal e o governo espiritual. E o padre Lopes ria deste pio trocado, — e acrescentava, — com o único fim de dizer também uma chalaça: — Deixe estar, deixe estar, que hei de mandá-lo denunciar ao papa (ASSIS, 2006, II, p. 257).

A crítica da tradução da Bíblia feita pelo padre pode estar demonstrando uma crítica de Machado de Assis à postura do clero nacional carente de formação, mas com necessidade de estar sempre se mostrando alinhado intelectualmente com a mais alta cultura. Não quer dizer que Machado não achasse que o clero deveria estar à frente do processo dentro da intelectualidade nacional, apenas que, não estando, precisava manter uma aparência que lhe custava a hipocrisia.

No conto, Padre Lopes está vinculado ao poder religioso, evidentemente, que é respeitado por alguma razão pelo alienista, medo talvez de a religião ser a única força que não se dobra ao pensamento científico, porém, mais que isso, é ele quem vaticina o destino do médico na famosa passagem do último capítulo:

A assembleia insistiu; o alienista resistiu; finalmente o padre Lopes explicou tudo com este conceito digno de um observador:

— Sabe a razão por que não vê as suas elevadas qualidades, que aliás todos nós admiramos? É porque tem ainda uma qualidade que realça as outras: — a modéstia.

Era decisivo, Simão Bacamarte curvou a cabeça juntamente alegre e triste, e ainda mais alegre do que triste. Ato contínuo, recolheu-se à Casa Verde. Em vão a mulher e os amigos lhe disseram que ficasse, que estava perfeitamente são e equilibrado: nem rogos nem sugestões nem lágrimas o detiveram um só instante (ASSIS, 2006, II, p. 288).

Machado de Assis dá a um sacerdote o papel de analisar a realidade e apresentá-la de uma maneira concreta e aceitável dentro da história. É o Padre Lopes que escreve certo por linhas tortas e talvez isso faça parte da ironia no conto, pois ele se preocupa mais com as anedotas e as citações, aceita ser preso e comete um ato de soberba, entretanto é ele, também, que Machado faz porta-voz da razão que anuncia a insanidade de Bacamarte ou da loucura

que anuncia o pleno equilíbrio do alienista, o que resulta na mesma coisa: a liberdade de Itaguaí.

Voltando às referências nos contos, há, ainda, uma grande quantidade de alusões ao clero. “Dona Benedita” traz o cônego Roxo. “O segredo do bonzo” inicia com uma referência ao padre Francisco e “Sereníssima república” é uma conferência do cônego Vargas acerca do processo eleitoral numa república de aranhas, história que, como afirmou o próprio Machado, era uma referência direta ao processo eleitoral brasileiro³⁶. No conto “Último capítulo” está presente o cônego Brito; já em “Cantiga de sponsais”, Mestre Romão rege uma missa cantada de José Maurício na igreja do Carmo e o comentário da preferência do narrador de não se ocupar com padres e sacristães. Em “Singular ocorrência”, temos uma senhora que entra na igreja da Cruz. “Galeria póstuma” possui uma missa de sétimo dia e as “Primas de Sapucaia” vão molhar a testa na igreja de São José. Em “A segunda vida”, um dos personagens é o monsenhor (padre) Romualdo. Vários padres aparecem em “Manuscrito de um sacristão”, dos quais o principal é o protagonista Teófilo. “Pobre Cardeal” é uma referência à morte do cardeal Caleppi. “A igreja do diabo” é uma alegoria da contradição humana feita através do desejo do diabo de ter sua própria igreja com liturgia e mandamentos.

Em “O enfermeiro”, Procópio é contratado pelo Cel. Felisberto por recomendação do vigário da cidade e “O cônego ou a metafísica do estilo” é uma história que se passa em grande parte dentro da cabeça do cônego Matias. “Adão e Eva” reconta a história bíblica sob o olhar compassivo do carmelita Frei Bento. “Entre santos” é uma fantástica história que se passa dentro da igreja de São Francisco de Paula, contada por um velho padre que viu a história acontecer. Em “Missa do galo” Nogueira está esperando a dita missa na noite de Natal. Frei Lourenço, personagem de Shakespeare, ressurge em “Lágrimas de Xerxes”. “O caso da vara” inicia com a fuga de Damião do seminário (aliás, tema comum em Machado de Assis). A “Anedota do cabriolet” começa com a chamada do coadjutor da igreja de São José para levar a unção dos enfermos a dois moribundos.

Há mais referências que poderiam ser enumeradas, porém as mencionadas chamam a atenção pela quantidade e pela variedade dos temas abordados. Essa recorrência, por si só, já é significativa. Esse breve e sucinto panorama da presença da religião nas narrativas de Machado de Assis pretende, por ora, demonstrar o quanto a obra do autor está

³⁶ “Esse escrito, publicado primeiro na *Gazeta de notícias*, como outros do livro, é o único em que há um sentido restrito: - as nossas alternativas eleitorais”. Cf. ASSIS, 2006, II, p. 366.

impregnada de citações e alusões de natureza religiosa, não se podendo, portanto, desconsiderá-las.

No caso de alguns contos, o autor irá além das citações e alusões: o enredo se estruturará em torno de um tema religioso, com personagens, linguagem e variedade de referências religiosas, isso sem considerar a grande quantidade de citações bíblicas, diretas ou indiretas, nomes de personalidades da vida eclesiástica e outros tipos de elementos que podem ser mapeados e estão presentes nas páginas de Machado de Assis.

2.3. “Na arca” – a apropriação irônica do *Gênesis*

As referências e citações bíblicas avultam na produção de Machado de Assis, o que confirma a familiaridade do autor com o livro sagrado, sem, contudo, ser a confirmação de uma manifesta religiosidade. Desde as dedicatórias dos romances e livros de contos a comparações irônicas e abertamente desrespeitosas, como a de Brás Cubas que se compara a Moisés já no início de suas *Memórias*³⁷, vê-se o quanto o texto bíblico contribuiu para a composição artística de Machado em sua análise sobre a realidade brasileira.

Nas narrativas em que os aspectos religiosos são mais claramente utilizados, há mais do que uma mera abordagem do tema religioso: o autor trabalha com uma escrita que se estrutura em dizer o não dito, valendo-se, muitas vezes, de certa ornamentação de suas narrativas com uma roupagem religiosa, a qual contribui para uma percepção da configuração histórico-social da sociedade brasileira.

No conto “Na Arca – três capítulos inéditos do Gênesis”, integrante da coletânea *Papéis Avulsos*³⁸, Machado vai além das meras referências. Há uma apropriação do texto bíblico, na própria construção do conto, que pretende ser uma complementação do primeiro livro das Sagradas Escrituras, mais especificamente do episódio da arca de Noé.

³⁷ *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. I.

³⁸ Publicado em 1882, *Papéis avulsos* é a primeira coletânea de contos da “fase madura” de Machado de Assis. Dentre os contos que integram o livro, destacam-se “O alienista”, “O espelho”, “Teoria do Medalhão”, “A sereníssima república” e “Na arca”.

O que se pretende discutir é que a apropriação do texto bíblico de forma irônica, conforme se vê na narrativa de “Na arca”, revela a visão crítica do autor, uma vez que relativiza algo tido como sagrado e intocável, invertendo-lhe, de certa forma, o sentido. Além disso, a forma do conto e a temática nele presente abrem espaço para uma reflexão sobre o universal, ao tratar da ganância humana, desde os tempos imemoriais da Bíblia até o século XIX – devido à menção à Guerra da Crimeia, ao final da narrativa –, e também sobre o local – a realidade brasileira, no que se refere à sua complexa formação, marcada pela disputa territorial e pela propriedade privada, bem como a seu ainda contraditório presente, no qual as marcas do processo colonizador ainda se fazem notórias.

Procura-se entender como, por meio da forma literária machadiana, é possível perceber a realidade histórica ali inscrita, que se faz notar pela configuração artística e pelos recursos utilizados pelo autor para dar a impressão de verdade, para explicar o aparente por meio do oculto. Por mais que haja especificidade na forma de narrar e no conteúdo do conto em questão, o ponto de partida deve ser a obra em si, no modo como se configura artisticamente. Assim, nota-se como as particularidades nela existentes se universalizam, levando a se ter uma outra percepção da história, a partir das contradições por ela iluminadas.

O texto machadiano se mostrará capaz de penetrar no real, mas não por assumir um caráter documental e descritivo. O autor possui a capacidade de narrar a realidade, mesmo que por meio da alegoria bíblica. Embora recorra a um tipo de texto cuja estrutura não se insere mais nos padrões literários vigentes no século XIX, isso não diminui as reflexões ali levantadas nem tampouco afasta o autor das questões de seu tempo e de seu país, ou seja, permanece, mesmo no afastamento, o sentimento íntimo de que o próprio autor falava (ASSIS, II, 2006, p. 803).

O texto bíblico, com o qual o conto dialoga, é, essencialmente, figurativo, porém suas construções figurativas são carregadas da essência humana e ao homem falam, no intuito de doutrinar e instruir, objetivando a aceitação dos princípios divinos nele presentes. Mesmo que se identifique um conteúdo histórico no que a Bíblia narra, prevalece o tom doutrinário, que reforça a pretensão de universalidade e atemporalidade, aspecto característico de textos religiosos com caráter fundador (AUERBACH, 2007, p. 11).

Ao recorrer ao texto sagrado da cultura judaico-cristã – não fazendo citações como em outros textos, mas se apropriando, ironicamente, do peculiar discurso bíblico, Machado de Assis não só deixa clara certa relativização do sagrado e, por consequência,

intocável e absoluto, como também, pelo conteúdo que insere no discurso bíblico apropriado, uma problematização na tentativa de reinterpretação dos fatos narrados no Antigo Testamento, com intuito de discutir o homem e suas contradições, mas também, as questões históricas e políticas que a narrativa do conto deixa ver.

Desde o título, o que fica mais nítido é que se trata de uma reescrita da Bíblia. O subtítulo “três capítulos inéditos do Gênesis” indica a perspectiva irônica assumida pelo autor ao propor suplementar o texto original, continuando de onde este parou – o que sugere um percurso intertextual, além de certo “desrespeito bem-humorado e irônico” (GLEDSON, 2007, p. 11) que acompanha o narrador, tendo em vista que ele propõe oferecer novos capítulos de um texto sagrado. Assumindo a gravidade e a concisão do estilo bíblico, inclusive numerando os parágrafos de seu texto como se fossem versículos, o autor usa as mesmas estratégias que caracterizam o texto hebraico para compor sua narrativa.

Se a ausência de maiores explicações e a precariedade dos elos que unem as partes de uma mesma narrativa caracterizam o estilo bíblico, pode-se dizer que esses elementos estão presentes também no conto machadiano. A narrativa começa de forma abrupta, sem maiores contextualizações por parte do narrador. Note-se, sobre isso, a cena inicial:

1 – Então Noé disse a seus filhos Jafé, Sem e Cam: — Vamos sair da arca, segundo a vontade do Senhor, nós, e nossas mulheres, e todos os animais. A arca tem de parar no cabeço de uma montanha; desceremos a ela (p. 303).

Convém observar que, na Bíblia, pouco se fala sobre o período de cento e cinquenta dias em que Noé, sua mulher, seus três filhos e as mulheres destes passaram na arca durante o dilúvio. É como se o texto machadiano, nesse sentido, preenchesse uma lacuna do texto original. Desse modo, os três capítulos criados pelo escritor poderiam ser situados entre os capítulos 7 e 8 da parte citada do texto sagrado.

Diferentemente do relato tradicional, em que o comportamento de Noé e Cam pode gerar discussões sobre justiça³⁹, na versão machadiana são os filhos Sem e Jafé os exemplos de que o ser humano é injusto e ambicioso. Os “três capítulos inéditos do Gênesis” mostram que a corrupção do homem já estava presente sobre a arca e sugerem que a natureza humana já seria má desde sua origem.

³⁹ Cf. *Gênesis* 9,18.

No conto, os irmãos Sem, Cam e Jafé discutem sobre uma possível divisão da terra que poderá ser realizada assim que as águas secarem sobre a embarcação. Chegam ao consenso de que cada casal, incluindo o pai e a mulher, terá direito a uma propriedade de quinhentos côvados. Os irmãos concordam que entre a terra de Sem e a de Jafé haverá um rio que as dividirá. O conflito no “Capítulo A” surge quando Sem pergunta ao seu futuro vizinho sobre a propriedade do rio: “a quem pertencerá a água do rio, a corrente?” (p. 304). Como modo de resolver o impasse, propõe então fincar um pau no meio do rio e dividi-lo:

14. - "Porque nós possuímos as margens, e não estatuímos nada a respeito da corrente." E respondeu Jafé que podiam pescar de um e outro lado; mas, divergindo o irmão, propôs dividir o rio em duas partes, fincando um pau no meio. Jafé, porém, disse que a corrente levaria o pau (p. 303).

Diante do comentário de que a correnteza levaria o pau, Sem diz que ficará com o rio e as duas margens e que o irmão deveria descontar o terreno perdido na sua outra margem. Jafé sente-se roubado e menosprezado e diz que quer o rio todo, ameaçando o irmão vizinho de morte: "Pois agora te digo que o rio ficará do meu lado, com ambas as margens, e que se te atreveres a entrar na minha terra, matar-te-ei como Caim matou a seu irmão" (p. 303).

Ao recuperar a história anterior ao dilúvio - justamente a que explica a propagação do mal, da discórdia na humanidade, segundo a Bíblia - o autor reforça a ideia da preponderância dos vícios sobre as virtudes, aspecto recorrente em sua obra. Sob a visão bíblica, o mal estava entre os primeiros homens, os primeiros filhos, e permanece com a humanidade, faz parte da natureza humana. É nesse mote que Machado encaminha o conto.

No “Capítulo B”, Cam, o outro filho de Noé, propõe chamar as mulheres dos irmãos para ajudar na solução do caso, contudo é impedido por eles. Depois propõe uma solução: ficaria com o rio e vinte côvados de cada irmão e abriria mão de seu território para apaziguar os dois. Sem e Jafé o ignoram e iniciam uma briga, o que leva Cam a procurar o pai Noé e as mulheres de seus irmãos.

Já no último capítulo, “Capítulo C”, Noé chega e ordena que a briga seja cessada. Jafé e Sem permanecem ensanguentados e contam-lhe o que ocorrera. O pai, então, lhes amaldiçoa dizendo: “Maldito seja o que não me obedecer. (...) Ora, pois, vos digo que, antes de descer a arca, não quero nenhum ajuste a respeito do lugar em que levantareis as tendas” (p.307). A seguir, finalizando o conto, tem-se a seguinte cena:

- 25 – E alçando os olhos ao céu, porque a portinhola do teto estava levantada, bradou com tristeza:
 26 – Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa de limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?
 27 – E nenhum dos filhos de Noé pode entender esta palavra de seu pai.
 28 – A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo (p. 307).

Quando o narrador trata de apontar, na narrativa mítica e primordial do Gênesis, o possível nascedouro de conflitos políticos, baseados na disputa territorial entre a Rússia e a Turquia, dois países em constante atrito no tempo de Machado, o narrador sinaliza não só para a possibilidade de reescrita do texto bíblico, como também indica os muitos sentidos ocultos que esse texto possui, sentidos estes que o humor e a desconstrução provocados pela ironia são capazes de revelar. Tal ironia se faz notar ao trazer o tema da corrupção humana para dentro da arca: nem as águas que preenchem o mundo baixaram, os futuros habitantes deste já se revelam incapazes de habitá-lo com paz e justiça.

A referência à “palavra de seu pai” que nenhum dos filhos pode entender carrega toda uma carga irônica que o conto elabora ao apropriar-se do texto bíblico. A mescla de contrários que esse trecho expressa, ao aproximar e fazer conviver lado a lado referências míticas (Noé e seu desígnio divino) e históricas (as guerras do século XIX), sagradas e profanas, solenes e jocosas, mistura que se expressa também no plano da linguagem, pela mescla de palavras e expressões cheias de gravidade (“Vamos sair da arca, segundo a vontade do Senhor”, “viver no seio da paz e da concórdia.”), com outras menos elevadas (“Vai bugiar!” ou “Vai plantar tâmaras!”), despojadas de qualquer solenidade, dá o tom do gesto paródico encetado pelo narrador do conto, através do jogo que se permite refazer, subvertendo o texto hebraico a uma nova escrita ficcional, marcada pelo humor e pela inventividade questionadora.

Ainda a respeito do trecho final do conto, é possível dizer que permite uma reflexão crítica acerca da religião, como instituição e como discurso, na medida em que associa a reconstrução do mundo empreendida por Noé e sua família, preservados da ação da cólera de Deus justamente para esse fim, a um ato comercial, no qual as disputas de fundo econômico têm muito mais valor que o significado religioso ou moral da ação futura que, segundo o texto hebraico, Noé e o seus realizaram.

Com base nesses aspectos, evidencia-se que o conto em questão reflete não somente sobre a ganância humana, mas também põe em discussão e dá a ver – de algum modo - a realidade, (incorporada à configuração artística do texto machadiano,) da estrutura social brasileira e do seu processo de formação, resultado, dentre outros fatores, da disputa territorial e da afirmação da propriedade privada.

Como afirma Gledson (2005, p. 35) “a capacidade de Machado de viajar no tempo e no espaço só aumenta o seu poder de falar do Brasil.”; portanto, a recorrência ao texto bíblico não se esgota em aspirações de caráter unicamente universal, já que permite entrever questões relativas às peculiaridades do Brasil na época da produção do conto, relativas a todo o complexo e contraditório processo de configuração do país como estrutura social e política dentro do sistema mundo.

A presença de tal reflexão, no entanto, só se faz perceber a partir de uma leitura mais atenta do texto em questão. Disso decorre o fato de que Machado de Assis caracterizou-se por construir narrativas que se estruturam em dizer o não dito, sobre o fundamento do contraditório, da inversão. Aprender a história oculta por meio da aparente é caminho necessário para se chegar às questões mais profundas trabalhadas pelo fazer literário machadiano.

Compreender como o criador de Brás Cubas constrói uma narrativa oculta por meio da aparente é entender realmente como a sua obra reflete sobre as contradições existentes em nossa sociedade no século XIX e, ao lado disso, amplia questões inerentes à natureza humana, revelando a profunda ligação do autor com o seu tempo, dando mostras da sua visão questionadora e frequentemente cética, que não vê perspectiva redentora para o homem – ser contraditório – nem mesmo para aqueles que se encontravam na arca, preservados por Deus por serem tidos como justos.

Machado de Assis, como escritor comprometido com a sua realidade e com o seu tempo, soube mostrar a realidade por inteiro, valendo-se de ambiguidades e dissimulações para revelar um mundo volúvel, sob a aparente neutralidade das histórias convencionais. Para tal tarefa, não foi preciso prender-se ao critério documental e descritivo vigente à época, pois o autor, mesmo criando mundos fantásticos ou se distanciando para os imemoriais tempos bíblicos, jamais se desvinculou de seu tempo e sua época, propósito já defendido no artigo

“Instinto de Nacionalidade”⁴⁰ e concernente também ao conceito de realismo defendido por Lukács (2010).

O crítico observa que a forma escolhida pelo escritor para compor sua obra vai revelar sua posição em relação aos fatos descritos. Em outras palavras, a visão de mundo do escritor, sua capacidade de captar as mudanças sociais e políticas deve revelar que a forma escolhida para escrever não seja mera opção artística, mas sim uma percepção de mudança histórica, na qual o escritor tem um papel fundamental.

Discorrendo sobre a questão do realismo no ensaio *Narrar ou descrever*, Lukács se manifesta da seguinte forma sobre a importância da concepção de mundo do autor para a obra realista:

(...) o escritor precisa ter uma concepção de mundo sólida e profunda; precisa ver o mundo em seu caráter contraditório para ser capaz de selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários. As concepções do mundo próprias dos grandes escritores são variadíssimas e ainda mais variados são os modos pelos quais elas se manifestam no plano da composição épica. Na verdade, quanto mais uma concepção de mundo é profunda, diferenciada, alimentada por experiências concretas, tanto mais variada e multifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva (LUKÁCS, 2010, p. 179).

Não há composição sem concepção de mundo. De fato, a posição de Machado diante do que narra não abandona a dimensão universal – já que tal universalidade está diretamente ligada aos conflitos e sentimentos da alma humana –, porém, simultaneamente, busca construir e aprofundar a experiência histórica brasileira, mesmo que o autor não enxergasse com otimismo o dia seguinte.

Voltando à narrativa do conto, a menção a um episódio atual – disputa territorial entre Rússia e Turquia – inserida no contexto bíblico do episódio da arca de Noé funciona como uma espécie de narração do destino dos indivíduos, tornando a narrativa realista, uma vez que revela traços humanos fundamentais. Há uma posição assumida pelo autor, a qual se pauta por uma liberdade de formas de expressão com o objetivo de encontrar a melhor maneira de dar a ver a sua concepção de mundo, pautada, como já foi dito, por um profundo

⁴⁰ ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: _____ Obra completa. Vol. III. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 801-809.

comprometimento com as questões do seu tempo e, além disso, por um característico questionamento quanto aos rumos da nação em que vivia.

Deus preservou Noé e os seus do castigo destinado aos outros homens, contudo os filhos de Noé agem conforme os castigados. Será que isso escapou à figura divina ou de fato as questões humanas devem ser entendidas excluindo-se essa visão de justos e pecadores? A essência do homem é contraditória e pende para o mal, pois, mesmo beneficiado pela bondade divina, por exemplo, as motivações pessoais, a busca por poder e controle levam-no a ignorar o bem recebido, os vínculos familiares e até a humanidade dos outros em favor próprio. Machado utiliza uma narrativa alegórica, no entanto é perceptível que a ganância como motivadora das ações humanas por uma disputa territorial não deixa de suscitar uma reflexão sobre a lógica capitalista vigente, na qual a ambição se faz constante e de modo cruel inverte os valores da convivência em sociedade, reduzindo as relações humanas a relações fetichizadas⁴¹.

Esse é o processo de formação do mundo moderno e, mais especificamente, do Brasil, enquanto território invadido, dominado e marcado pela disputa territorial e pela prevalência da propriedade privada, questões tão antigas quanto a própria humanidade, de acordo com o que se verifica no conto.

Ainda segundo Lukács (2010), a literatura deve retratar as mudanças históricas e isso se dá de forma mais intensa e completa quando o autor tem experiências e vivencia os fatos, possibilitando, assim, transpor para a arte a realidade mais pura. Lukács privilegia a literatura que esteja ligada a uma realidade social vivenciada por meio da forma de narrar, em oposição ao modelo descritivo. Logo, o que se encontra no conto machadiano vem ao encontro do proposto pelo teórico.

O escritor brasileiro de fato vivencia a sua época, capta a totalidade em que vive, revelando o que há além da sociedade fetichizada, problematizando e discutindo a necessidade de superação de um mundo no qual a divisão do que é de todos em privilégio de

⁴¹ No pensamento de Marx, “na sociedade capitalista, os objetos materiais possuem certas características que lhes são conferidas pelas relações sociais dominantes, mas que aparecem como lhes pertencessem naturalmente. Essa síndrome, que impregna a produção capitalista, é por ele denominada fetichismo da mercadoria enquanto depositário ou portador de valor. (...)” (BOTTOMORE, 2001, p. 149). Assim, entende-se por fetichismo da mercadoria “o exemplo mais simples e universal do modo pelo qual as formas econômicas do Capitalismo ocultam as relações sociais a elas subjacentes (...)” (BOTTOMORE, 2001, p. 150), fazendo com que as relações entre as pessoas se efetivem não nas relações do trabalho humano em si, mas na relação entre coisas que resultam desse trabalho.

poucos se tornou uma constante e assumiu uma aparência de normalidade. Cabe à literatura, portanto, contrapor-se a isso e revelar que a essência da vida em sociedade está além da aparência fantasmagórica da mercadoria ⁴², revelando que por trás da relação entre coisas está a relação entre homens; captando, desse modo, a essência na aparência (LUKÁCS, 1966, *apud* BASTOS, 2011, p. 143).

Num contexto desumanizado, a arte defronta-se com um desafio: o de refletir a realidade social, o mundo dos homens, como uma totalidade viva formada pela unidade contraditória de essência e aparência. Esse desafio, segundo Lukács, leva o verdadeiro artista a desmascarar a impressão fantasmagórica, e revelar a aparência como aparência, como dissimulação da essência. Nesse momento, a arte espontaneamente entra em contradição com a ordem capitalista.

O escritor não se preocupou em tratar de forma abstrata a religião, com seus preceitos, dogmas e contradições, quando analisou a postura do homem frente a essa realidade; quis levar o seu leitor a entender como esse universo pode ser, e é, construído também a partir de fatores sociais e históricos. Machado de Assis mostra, então, como a literatura revela o processo de construção dessa contradição. O tom universalizante que muitas vezes predomina, em especial quando se pensa em bem e mal, virtudes e vícios e também na questão da salvação, não exclui a possibilidade de o conto voltar-se para os problemas locais. “Na verdade, sem intencionar fazer uma tese sobre o funcionamento da sociedade brasileira, Machado dá a ver que o mundo material e o espiritual se interpenetram, propiciando, assim, uma visão dialética da sociedade” (BASTOS, 2011, p. 144). O pecado da ganância adentra a arca da salvação; sagrado e profano dividem o mesmo espaço e nem os eleitos por Deus escapam da lógica capitalista tão universalizada à época do autor quanto a história da arca de Noé.

A presença do humor machadiano é tão corrosiva que nem mesmo o universo sagrado lhe escapa. A paródia bíblica exemplificada pelo conto ilustra essa capacidade de relativizar o que era tido como absoluto, a fim de dar a ver as contradições inerentes ao ser humano e o resultado de suas ações — motivadas pelo egoísmo, pela ganância e pelo favorecimento próprio — no mundo que os cerca. Contudo, mesmo carregada de um tom universal - insistamos - a obra machadiana não perde seu caráter particular, uma vez que toda

⁴² MARX, Karl. O Fetichismo da Mercadoria e seu Segredo. In: *O Capital*. Moscovo-Lisboa: Avante!, 1990. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000086.pdf>. Acesso em: 20/5/2013.

a abordagem de temas universais feita pelo autor nada mais é do que uma forma peculiar de processar o local, que permite a captação do mundo em sua totalidade.

2.4. “Entre Santos” - o riso beato e desolador no Brasil do século XIX

Outro momento de grande destaque no que diz respeito à presença de elementos religiosos na ficção machadiana é o conto “Entre Santos”, integrante da coletânea *Várias histórias*⁴³. Nessa narrativa, deparamo-nos com as peculiaridades do estilo do autor, mais uma vez imersas no universo cristão, nesse caso ao acompanhar uma história de certo modo fantástica em que o capelão da igreja de São Francisco de Paula presencia um inusitado e surpreendente diálogo entre os santos. Vemos mais uma vez, em “Entre Santos”, a ironia machadiana atingindo seres escolhidos por Deus, mas que agirão em discordância com o que se espera deles, tal qual acontecera com os filhos de Noé em “Na arca”.

Partindo-se dessas considerações, nota-se que uma das questões a serem discutidas na leitura do conto é a inversão paródica⁴⁴ de uma representação tradicional dos santos – sempre analisados a partir de sua condição divina –, para enfatizar seu caráter humano, limitado e contraditório, dando mostras da visão crítica e radical de Machado acerca das concepções que o cercam, inclusive daquela que deveria representar o norte na condução do homem à salvação: a religião. Ao mostrar santos que agem desprovidos de suas virtudes e que observam os homens do mesmo modo, o autor faz cair por terra o recurso final para a redenção humana, como se, por meio dessa representação irônica, rompesse com a ideia de superação das imperfeições humanas.

O que se verá no decorrer do conto será, além de uma representação não convencional das figuras religiosas, uma abordagem da mercantilização das relações humanas, mais especificamente no que se refere à religião, tema este bastante caro ao autor e

⁴³ Publicada em 1896, é a quinta coletânea de contos do autor (a terceira da fase iniciada com *Brás Cubas*). Além de “Entre Santos” e “Adão e Eva”, analisados neste trabalho, integram a coletânea, dentre outros, “A cartomante”, “Um homem célebre” e “Conto de escola”.

⁴⁴ Segundo os princípios da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin (2010), a paródia questiona na sua dialética um modelo literário e instaura, pela interdiscursividade, a confrontação de verdades de um mundo em constante transformação.

constantemente representado em suas obras, como se tem mostrado. Mesmo o terreno do abstrato e do sagrado aparece contaminado pela lógica perversa do capital e por seu modo característico de transformar relações humanas em relações fetichizadas, num processo de mercantilização da própria vida, que a obra de arte dá ver, “entrando em contradição com a ordem capitalista” (FREDERICO, 1997, p. 34).

O tema do comércio religioso em que os personagens fazem promessas e não as cumprem depois de alcançada a graça pretendida ganhou maior notabilidade em *Dom Casmurro*, no famoso episódio em que Bentinho, para não ter de ir para o seminário, promete rezar mil padres-nossos e mil ave-marias⁴⁵, o que, como se vê no decorrer do romance, não é cumprido devido à preguiça e ao descompromisso do narrador-protagonista.

O que se vê mais bem desenvolvido no romance, aparecera já no conto em questão, publicado anos antes das memórias de Bento Santiago. De modo semelhante ao episódio do livro, vê-se na narrativa de “Entre Santos” uma espécie de contabilidade moral e religiosa envolvendo um personagem que, como Bentinho, age bem de acordo com a realidade local. Conforme afirma Castro e Costa (2009):

No conto, o tema mais óbvio seria também revestido da mesma frágil opção moral do autor, ao eleger outro pecado capital como seu assunto: a avareza, qualidade bem presente nos personagens brasileiros do Segundo Reinado, que viviam de renda e não do trabalho, resultando numa deformação bem brasileira do liberalismo cosmopolita. Assim, não faltam na obra de Machado os agiotas, os tabeliães, os comissários e outros personagens pertencentes à elite da ordem social do tempo.⁴⁶

A história central apresentada no conto terá como protagonista justamente um desses tipos machadianos. O enredo de “Entre Santos” organiza-se em torno de uma história, narrada por um capelão da Igreja de São Francisco de Paula, que teria presenciado uma conversa entre cinco imagens de santos, antropomorfizadas por seu estado de alucinação. No texto, predomina a focalização onisciente, apresentando-se um posicionamento temporal posterior ao desenvolvimento dos fatos narrados, além de que o narrador controla e manipula espaços, personagens e tempo.

⁴⁵ *Dom Casmurro*, cap. XX.

⁴⁶ CASTRO e COSTA, Deane M. F. C. “Uma aventura extraordinária: a forma estética moderna do conto machadiano e a forma do dinheiro no Brasil dos oitocentos”. In: CORRÊA, A. L. R.; COSTA, D. M. F. C.; SOUZA, G. H. P. (Org.). *Literatura e história: questões dialéticas da produção literária em nação periférica*. Brasília: CEELL, 2009, p. 118-127.

O diálogo em questão se dá entre São João Batista, São Francisco de Paula, São José, São Miguel e São Francisco de Sales, sentados em seus altares, em tom nada solene, e é presenciado por um padre, espectador estupefato que, diante do acontecimento, “apenas sabia ouvir e contemplar” (p. 485).

De todos os casos narrados pelos santos, o que ocupa o centro da narrativa é o relatado por São Francisco de Sales e que será, na verdade, o centro da história. O caso é simples: Sales, o protagonista, vai à igreja para fazer uma promessa a São Francisco de Sales, implorando a salvação da vida da esposa que sofria de uma grave infecção na perna. A intenção inicial era a de trocar a cura da mulher por uma perna de cera. Contudo, usurário e avaro como é, acaba por não conseguir fazer a promessa, a qual o faria despende dinheiro; desse modo, primeiro substitui a perna de cera pela ação de rezar trezentos padre-nossos, depois, quinhentos, até chegar a mil padre-nossos e mil ave-marias. Dotado, como diz o narrador, com o gênio da economia, Sales, à sua maneira, concilia “a devoção com a algibeira” (p. 484).

Como se percebe, a ação central do conto é simples, contudo a sua estrutura e o seu modo de organização se mostram ricos e complexos. De início, o padre narrador constrói um ambiente/atmosfera fantástico. Depois, ouve vozes não humanas, pensa que seriam dos defuntos, é dominado por intenso pavor, porém percebe que as vozes são dos santos, que conferenciavam sobre as almas, por vezes impuras, dos devotos frequentadores daquela igreja. Ressalte-se que o narrador sempre deixa algo por dizer ou por definir, por não entender, de fato, do que se trata. Com isso, parecia advertir que algo do que via fugia de sua capacidade humana de apreensão: “Não pude entender logo o que diziam” (p. 484).

Não obstante a construção da atmosfera fantástica, o padre parece apontar, na verdade, para a estranheza do próprio real. Quando cogita a possibilidade de que os mortos sepultados na igreja pudessem ter saído de seus túmulos, o padre narrador nos apresenta uma das frases mais significativas para a compreensão do que será narrado: “A realidade ia dar-me coisa mais assombrosa que um diálogo de mortos” (p. 485). E realmente o narrador não consegue o distanciamento que lhe propicie o entendimento do que vivia, devido à amplitude do fato presenciado:

(...) perdi a consciência de mim mesmo e de toda outra realidade que não fosse aquela, tão nova e tão única... Ouvi claramente as palavras, mas não pude colher desde logo o sentido. Já então procedia automaticamente. A vida

que vivi durante esse tempo todo não se pareceu com a outra vida anterior e posterior. Basta considerar que, diante de tão estranho espetáculo, fiquei absolutamente sem medo; perdi a reflexão, apenas sabia ouvir e contemplar (p. 485).

Após tomarmos conhecimento do estado de espanto e contemplação do padre diante do que vê, entram em cena os santos, que, conforme o temperamento de cada um, narravam e comentavam casos de fé sincera e outros de indiferença, dissimulação e versatilidade (p. 485). Surge, então, o narrador São Francisco de Sales, que tem como foco de sua narrativa o personagem avaro que fazia a promessa. Percebe-se que a mudança de narrador não é casual, pois, com ela, o discurso, de indireto, passa a direto, com predomínio do diálogo entre os santos, para, em seguida, ficar a cargo apenas do santo que pode penetrar na alma do devoto que possui o seu nome (Sales). Este personagem é descrito minuciosamente a partir dos absurdos que cometera em consonância com seu caráter avaro: “Tem cinquenta anos o meu homem... Ninguém acredita que ele ama outra coisa que não seja o dinheiro” (p. 486).

O mesmo narrador que nos revela a personalidade avara de Sales consegue, ao mesmo tempo, perceber o amor, a fé, a devoção da personagem, e demonstra condescendência com a avareza do devoto, minimizando-a, como alguém que, diferentemente do padre, percebe a realidade com maior consciência dela. Daí porque, ao final do relato, pode rir do fato, pode aceitar a paga das mil ave-marias e pode salvar a mulher como de fato o fez.

Do alto de sua santidade, São Francisco de Sales e os outros parecem ver como a realidade é de fato, ressaltando-se o caráter contraditório do ser humano que transforma a relação religiosa em um tipo de comércio, o que não surpreende os seres divinos. Estes terminam por rir, talvez por terem o pleno entendimento de que a vida humana é movida pela mercantilização das relações, não escapando dessa lógica nem mesmo o terreno religioso, e pela compreensão do quão risível é a condição humana e suas imperfeições.

É justamente através do discurso de São Francisco de Sales, aparentemente um narrador não instável e que estaria fora da vida mundana, que a imagem mais contundente do conto se constrói, revelando seu verdadeiro tema: a representação do fetichismo da mercadoria, imerso no universo religioso, mas intensamente enraizado na vida social e política do Brasil.⁴⁷ O episódio envolvendo Sales e a sua dificuldade em desvencilhar-se do

⁴⁷ CASTRO e COSTA, D. M. F., p. 123.

material mesmo em uma situação extrema são fatores que confirmam bem a ligação dessa narrativa com as peculiaridades da realidade local, como ilustra bem a citação de um episódio em que o avarento liberta uma escrava morta para não arcar com as despesas do enterro (p. 487).

Agora, na igreja, e diante do santo que tem o seu mesmo nome, Sales, devido ao desespero e à certeza da morte iminente de sua mulher, enfrenta uma luta interna dilacerante entre prometer a perna de cera e poupar o dinheiro, mas não consegue ir além: “No momento em que a boca ia articular a primeira palavra (da promessa) a garra da avareza mordia-lhe as entranhas e não deixava sair nada” (p.489). A personagem sai de si: passa a sofrer algumas alucinações em que via a mulher morta, o que multiplicava o seu desespero: “Ia morrer, ia morrer, ia morrer. E repetia a palavra sem sair dela” (p. 489). Em meio ao desespero, surgia a imagem da perna de cera que se transmutava em outro objeto:

A perna desapareceu, mas ficou a moeda, redonda, luzidia, amarela, ouro puro, completamente ouro, melhor que o dos castiçais do meu altar, apenas dourados. Para onde quer que virasse os olhos, via a moeda, girando, girando, girando. (...) Era ela mesma, velha amiga de longos anos, companheira do dia e da noite, era ela que ali estava no ar, girando, às tontas; era ela que descia do tecto, ou subia do chão, ou rolava no altar, indo da Epístola ao Evangelho, ou tilintava nos pingentes do lustre. A alucinação crescia, porque a moeda, acelerando e multiplicando os saltos, multiplicava-se a si mesma e parecia uma infinidade delas (p. 489).

Observe-se que a alucinação, de natureza econômica, misturava-se com a “sinceridade da fé e a imensidade da dor”, como ponderava o santo. Seria também esse santo instável? O primeiro narrador já havia apontado no início do conto que as dimensões físicas adquiridas pelos santos eram semelhantes às dos homens e não do tamanho das imagens, o que pode sugerir que tais familiaridades possam ir além dos aspectos físicos. Esse fator serve para confirmar uma das hipóteses acerca dessa representação que Machado faz dos seres divinos: o ser santo é, em grande medida, marcado pela forte presença de traços humanos, o que se faz nítido no comportamento deles ao conversarem sobre os casos do dia e rirem da história do avaro Sales. Desse modo, a noção de santidade abandona o sentido de superioridade e aproxima-se da imperfeição, característica do ser humano e compartilhada, mesmo que moderadamente, pelos seres divinos. O que sempre foi visto como um estágio mais elevado que a condição humana aparece no conto com marcas típicas das imperfeições do homem, mesmo que em menor intensidade.

A santidade está de tal modo impregnada de elementos mundanos que é o próprio santo que adota o vocabulário econômico, ao contrário do padre, um narrador essencialmente literário. É com esse recurso que o santo - Sales como o avaro - descreve a solução encontrada pela personagem: “o demônio da avareza sugeria-lhe uma transação nova, uma troca de espécie, dizendo-lhe que o valor da oração era superfino e muito mais excelso que o das obras terrenas” (p. 489). A esse discurso, misturava-se o vocabulário religioso: “e Sales curvo, contrito, com as mãos postas, o olhar submisso, desamparado, resignado pedia-me que lhe salvasse a mulher” (p. 489).

A relação comercial começa a ser estabelecida pelo Sales avaro e é aceita por São Francisco de Sales, que, antes mesmo de relatar o caso de seu devoto, já garantira ter alcançado a graça junto a Deus. Como se pode, então, venerar os santos se eles se deixam levar pelas mesmas motivações mesquinhas que regem a vida humana?

Ao adentrar o terreno do sagrado, Machado nos ilustra como, em uma sociedade marcada pela lógica perversa do comércio e da mercadoria, parece ser impossível construir uma relação sem se deixar influenciar por esses fatores, que adentram inclusive o terreno do sagrado. Em outras palavras: o santo se deixa comprar, pois a fé, abstrata, é menos eficiente para estabelecer uma ligação com os fiéis que as orações, as quais, uma vez oferecidas, constituem uma relação comercial, em que até o ser teoricamente mais elevado se deixa levar por certo desejo de obtenção de lucro. Essa troca de favores, constante no universo religioso cristão, possui também a sua brasilidade, uma vez que o favor regia a sociedade brasileira, cuja elite vivia de renda e de promessas não cumpridas, além de ser dispensada do trabalho, devido à presença do trabalho escravo (SCHWARZ, 2005, p. 68).

Por outro lado, a alucinação, menos desesperada, tomava outra forma: a da multiplicação, conjugada com a repetição do objeto de troca, contrapartida da promessa:

prometia-me trezentos, — não menos, — trezentos padre-nossos e trezentas ave-marias. E repetia enfático: trezentos, trezentas, trezentos... Foi subindo, chegou a quinhentos, a mil padre-nossos e mil ave-marias. Não via esta soma escrita por letras do alfabeto, mas em algarismos, como se ficasse assim mais viva, mais exata, e a obrigação maior, e maior também a sedução. Mil padre-nossos, mil ave-marias. E voltaram as palavras lacrimosas e trêmulas, as bentas chagas, os anjos do Senhor... 1.000 — 1.000 — 1.000. Os quatro algarismos foram crescendo tanto, que encheram a igreja de alto a baixo, e com eles, crescia o esforço do homem, e a confiança também; a palavra saía-lhe mais rápida, impetuosa, já falada, mil, mil, mil, mil ... (p.490).

Após tal passagem do texto, que se poderia chamar de o clímax da narrativa, o conto se encerra não com a indignação dos santos, mas com risos efetivos, “não daquele grande riso descomposto dos deuses de Homero quando viram o coxo Vulcano servir a mesa, mas de um riso modesto, beato e católico” (p. 490).

Volta para fechar a narrativa o narrador desaparecido - o padre. Cabe a pergunta sobre o paradeiro do primeiro narrador que escutou a história do padre e fica a dúvida de que se esse não se confunde com o autor da frase acima, já que a ironia não parece caber no discurso do ingênuo padre, pois esse, até o final, recua de sua capacidade de visão da realidade: “Quando dei por mim era dia claro: Corri a abrir todas as portas e janelas da igreja e da sacristia para deixar entrar o sol, inimigo dos maus sonhos” (p. 490). O narrador que quase passa despercebido é o mesmo que cria a moldura⁴⁸ dentro da qual o conto se desenvolve. É o que sem alarde reúne e imprime sentido aos elementos dispersos apenas em aparência.

Isso permite que o conto se feche tido como uma espécie de pesadelo, daí o narrador correr e abrir a janelas para deixar entrar o sol, inimigo dos maus sonhos. Analisando-se de forma mais crítica, no entanto, o pesadelo tende a se perpetuar, pela percepção da sua cristalização no real, da forma bem viva do dinheiro de uma maneira mágica, se adequando ao Brasil do século XIX. “A inversão é bem clara: o fantástico é o real e não a ficção, por mais estranha que possa parecer. O estranho é o que se naturaliza e se repete, multiplicando-se indefinidamente para permanecer e ampliar-se.”⁴⁹

Não é gratuito, portanto, no conto, o uso de um vocabulário oriundo da economia, porém este recurso do plano estilístico só adquire funcionalidade se for associado a elementos mais estruturantes como a multiplicação de narradores, de narrativas, de pontos de vista; a instabilidade dos narradores, a reunião de elementos teoricamente opostos, como a ética e o dinheiro; as repetições; as lacunas relativas ao trabalho; as mudanças da atmosfera; as inversões.⁵⁰

⁴⁸ As narrativas-moldura são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém; acham-se ligadas por um *quadro* que assinala, entre outras coisas, *onde*, *quando* e *por quem* são contadas (GOTLIB, 2006, p. 7 e 19).

⁴⁹ COSTA, Deane M. F. C. p. 125.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 126.

Três narradores vão se substituindo conforme a conveniência do autor, em um processo de síntese que os intersecciona de tal forma, pelo recurso da narrativa encaixada⁵¹, em que uma serve de moldura a outra, convergindo para a necessidade de que a narrativa não só encene sua própria reprodução, como adquira vida própria, tal como ocorre com a metáfora da personificação da moeda que pulava, saltava, subia e descia, saltava, enfim, dominava a cena e ainda seria amiga e companheira através dos tempos.

Ligada a isso está a inversão formal e temática: o objeto (moeda) torna-se humano assim como quem é santo é também controlado pela lógica mercantil da troca finalmente proposta por Sales (humano), o que torna o Sales (santo) equivalente ao avaro e devoto. A aceitação da promessa pelo doutor da igreja legitima a metamorfose do objeto concreto da troca (a perna) em objeto abstrato (mil padre-nossos e mil ave-marias), desmaterializando-o, porém transformando-o em mercadoria cuja essência é o valor de troca. Afinal de contas, a oração equivale a dinheiro na economia espiritual, tanto quanto a perna de cera para a economia mundana, e, dessa maneira, a ética e avareza podem não se mostrar como contrários, mas como complementares. Talvez seja esse o sentido do riso condescendente e católico dos santos humanizados.

Machado, nesse conto, ilustra, pela história de Sales, como moral religiosa e financeira podem ser conciliadas, o que acaba por constituir uma economia religiosa, bem característica do ser humano em geral, mas bem peculiar à contraditória realidade nacional, alicerçada no favor (SCHWARZ, 2005, p. 68). No entanto, a representação irônica dos santos é de certo modo desoladora, devido à ideia de santidade não desvinculada da de humanidade, sendo os santos seres superiores aos homens, mas praticantes de ações tipicamente humanas, como falar da vida alheia e rir das imperfeições dos outros.

As virtudes religiosas desertaram da terra, devastadas por valores mais atuantes na pragmática cotidiana, fundados na fome e no amor, nos bens que saciam a fome e na luxúria que esconde o amor. Os próprios santos, no convívio com o homem moderno e de sempre, acomodam-se aos seus vícios, hierarquizando, de acordo com uma tábua nova, os pecados de ontem e de hoje.

⁵¹ Segundo TODOROV (2006), o processo de encaixe ocorre quando “uma história segunda é englobada na primeira.” Os encaixes se dão sempre que há introdução de uma nova personagem com sua nova história dentro de uma narrativa maior, ou narrativa encaixante. As narrativas encaixadas, imersas na narrativa encaixante, são representações do ato de narrar e do processo de ligações, de elos ilimitados, que se constituem numa longa tradição de histórias narradas.

Diante desses fatores, constata-se que a religião, na obra de Machado, revela um terreno de contradições e conflitos, que podem ser de ordem pessoal, local e universal. É com base nessa constatação que se dará prosseguimento à análise aqui iniciada, voltando-se para um estudo mais aprofundado acerca dos polos antagônicos do universo cristão: Deus e o diabo. Ao trazer para o centro da discussão os dois contos em que as figuras divina e diabólica ocupam o centro da narrativa, pretende-se criar as condições para uma reflexão de como os contos de temática religiosa de Machado de Assis estabelecem-se como espaço significativo na revelação de contradições das mais diversas ordens.

3. DEUS E O DIABO – DA CRIAÇÃO ÀS AVESAS À ETERNA CONTRADIÇÃO HUMANA

Saiba que o mundo é uma balança, em que se pesam alternadamente aqueles dous quilos, entre brados de alegria e de indignação. Para mim, tenho que o quilo mal pesado foi inventado por Deus, e o bem pesado pelo Diabo; mas os meus fregueses pensam o contrário, e daí um povo de cismáticos, uma raça perversa e corrupta...

(Machado de Assis, crônica de 5 de fevereiro de 1893)

3.1. “A Igreja do diabo” – as ideias fora do lugar e a construção da “eterna contradição humana”

Um dos pontos mais instigantes acerca do tema religião na obra machadiana é a presença recorrente das figuras de Deus e o diabo. Os polos opostos da tradição cristã por vezes surgem como elementos de análise de comportamentos e posturas contraditórios – e, de certo modo, complementares -, presentes na sociedade de modo geral. O conto “A Igreja do diabo”⁵² será um dos mais bem acabados exemplos do trabalho de apropriação das figuras divina e diabólica na obra de Machado de Assis.

Inicia-se a narrativa do conto com as considerações do diabo sobre sua vida, segundo conta um “velho manuscrito beneditino” (p. 369). A citação de tal manuscrito, feita pelo narrador, funciona como artifício para que a história ali narrada pareça algo grave e sério, embora fique evidenciada a marca da ironia machadiana logo nas primeiras linhas da narrativa.

O diabo, não satisfeito em viver “dos remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos” (p. 369), decide fundar uma igreja. Mais uma vez o caráter irônico se faz notar quando o narrador nos diz que diabo vive exatamente do crédito que lhe dá a “igreja de Deus”, porém “sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos”, mesmo que “seus lucros fossem contínuos e grandes” (p. 369). É importante ressaltar que, ao cogitar a criação de sua igreja, o diabo seguirá a mesma organização e os mesmos padrões da Igreja Católica:

Terei a minha missa, com vinho e pão à farta, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico. O meu credo será o núcleo universal e a minha igreja uma tenda de Abraão. E depois, enquanto as outras religiões se combatem e se dividem, a minha igreja será única; não

⁵² Conto que abre *Histórias sem data* (1884). Essa coletânea, que dá seguimento a *Papéis avulsos*, inclui grandes contos machadianos, como “Singular ocorrência”, “Galeria póstuma”, “Anedota pecuniária”, “Conto alexandrino” e “Cantigas de esponsais”. Sobre o título, assim diz Machado: “De todos os contos que aqui se acham há dous que efetivamente não levam datas expressas; os outros a têm, de maneira que este título *Histórias sem Data* parecerá a alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado. E é o pior que lhe pode acontecer, pois o melhor dos títulos é ainda aquele que não precisa de explicação”(ASSIS, 2006, II, p. 368).

acharei diante de mim nem Maomé nem Lutero. Há muitos modos de afirmar; há um só de negar tudo (p. 369).

Assim se manifesta o diabo sobre sua futura instituição e decide, então, comunicar seu propósito a Deus. O caráter ambicioso da aspiração diabólica é relevante, pois busca um meio de se afirmar com base nas contradições das demais religiões, conforme se vê nas citações de Maomé e Lutero. A afirmação de que há um só modo de negar tudo deixa claro que, da parte do diabo, há um plano sistematicamente elaborado, e com bastante lógica, que o leva a apresentar seu propósito ao Criador.

A segunda parte do conto centra-se no diálogo entre Deus e diabo; este agitado enquanto o primeiro aparece sempre tranquilo e doce. O diabo reafirma sua inferioridade ao chamar Deus de mestre, mesmo que ironicamente, e trai a si mesmo com a intenção de honestidade:

Não tarda muito que o céu fique semelhante a uma casa vazia, por causa do preço, que é alto. Vou edificar uma hospedaria barata; em duas palavras, vou fundar uma igreja. Estou cansado da minha desorganização, do meu reinado casual e adventício. É tempo de obter a vitória final e completa. E então vim dizer-vos isto, com lealdade, para que não me acuseis de dissimulação. (p. 370).

Após ouvir atentamente, Deus atribui ao diabo o discurso dos moralistas do mundo, pois tudo o que é dito pelo anjo caído “é assunto gasto”:

Tu és vulgar, que é o pior que pode acontecer a um espírito da tua espécie, replicou-lhe o Senhor. Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo. É assunto gasto; e se não tens força, nem originalidade para renovar um assunto gasto, melhor é que te cales e te retires. (p. 371).

A retórica divina se mostra impositiva e autoritária, afinal, como o Todo-poderoso Deus precisa conservar sua posição, o que se faz, nesse momento, pelo discurso. O diabo, em vão tenta proferir mais algumas palavras. O Senhor lhe impõe silêncio, restando ao visitante apenas resignar-se. Ele, que havia subido ao céu num estrondo, cai, então, na Terra, como um raio.

Em “A boa nova aos homens”, terceira parte do conto, o diabo veste a “cogula beneditina, como hábito de boa fama” (p. 371) e sai a espalhar a sua doutrina, a qual atrai uma

imensidão de fiéis. Pregando todas as más qualidades e vícios, pretende “[...] substituir a vinha do Senhor [...] pela vinha do diabo [...] pois não faltaria nunca aos seus com o fruto das mais belas cepas do mundo.” (p. 372).

O “espírito que nega” perverte a ordem e cria um mundo às avessas, totalmente contrário ao que era conhecido. Em seu processo de propagação da nova doutrina, chega até a citar um padre, para falar contra o amor ao próximo:

(...) citava esta frase de um padre de Nápoles, aquele fino e letrado Galiani, que escrevia a uma das marquesas do antigo regime: “Leve a breca o próximo! Não há próximo!” A única hipótese em que ele permitia amar ao próximo era quando se tratasse de amar as damas alheias, porque essa espécie de amor tinha a particularidade de não ser outra coisa mais do que o amor do indivíduo a si mesmo” (p. 373).

Como previra o diabo, sua igreja se tornara popular, “o tempo abençoou a instituição” (p. 373). De modo semelhante ao catolicismo, “a igreja fundara-se; a doutrina propagava-se; não havia uma região do globo que não a conhecesse, uma língua que não a traduzisse, uma raça que não a amasse.” (p. 373).

Mas o homem, ser contraditório, cansa-se das normas vigentes e, aos poucos, volta à prática das antigas virtudes. O diabo assusta-se e, imediatamente, voa ao céu para ter com Deus e tomar conhecimento da “causa secreta de tão singular fenômeno” (p. 374). Deus, valendo-se do mesmo discurso que o diabo usara anteriormente, “pôs os olhos nele” e diz, fechando a narrativa: “Que queres tu, meu pobre diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana.” (p. 375)

Diante do enredo e da temática do conto, à primeira vista, parece que se trata de uma crítica à religião de modo geral e à maneira como as instituições religiosas se valem da fé para venderem uma ideologia e manipularem a vida humana. O fato de mesmo na igreja do diabo, em que o pecado é a regra, o homem não se encontrar satisfeito e, por isso, retornar às práticas anteriores mostra-nos, de certa forma, o conflito do ser humano por não aceitar um mundo mecanicista regido por um Deus – ou um diabo – que tudo controla, e no qual a individualidade do homem é nula. Haverá sempre uma insatisfação, um desejo de libertar-se dos sistemas de regras que objetivam limitar e manipular o livre arbítrio.

Entretanto, embora tais aspectos sejam importantes, o que há de mais significativo nesse conto não são as ideias apreendidas de forma mais evidente por uma leitura inicial. Quando se volta para uma leitura mais reflexiva, centrada não só no conteúdo explícito, mas na forma como é construída essa pequena narrativa, é possível ir mais longe e compreender como a genialidade e a visão crítica de Machado se fazem perceptíveis, uma vez que a forma do conto nos remeterá a problemas sociais, históricos e literários que não podem ser captados à primeira vista. Captar a estrutura mais profunda do conto, ou seja, procurar decifrar a história oculta que se esconde por trás da mais evidente deve ser o caminho para a construção de uma interpretação mais consistente do conto.

Observando-se a maneira como se constrói essa narrativa, nota-se que se trata de uma grande alegoria⁵³. Machado de Assis produz uma pequena história protagonizada por personagens bíblicos e quase toda em forma de diálogo para apresentar a seu leitor mais atento e crítico algo que não pode ser perceptível sem uma leitura mais aprofundada da narrativa, que deve passar necessariamente pelo modo como o conto se constrói.

O ponto central da análise é justamente este: como Machado diz uma coisa querendo dizer outra? O escritor não se preocupou em tratar de forma abstrata da contradição humana, que, inicialmente, parece ser o tema central do conto; quis levar o seu leitor a entender como essa contradição pode ser, e é, construída historicamente, além de mostrar como a literatura servirá de meio para assinalar e iluminar o processo de construção de tal contradição (BASTOS, 2011, p. 12). O tom universalizante que o tema central possui não exclui a possibilidade de o conto voltar-se também para um problema local: a sociedade brasileira do século XIX e suas inúmeras contradições.

A narrativa de “A Igreja do diabo” nos revela um protagonista que se autoengana, pois se julga superior ao Criador e pretende, por meio de uma doutrina extremamente racional, ornamental e instrumentalizada, estabelecer um novo reino, que seria diferente e melhor que o anterior (o reinado de Deus) e lhe conferiria um domínio total da humanidade. Sintetizando: o diabo objetiva assumir-se como o *deus todo-poderoso* e atrair a si todos para um reinado alicerçado na liberalidade do pecado e de todas as práticas antes condenáveis. O problema é que estrutura sua igreja nos moldes da igreja cristã e se vale dos mesmos artifícios

⁵³ A alegoria consiste, segundo Flávio Kothe, na representação concreta da ideia abstrata; exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para dizer outra coisa; subjacente ao seu nível manifesto, comporta outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança (KOTHE, 1986, p. 90).

utilizados pelo cristianismo anteriormente para tentar solidificar sua igreja. Que se pode depreender de tudo isso?

Voltando-se mais uma vez para a forma da narrativa - dizer uma coisa querendo dizer outra - surge o mote do conto: “em mantos de veludo há franjas de algodão assim como em capas de algodão há franjas de seda” (p. 370). A compreensão dessa metáfora contribuirá de modo significativo para a leitura que se pretende construir de tudo o que é tratado em “A Igreja do diabo”.

O diabo, ao decidir fundar a sua igreja, ampara-se no argumento de que “as virtudes, filhas do céu, são em grande número comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão.” (p. 370). Ou seja, ao lado das belas e puras virtudes, representadas pelo “manto de veludo”, emergem, no tempo e no espaço, fortes e imaculados pecados, manifestados pelas “franjas de algodão”⁵⁴. É a partir dessa ideia que se fundará a igreja, a qual objetivará desmascarar o que se tinha por bom e recriar as virtudes, invertendo-lhes o sentido.

Esta comparação constitui o modelo teórico e prático de toda a empresa diabólica. As virtudes não são puras e absolutas. Em termos relativos, podem ter aspectos de maldade como as capas de seda podem ter franjas de algodão. O diabo propõe explorar esta relatividade, puxar as franjas, para obter uma vitória absoluta, trazendo “todas” as franjas, e com elas a seda pura, para a sua igreja. Em outras palavras, propõe criar um tecido de algodão único e contínuo (DIXON, 1992, 83).

Aliando essas reflexões às desenvolvidas por Roberto Schwarz (2005), conclui-se que o diabo consegue fundar a sua igreja a partir da adequação de determinadas ideias a um contexto que não lhes é próprio e é daí que surge uma possível correlação do conto com a realidade histórica do Brasil à época de Machado de Assis. A forma como é organizada a nova igreja, com a importação e adaptação de ideias que não lhes são próprias para um contexto específico, pode sugerir algo bem próprio da estrutura social brasileira, na qual dominava o fato “impolítico e abominável” da escravidão que excluía o Brasil da realidade da ciência e de seus princípios (SCHWARZ, 2005, p. 59).

⁵⁴ DEZAN, E. “Sob o signo da fraude: uma personagem iludida.” In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 55, p. 11-27, jan./jun. 2001. Editora da UFPR. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/2817/2299>. Acesso em 23/4/2013.

Havia, no Brasil da segunda metade do século XIX, a presença de ideias do liberalismo europeu que estavam em total discordância com a nossa realidade, alicerçada ainda no trabalho escravo, porém insistindo em assemelhar-se às sociedades europeias, em pleno “progresso”. Machado seria aquele que, realisticamente, penetra os meandros da sociedade fluminense, ou seja, o presente, já urbanizado e até certo ponto modernizado, na medida em que guardava em seu bojo a decomposição do sistema escravista e da hegemonia imperial (BOSI, 2007, p. 151).

A assimetria e antinomia advindas dessa situação peculiar de um Brasil, cuja elite não dispunha de outra retórica senão a do progresso linear, constituem um dos pilares do modo machadiano de análise do país. As ideias advindas da Europa eram “travestidas” em terras brasileiras, ou seja, mudavam de roupa para que pudessem ser melhor absorvidas pelos que aqui viviam. Não havia correspondência entre umas e outras. As ideias não eram válidas à realidade do país, eram pura ideologia por estarem distantes da realidade material, embora dessem, mesmo assim, sentido a ela.

É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer original (SCHWARZ, 2005, p. 60).

Tais ideias poderiam ser mudadas por uma estratégia de retórica para passarem a dar sentido ao que não possuía sentido anteriormente – ou era ilógico – e para justificar o injustificável. Da mesma maneira como, no conto, o diabo cria um mundo às avessas no qual o pecado é a virtude e esta é o vício, na sociedade brasileira da época buscava-se o modo de vida nos valores e ideais europeus a fim de criar a maneira para se viver no país, que estava completamente distante do que era a existência na sociedade brasileira de fato. Sérgio Buarque de Holanda observa: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 2008, p.15).

Havia uma impropriedade de pensamento, presente na vida ideológica durante todo o Segundo Reinado, que é tratada com propriedade na prosa de Machado de Assis, escritor que soube captar, como nenhum outro, a realidade de ideias alheias entremeadas à nossa realidade, procurando determinar-lhe o rumo. Pela estrutura que o país apresentava –

país agrário, dependente, dividido em latifúndios, cuja produção era sustentada, por um lado, pelo trabalho escravo e, por outro, pelo mercado externo – era inevitável “a presença do raciocínio econômico burguês [...] uma vez que dominava no comércio internacional, para onde nossa economia era voltada” (SCHWARZ, 2005, p. 62). A independência, há pouco conquistada, tornara-se realidade alicerçada em princípios e ideias que não nos pertenciam – eram francesas, inglesas e americanas – mas que se uniram à nossa identidade. Todo esse conjunto ideológico impróprio aos brasileiros irá se chocar, e conviver, com a escravidão e os que a defendiam.

Há uma incompatibilidade evidente aí que também pode ser percebida no conto. O diabo adota as mesmas formas e rituais da igreja divina, entretanto inverte o rumo da ideologia sem, contudo, abandonar a forma tradicional, agora permeada de um novo conteúdo. No Brasil, a lógica importada da Europa assumia feição diversa e deixava mais claras suas “franjas de algodão”, pois enquanto lá havia, por exemplo, a especialização da mão-de-obra para economizá-la, aqui tal fato não se dava, pois o trabalho era feito, intencionalmente, num maior espaço de tempo, para que toda a atenção do escravo estivesse voltada para as suas tarefas.

O país estava numa situação contraditória, pois a simples presença da escravidão dava impropriedade às ideias liberais, embora não lhes impedisse o movimento. Como no conto, as ideias simplesmente mudam de roupa para justificar o injustificável, porém acabam deixando à mostra as mazelas da sociedade brasileira, as quais possuíam como mecanismo ideológico o *favor* (SCHWARZ, 2005, p. 65). O mecanismo do favor aqui estruturado será o regente da vida ideológica, envolvendo as classes produzidas pelo processo de colonização – senhor, escravo e “homem livre”-, contudo se tornando verdadeiramente efetivo entre senhores e “homens livres”. Era por meio de um favor de um grande que se criava a possibilidade de um “homem livre”, não senhor e não escravo, ter acesso à vida social e aos bens provenientes dela. Esteve esse mecanismo presente em vários ramos da sociedade, e era por meio dele que se praticava “[...] a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais” (SCHWARZ, 2005, p. 66). O regime do favor acentuava a contradição existente no país e dava mostras mais claras de como as ideias assumidas estavam deslocadas e fora de contexto.

Como ainda observa Schwarz: “adotadas as ideias e razões europeias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente ‘objetiva’, para o momento de

arbítrio que é da natureza do favor” (2005, p. 67). Essa ideia de favorecimento para engrandecimento, legitimada por meio de algum princípio racional, era, na verdade, o verdadeiro mecanismo ideológico brasileiro, mesmo que se insistisse em buscar fora as mais modernas ideias e trazê-las à realidade do país.

Contudo, as mais belas e notórias ideias do Liberalismo europeu serviram de “mantos de veludo” às pessoas e à sociedade, apesar de possuírem, também, as suas “franjas de algodão”. “Nesse contexto, portanto, as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria” (SCHWARZ, p. 68). O ornato ideológico existe e, para se manter, necessita da cumplicidade, que a prática do favor lhe garante. Não é interessante a nenhuma das partes envolvidas denunciar a outra, porém os elementos necessários para fazê-lo aparecem a todo momento. É essa cumplicidade que assegurará, no Brasil, que nenhuma das classes – nem a do senhor e nem a do “homem livre” – era escrava. Assim, mesmo o mais miserável dos favorecidos poderia reconhecer, no jogo do favorecimento, a sua livre pessoa.

Num período de grande desenvolvimento artístico e científico no continente europeu, era necessário ao Brasil também buscar o progresso e mostrar que estava à altura das grandes nações do velho continente. Hábitos, vestimentas, construções e outros aspectos da vida europeia foram trazidos para a realidade nacional e contribuíram para o autoengano brasileiro. Procurávamos ignorar a escravidão, que tanto nos acompanhou, e a estrutura do favor, sempre presente, e levar uma vida nos moldes europeus, vivenciando um total desacordo entre a representação e o seu real contexto:

Em resumo, as ideias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis. Foram postas numa constelação especial, uma constelação prática, a qual formou sistema e não deixaria de afetá-las. Por isso, pouco ajuda insistir na sua clara falsidade. Mais interessante é acompanhar-lhes o movimento, de que ela, a falsidade, é parte verdadeira. Vimos o Brasil, bastião da escravatura, envergonhado diante delas – as ideias mais adiantadas do planeta [...] e rancoroso, pois não serviam para nada. Mas eram adotadas também com orgulho, de forma ornamental, como prova de modernidade e distinção (SCHWARZ, 2005, p. 77).

Essa constatação nos permite perceber familiaridades entre o que se via na sociedade brasileira e o modo de agir do personagem diabo no conto machadiano. Ambos, cansados de sua desorganização, querem mostrar-se avançados, organizados e metódicos, por

isso buscam ideias que não lhes são próprias para se autoafirmarem e provarem que podem ser semelhantes, ou melhores, que aqueles que imitam. A construção irônica do conto parece, como uma das principais características da produção machadiana, dar conta de aspectos de nossa sociedade, mesmo que, aparentemente, a narrativa de “A Igreja do diabo” em nada remeta aos aspectos da realidade brasileira.

O Brasil, no fim das contas, aspirava à modernidade que se via na Europa, ansiava partilhar das mesmas ideias e costumes para dar mostras de progresso. O diabo, por julgar-se superior, procura assumir o lugar de Deus no domínio do mundo, mas adota a mesma estrutura e os mesmos mecanismos da igreja divina para alicerçar a sua. Enfim, ambos se valem de ideias alheias que aparecerão deslocadas e desconexas com a realidade de cada um. O diabo do conto serve como um tipo de metáfora da realidade brasileira, a qual se vale de uma ideologia de segundo grau (SCHWARZ, 2005, p.68) para fundamentar um modo de vida contrário aos princípios da mesma ideologia assumida, ou seja, Machado de Assis faz de sua literatura um meio para revelar como as ideias no Brasil estavam fora de centro, vestidas em roupas diferentes na tentativa de dar à sociedade brasileira uma feição mais próxima ao padrão exterior, embora só consiga mostrar que o mecanismo que rege as coisas por aqui é o mesmo de lá, porém com as devidas particularidades.

Em meio a toda a abordagem histórica presente no conto “A Igreja do diabo” e em toda a obra machadiana, faz-se necessário, também, explorar os mecanismos dos quais se vale o escritor para dar a ver as contradições existentes na sociedade de sua época. O pano de fundo histórico surge como matéria de sua literatura e as expressões de seu grande entendimento dos meios que determinavam o rumo do país surgem como expressão estética, como processo formal, em que se pode destacar a ironia, marca de sua visão crítica, e a volubilidade da classe dominante expressa na figura do narrador, cujo auge se encontra em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e em *Dom Casmurro* (SCHWARZ, 2001, p. 29).

A fina ironia machadiana, aguda e penetrante, (CANDIDO, 2004, p. 18) serve como meio eficaz de revelar a sua atitude questionadora frente à vida. Seu modo peculiar e realista de observar a realidade à sua volta levou o escritor a uma posição de descrença na melhora da sociedade e da humanidade, cabendo a ele a função de mostrar, de maneira profunda, as mazelas presentes na alma humana e os reflexos delas na vida social.

O conto “A Igreja do diabo” deixa bem clara, também, a atitude negativa de Machado frente à ideia de salvação humana. A figura do diabo, representado de forma prepotente e irônica, consegue estabelecer a sua igreja com a permissão divina e propaga a sua doutrina valendo-se de exemplos voltados para a desconstrução do que se tinha por verdade e por princípios a se seguir. A liberalização do pecado como eixo condutor da vida humana nada mais mostra que a hipocrisia já existia na conduta do homem, mas que agora se torna norma a ser cumprida. Sensível a esse fato, Machado nos apresenta exemplos históricos e literários utilizados pelo diabo para justificar sua doutrina e incentivar a prática do pecado. Homero, Rabelais, Antônio Dinis da Cruz e Silva, autor do poema *Hissope*, e Luculo materializam os pecados capitais, os quais se justificam justamente por terem servido de matéria a grandes obras da humanidade:

A soberba, a luxúria, a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que declarou não ser mais do que a mãe da economia, com a diferença que a mãe era robusta, e a filha uma esgalgada. A ira tinha a melhor defesa na existência de Homero; sem o furor de Aquiles, não haveria a *Iliada*: “Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu...” O mesmo disse da gula, que produziu as melhores páginas de Rabelais, e muitos bons versos de *Hissope*; virtude tão superior, que ninguém se lembra das batalhas de Luculo, mas das suas ceias; foi a gula que realmente o fez imortal. Mas, ainda pondo de lado essas razões de ordem literária ou histórica, para só mostrar o valor intrínseco daquela virtude, quem negaria que era muito melhor sentir na boca e no ventre os bons manjares, em grande cópia, do que os maus bocados, ou a saliva do jejum? (p. 372)

Conforme se vê na citação, a inversão de valores proposta pelo diabo alcança êxito especialmente porque ele cria justificativas mais do que convincentes para afirmar sua ideologia, embora a explicação coerente para a prevalência dos pecados no mundo não constitua motivo justificável para a sua existência. Assim, a lógica diabólica criava mecanismos para justificar o injustificável.⁵⁵

Em outro momento, o diabo, propagando a sua doutrina, profere o seguinte apólogo: “Cem pessoas tomam ações de um banco, para as operações comuns; mas cada acionista não cuida realmente senão nos seus dividendos: é o que acontece aos adúlteros. Este apólogo foi incluído no livro da sabedoria” (p. 373). Por este apólogo, que reduz o homem ao acionista, entra-se no campo da vida moderna, devorada e esterilizada pela economia. O

⁵⁵ A questão do discurso diabólico que inverte os preceitos ditados pelo Evangelho e pela Igreja será retomada na crônica “O sermão do Diabo”, constante da coletânea *Páginas recolhidas* (ASSIS, 2006, II, p. 625-6).

homem religioso, o cristão, o católico, são extravagâncias e inutilidades na máquina do mundo (FAORO, 2001, p. 433). O católico perdeu as raízes cristãs que o alimentaram e lhe insuflaram o sentimento de divindade. Sua existência social se determina pela qualidade de burguês, cujo último estágio é o acionista, e não de membro da cristandade, da igreja. O mundo se estreita na caça do dinheiro, o cristão se anula no burguês, na imensa paisagem desolada e perdida do Diabo. Mas nem tudo é permitido: mortos os mandamentos, ainda vigoram as convenções e a polícia, que vigiam as ruas, os bancos, as assembleias de acionistas. Certo, “há a consciência que rói surdamente, mas o brilho do vil metal a pacifica, como outrora a prece” (FAORO, 2001, p. 436).

Além desses aspectos, nota-se que a ironia encontra seu ponto mais alto no fato de Deus abandonar o mundo nas mãos de seu maior inimigo. O homem é lançado à sorte e terá sua vida regradada por quem sempre negara. Contudo, basta que o diabo apresente a sua doutrina para que as multidões se juntem a ele e se esqueçam das práticas antigas. No fim do conto, quando voltam a praticar as antigas virtudes, fica clara a insatisfação com a estrutura religiosa de modo geral e mais ainda: fica clara a visão cética e questionadora de Machado ao não ver salvação para o homem nas mãos divinas ou diabólicas. A contradição humana serve como explicação de Deus para a inconsistência das atitudes do homem, porém tal contradição é fruto de processos complexos, determinantes do rumo que levará a humanidade. A posição de Machado diante dos caminhos reservados ao homem e, particularmente, ao Brasil será de questionamento e descrença, tendo em vista a impossibilidade da bondade inata do ser humano e a mescla de modernidade e barbárie que reinava na sociedade brasileira do século XIX.

Esse modo, por vezes cético e pessimista, de examinar a realidade é uma atitude intelectual de Machado de Assis, um modo de encarar a vida, “uma preocupação insistente em ridicularizar os sistemas filosóficos, de satirizar a cega confiança dos autores nas próprias filosofias, e de modo geral, a confiança na ciência e na razão humana.”⁵⁶ Portanto, não se esgota como uma mera opinião, mas sim como um questionamento radical dos fatos e das verdades refletidos no fazer literário do autor. Havia em Machado de Assis um “ódio sistematizado da vida e da humanidade, uma ausência total de simpatia para os homens e de

⁵⁶ COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, p. 23.

confiança neles, uma indiferença completa para os seus sofrimentos, amarguras e desesperos” (COUTINHO, 1959, p. 23).

O humor como meio de expressar sua atitude cética diante do que narra funciona como mecanismo para revelar que a ironia estava não só na contradição humana: residia na própria estrutura da sociedade brasileira, alicerçada na crueldade do trabalho escravo e no regime do favor, porém importando, ao mesmo tempo, a ideologia liberal europeia, numa tentativa de se assemelhar ao que havia de mais avançado no mundo, confiante de que os progressos científicos e tecnológicos serviriam como a grande solução de todos os problemas.

Captando essas contradições, o escritor produz narrativas calcadas em sua atitude negativa frente aos rumos do Brasil e do restante do mundo.

Não encontramos, no seu testemunho de humanidade, os bons sentimentos e virtudes; tudo é egoísmo, hipocrisia, maldades, insinceridade, deslealdade. São raros os atos puros, nobres, altruístas, ou, quando surgem, o autor procura logo desmascará-los apontando a origem sensual deles, a “ponta de algodão do manto de seda” (COUTINHO, 1959, p. 25).

Talvez aí resida o problema maior, a “causa secreta” das ações humanas, nessas franjas de algodão em mantos de seda. As virtudes têm sua ponta inicial em algum motivo inconfessável, na maioria das vezes inspirado no egoísmo, na sensualidade, no amor-próprio. Em toda a obra machadiana aparecem fatos e situações que traduzem essa concepção. Nas *Páginas Recolhidas* há uma citação que serve como confirmação ao que foi dito: “Eu a tempo advirto que as mais claras águas podem levar de enxurro alguma palha podre, se é que é podre, se é que é mesmo palha” (COUTINHO, 1959, p. 25).

Em “A Igreja do diabo”, a inversão de valores e a não permanência do homem junto ao proposto pela nova doutrina, mais liberal, mostram como é difícil para o ser humano se encontrar e definir sua atitude perante a vida. A natureza humana é ambígua e é essa ambiguidade que permite ao diabo fundar a sua igreja. O homem é um ser de idas e vindas, não se encontra em Deus nem se encontrará no diabo porque, de acordo com o enredo do conto, não existe meio, religioso, científico ou tecnológico que sirva como tábua de salvação. Machado estava ciente disso e faz da literatura um elemento que revela a impropriedade das ideias presentes aqui, que são representadas metaforicamente na doutrina e organização da igreja do diabo.

A ironia, expressão artística da visão crítica do autor, da sua não confiança no homem e descrença na grandeza humana – vide Brás Cubas e sua trajetória de insucessos – possui um fundamento importante que é a volubilidade narrativa (SCHWARZ, 2001). O narrador machadiano, sobretudo o das *Memórias Póstumas*, transforma-se constantemente. Essa mudança funciona como um golpe no leitor, desidentificando o personagem anterior com o novo. A ruptura com os padrões, expressa na volubilidade, é um ato desleal do narrador que lhe proporciona um certo prazer, uma vez que confere a ele uma pequena superioridade sobre o leitor e sobre a convenção em geral, que insiste em permanecer igual ao que era antes. A cada frase o narrador busca uma supremacia qualquer, a qual ele pode obter tanto sendo o melhor como sendo mais canalha que o leitor. Há um desrespeito em permanência, o qual não leva em consideração a ordem que determina que as coisas devem começar pelo início e terminar pelo fim, que desconsidera a conveniência de tratar o leitor como uma pessoa à qual se deve certa distância.

A volubilidade é um princípio formal assumido pelo escritor que serve para retratar a classe dominante (SCHWARZ, 2001, p. 31). Esse aspecto que era simplesmente tema nas produções da primeira fase de sua obra torna-se agora elemento estético nas da segunda, servindo como meio de representação da postura da classe dominante brasileira, inconstante, levada a qualquer lugar por qualquer vento e autoiludida, por ter se apropriado de ideias que não lhe pertenciam e acabar presa a um engodo, de modo semelhante ao que aconteceu com o diabo que, julgando-se à frente de seu Criador por perceber a inconstância na postura do homem, crê que a igreja que irá fundar será mais eficiente que as outras, pois terá um condutor mais sábio e conhecedor da natureza humana.

Entretanto, após um rápido momento de regozijo, depara-se o diabo com a inconstância humana, que leva as pessoas a negarem as novas virtudes e retornarem às antigas, o que serve como um verdadeiro golpe no diabo, que se enganara o tempo todo ao se julgar o grande conhecedor da humanidade. Tem seus planos frustrados justamente porque a lógica que regia sua igreja não lhe pertencia, não possuía nada de novo em relação à antiga e por isso serve como engano a ele mesmo, grande retórico e prepotente.

Neste ponto também é permitido pensar com Schwarz quando utiliza a ideia de “universalização da volubilidade” (2001, p. 61). A volubilidade não está apenas na esfera social, mas também na humana, na pessoal. No caso de *Memórias póstumas*, além da narrativa de Brás Cubas ser volúvel e “escorregadia”, também o é o ser humano em geral. O

que inicialmente era possível perceber apenas no narrador e no personagem foi sendo aprofundado: a volubilidade “é o pendor permanente de todos; designaria, neste caso, uma insuficiência metafísica do ser humano. Por outro lado, não lhe faltam também as conotações de cor local, mais genéricas do que uma propensão de fulano ou beltrano, mas nem por isso universais; nesta acepção, ela seria o indício distintivo de um sociedade entre outras.” (SCHWARZ, 2001, p. 62). A volubilidade é condição humana, é feição pessoal e é característica brasileira.

Isso posto, constata-se, também, que nos contos de Machado, o princípio fundamental é a relativização textual, que lhe vai propiciar uma ampla e inusitada fonte de expressividade. Ao tornar relativa toda a exterioridade, comportamento e, aos poucos, a própria essência do mundo, questiona o pré-estabelecimento, a permanência imutável dos conceitos e valores (DIXON, 1992, p. 89).

Esse raciocínio encontra grande correspondência no conto “A Igreja do diabo”, já que a narrativa mostra com grande eficiência que, no mundo de tantos absolutismos pretensiosos, o relativo não deixa de vigorar e a “eterna contradição humana” mencionada por Deus ao final do conto seria a confirmação disso.

3.2. “Adão e Eva” – uma revisão à brasileira da criação do mundo

A Bíblia, uma das grandes inspirações de Machado e um dos livros mais presentes em sua obra, surge mais uma vez como matéria narrativa no conto “Adão e Eva”, também integrante da coletânea *Várias Histórias*⁵⁷. Embora não se aproprie formalmente de modo tão intenso do texto sagrado como ocorre em “Na arca”, esse conto de Machado se apoia em uma das pedras fundamentais da cultura judaico-cristã, ao se construir como uma espécie de paródia da criação do mundo narrada no livro do *Gênesis*⁵⁸.

O conto parte de uma situação trivial, pelos anos de mil setecentos e tantos, em que D. Leonor, uma senhora de engenho da Bahia, tem à mesa alguns convidados íntimos da casa, dentre eles um muito curioso em saber qual o doce anunciado pela anfitriã para o final

⁵⁷ Ver nota 44.

⁵⁸ *Gênesis*, 1-3.

da refeição. Nesse contexto, inicia-se um debate: as personagens discutem a natureza masculina ou feminina da curiosidade, característica que teria levado à “perda do paraíso” (p. 525). Uma vez dirimida a dúvida, saberiam se a responsabilidade pela expulsão do jardim do Éden fora de Adão, como supõem as mulheres, ou de Eva, como afirmam os homens.

Todos acabam opinando sobre a questão, menos frei Bento, que somente “toca viola”, e o juiz de fora, o Sr. Veloso. Este, com certo ar de autoridade, afirma que a questão não pode ser posta nesses termos já que “as cousas no paraíso terrestre passaram-se de modo diferente do que contado no primeiro livro do Velho Testamento”, que seria apócrifo (p. 525). O posicionamento do juiz diante da situação e a sua versão do que ocorrera no jardim do Éden serão um dos pontos fundamentais da narrativa de “Adão e Eva”.

Ao informar a reação dos comensais, todos perplexos, salvo um deles, Frei Bento, que ri do comentário do juiz, o narrador em terceira pessoa justifica tal riso, com um retrato do Sr. Veloso aos olhos do carmelita:

Espanto geral, riso do carmelita que conhecia o juiz-de-fora como um dos mais piedosos sujeitos da cidade, e sabia que era também jovial e inventivo, e até amigo da pulha, uma vez que fosse curial e delicada; nas coisas graves era gravíssimo (...) (p. 525).

Antes de passar ao relato do juiz de fora, é necessário fazer duas observações. A primeira diz respeito ao nome “juiz de fora”. É claro que a escolha desse personagem garante a verossimilhança da história, pois sua ocupação dá mais autoridade ao indivíduo titulado. Assim, a história narrada por Veloso ganha credibilidade, uma vez que é relatada por uma autoridade jurídica a quem é dado o poder de julgar e reconhecer a verdade dos fatos em cuja conclusão se deveria confiar. Mas, no conto “Adão e Eva”, como em muitos outros textos machadianos, essa aparente confiabilidade deve ser questionada.

Outro aspecto que nos leva a desconfiar das palavras do juiz é ele ser “de fora”. Apesar de sabermos que juiz de fora era uma designação para os magistrados brasileiros do tempo colonial, de acordo com John Gledson (2003), em *Machado de Assis: ficção e história*, os nomes colaboram com a construção das artimanhas do escritor brasileiro. Sendo assim, a expressão “de fora” sugere a posição de despreocupação com a verdade do que é dito por quem está nessa posição. Além disso, convém lembrar que, antes de ser questionado sobre o assunto, o juiz estava de fora da conversa, descomprometido com o assunto.

A segunda observação é sobre o outro personagem, que também parece ser ou estar de fora, apesar de não ser assim intitulado: trata-se do carmelita. Na história, ele deveria ser o juiz da questão, já que era ele quem tinha o conhecimento da Teologia, ciência na qual era insigne, de acordo com o narrador, assim como na viola; mas ele retira de si essa responsabilidade e prefere não opinar.

Voltando ao conto, o que se seguirá é o Sr. Veloso recontando uma parte da Bíblia, mais especificamente a história da criação do mundo. Alguns detalhes do texto são um indício do tipo de narrativa que se dará, pois, enquanto em todos os outros presentes a revelação do juiz Veloso de que a Bíblia estava errada causou espanto, no frei – justamente no homem da igreja, aquele que, teoricamente, deveria ficar mais indignado com a afronta e que conhecia o juiz, um sorriso foi o resultado. Esse sorriso é significativo: indica aprovação, certa cumplicidade, como se ele soubesse o teor do que seria dito e aquela fosse a ocasião ideal para dizê-lo. Esse parece ser o mesmo riso beato e católico dos santos diante do caso do avarento Sales no conto “Entre Santos” (ASSIS, 2006, II, p. 490).

Do Sr. Veloso também se afirma que é “amigo da pulha”, desde que “curial e delicada”, assim como era “jovial”, “inventivo” e, ressaltando-se, “um dos mais piedosos sujeitos da cidade” (p. 525). É esse personagem, colocado acima de qualquer suspeita não só por suas qualidades, mas também pelo cargo de juiz, que proporá uma nova versão do que é narrado no texto sagrado. Sobre a narrativa que se seguirá, o frei afirma que terá “boa significação”, como se avisasse aos ouvintes (e ao leitor) que há algo de grande importância naquilo que aparentemente seria apenas um desrespeito à Bíblia.

Além do não comprometimento com o assunto, o padre não reprova a história narrada pelo Sr. Veloso, afirmando que este conhece outros livros, certo indício de uma suposta sabedoria. Para esta análise, levantamos uma hipótese sobre o comportamento de Frei Bento. Ele não teria manifestado nenhuma opinião, por compreender que, naquele momento, não havia necessidade de uma explanação séria do livro do *Gênesis*, uma vez que a curiosidade em questão era uma distração, conseqüentemente, em nada afrontava a Igreja no que diz respeito à relação entre o divino e o humano. Por isso, consentiu que a história do juiz, sujeito cuja pulha o frei conhecia, fosse narrada, visto que era descomprometida com uma determinada verdade – era um “passatempo” durante a sobremesa. No entanto, esse pequeno divertimento, muitas vezes, pode tomar a forma de uma teoria que ironicamente põe em discussão o comportamento volúvel do ser humano.

Machado, por meio de seus personagens, de uma maneira mais direta que o seu habitual, parece avisar do que será o conto: é uma história com significações ocultas, uma parábola de algo, e é preciso lê-la nas entrelinhas. O fato do Sr. Veloso “conhecer outros livros...” além da Bíblia já revela que sua narrativa terá uma significação diversa e mais ampla do que a do livro sagrado.

Mesmo que trate de assuntos ligados ao transcendental, o *Gênesis* não perde a verossimilhança. De acordo com Erich Auerbach (2007), os textos religiosos da cultura judaica, geralmente, são cheios de “vazios”, pois contêm apenas aquilo que realmente interessa, o que se deve, segundo o teórico, à noção judaica de Deus. O crítico define o texto bíblico como uma epopeia em que

só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos aparecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos (AUERBACH, 2007, p. 9).

Desse modo, esses “vazios”, numa leitura religiosa, devem ser preenchidos com a fé. No entanto, Machado, ao escrever o conto, “recheou” essas lacunas com uma nova história, e, com isso, a alusão ao texto bíblico permite que sua versão da Criação ganhe a credibilidade de concretude.

Subvertendo o texto original, o juiz começa logo esclarecendo que quem criou o mundo foi o diabo, e não Deus, que apenas “atenuava a obra”. As correções divinas acompanhavam as ações diabólicas: se o Tinhoso – a pedido da dona da casa, o juiz passa a se referir ao diabo por essa alcunha – criava as trevas, Deus criava a Luz; se o primeiro vinha com furacões, o Senhor aparecia com “brisas da tarde”, de maneira que se pode dizer que a criação foi um trabalho de quatro mãos, em que o diabo se ocupou um pouco mais. Quatro mãos em tudo, até na criação do sexto dia: o homem e a mulher. Ambos, ressalte-se, criações do diabo, fornecendo-lhes Deus apenas a alma:

Veloso continuou dizendo que no sexto dia foi criado o homem, e logo depois a mulher; ambos belos, mas sem alma, que o Tinhoso não podia dar, e só com ruins instintos. Deus infundiu-lhes a alma, com um sopro, e com

outro os sentimentos nobres, puros e grandes. Nem parou nisso a misericórdia divina; fez brotar um jardim de delícias, e para ali os conduziu, investindo-os na posse de tudo. Um e outro caíram aos pés do Senhor, derramando lágrimas de gratidão. “Vivereis aqui”, disse-lhes o Senhor, “e comereis de todos os frutos, menos o desta árvore, que é a da ciência do Bem e do Mal.”

Adão e Eva ouviram submissos; e ficando sós, olharam um para o outro, admirados; não pareciam os mesmos. Eva, antes que Deus lhe infundisse os bons sentimentos, cogitava de armar um laço a Adão, e Adão tinha ímpetos de espancá-la. Agora, porém, embebiavam-se na contemplação um do outro, ou na vista da natureza, que era esplêndida (p. 526).

Depois que receberam suas almas, homem e mulher mudaram totalmente. Ele, que antes tinha ímpetos de espancar a companheira, e ela, que “cogitava de armar um laço a Adão”, agora, com suas almas, entretinham-se na contemplação um do outro e da natureza, numa visão que se assemelha mais à narrativa bíblica da criação⁵⁹.

Adão e Eva, inteiramente transformados e livres dos instintos primitivos que os dominavam, verteram “lágrimas de gratidão” pela ação divina que os transformara. Na perspectiva de Satanás, todavia, a interferência de Deus era tudo menos positiva, pois a considerava uma intromissão indesejada, conforme narra o juiz-de-fora: “Naturalmente, o Tinhoso ficou danado quando soube do caso. Não podia ir ao paraíso, onde tudo lhe era avesso, nem chegaria a lutar com o Senhor” (p. 526). É compreensível a indignação do diabo, uma vez que a parceria forçada com Deus fez o mundo parecer mais obra deste do que sua. Apesar de não amaldiçoar a ação superior que tornou seu trabalho irreconhecível, Satanás não pretende opor-se abertamente a Deus nem a suas criações ou a sua recriação do primeiro casal. Por astúcia, ou por um misto de covardia e malícia, ele adotará outra estratégia.

Cumpra-se que se façam algumas observações antes de prosseguir com o conto. A primeira e fundamental diferença entre a narração bíblica e a verdade da criação segundo o juiz Veloso é a inversão de papéis: no primeiro livro do Velho Testamento, Deus é o criador e o diabo o corruptor; na versão do juiz, o diabo cria e Deus, de certo modo, corrompe o que fora criado, pelo menos do ponto de vista do próprio diabo, cuja obra tinha, a princípio, orientação oposta à que Deus acabou imprimindo ao interferir nos ajustes finais.

Outro ponto relevante é que, nos três primeiros capítulos do relato bíblico, Satanás não é nomeado, aparece antes sob uma de suas formas ou por intermédio de um de seus

⁵⁹ *Gênesis*, 1, 23.

símbolos, a serpente, à qual é identificado, de maneira expressa, no livro do Apocalipse⁶⁰. Na história contada pelo juiz, no entanto, há um desdobramento da figura do diabo. Agora como criador do mundo e dos seres que o povoam, aí incluídos o homem e a mulher, ainda que desalmados, o diabo também é pai da serpente e se refere a tal paternidade duas vezes, ao convocar sua criatura para importante missão: “Vem cá, serpe, fel rasteiro, peçonha das peçonhas, queres tu ser a embaixatriz de teu pai, para reaver as obras de teu pai?” (p. 526).

Nesse ponto a narrativa se aproxima novamente da história tradicionalmente contada nas Sagradas Escrituras. Adão e Eva, no paraíso, foram tentados pela serpente que, a serviço do diabo, oferece a Eva o fruto da “ciência do bem e do mal”. No entanto, e esse desdobramento é um dos pontos mais instigantes no conto, nem ela nem seu companheiro aceitam a fruta sob a alegação de que nada, “nem a ciência, nem o poder, nenhuma ilusão da Terra” (p. 527), valiam a perda do paraíso. A “repulsa às instigações do Tinhoso” rende aos dois o ingresso na “eterna bem-aventurança”. São transferidos por Deus do “paraíso terrestre” para o celeste (p. 528) e assim acontece uma total separação entre a parte divina e a parte satânica na criação, conforme anunciam os anjos quando Adão e Eva chegam ao céu:

Entrai, entrai. A terra que deixastes, fica entregue às obras do Tinhoso, aos animais ferozes e maléficos, às plantas daninhas e peçonhentas, ao ar impuro, à vida dos pântanos. Reinará nela a serpente que rasteja, babuja e morde, nenhuma criatura igual a vós porá entre tanta abominação a nota da esperança e da piedade (p. 528).

A construção *mise em abyme* – narrativa do conto dentro do conto – termina com reticências, o que de certo modo faz sentido: reticências, interrogações, surpresa é o que fica na cabeça do leitor e do ouvinte do juiz ao final da “narração enigmática” e “sem sentindo aparente”. Entretanto, essa aparente falta de sentido instiga a construção de uma leitura mais abrangente, na tentativa de captar as possíveis questões levantadas pela forma como é estruturado o conto.

O narrador, o Sr. Veloso, era um juiz, homem acostumado a ver as iniquidades da vida e as falsidades do homem. Não seria difícil a ele, que ainda era “dos mais piedosos da cidade”, reconhecer que o que existe por aqui, mais do que um homem feito à imagem de Deus, porém condenado por ter comido uma fruta, é uma espécie de obra diabólica, algo que “rasteja, babuja e morde” (p. 528), para usar uma expressão do divino se referindo ao que

⁶⁰ *Apocalipse*, 12,9.

sobra na Terra quando o primeiro casal vai para o céu. Além de sério para as coisas sérias, ele era também “jovial”, “amigo da pulha” e “inventivo”, e consegue, à sua maneira, “sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida”, como afirma Antonio Candido se referindo ao estilo de Machado de Assis (CANDIDO, 2004, p. 23).

A aproximação dos dois, personagem e autor, não parece despropositada. Como afirma Lúcia Miguel Pereira, uma das classes de indivíduos criadas por Machado que escapam à mediocridade geral é a dos que “consideram a vida como um espetáculo e por isso sabem rir dos cálculos dos homens e das rasteiras do destino” (PEREIRA, 1973, p. 95). Como Machado em seus melhores textos, ou como Brás Cubas e o Conselheiro Aires, o juiz, pessoa que conhece “outros livros”, usa do humor e de ideias aparentemente descabidas para discutir valores universais, no caso o desacerto/desconcerto do mundo, dos quais emanam, por que não, particularidades da realidade brasileira, como não pode deixar de ser na obra machadiana, já que esse desacerto de ideias e modos de ser e de agir é um dos principais elementos do Brasil no momento em que o autor produz sua obra.

De modo semelhante ao público-leitor de Machado em sua época, os ouvintes do juiz não conseguem entendê-lo por completo. Ele é chamado de galhofeiro, de contador de causos interessantes, mas que perderiam seu significado e interesse quando acabassem as narrações. Não há da parte de quem escuta a história um entendimento, somente a dúvida e certo incômodo com o mistério instaurado.

Mesmo com ar enigmático que prevalece ao final do conto, nota-se que a estrutura da narrativa sugere algo mais que uma reflexão sobre a criação do mundo e a origem do pecado. D. Leonor, a fazendeira, e seus agregados, todas as elites, inclusive e especialmente a do século XIX, acabam sendo alvo da crítica que se depreende da narração, pois o problema abordado no conto pode ser visto também como de ordem local, e não somente filosófico e universal. Ora, um mundo habitado por criaturas do demo, onde Deus dá apenas uns “retoques”, parece ser exatamente o mundo de “mil setecentos e tantos”, assim como o mundo do final do século XIX e começo do XX de Machado, no qual uma pequena elite não trabalha e vive à custa do trabalho escravo ou pessimamente remunerado. Essa leitura mais diretamente crítica, que é confirmada por Roberto Schwarz nos romances do escritor carioca, é uma das facetas do conto “Adão e Eva”.

A realidade brasileira ao tempo de Machado é a da prevalência dessa elite que pode se dar ao luxo de adaptar o universal às particularidades locais, mesmo que seja somente

para entretenimento. Os anos de mil setecentos e tantos, embora longínquos do momento em que Machado escreve, dão a ver, de modo intenso, as contradições da sociedade brasileira, embora o assunto do conto pareça desvinculado dela, centrado apenas na dimensão universal sugerida.

Enquanto a recriação da origem do mundo e de Adão e Eva sugere uma leitura mais abrangente, voltada para a questão do mal em um mundo que é obra do diabo corrigida por Deus, a forma como se organiza vem ao encontro de uma constante na produção machadiana, que seria revelar, pelos elementos que constituem a obra, a contraditória realidade local. A inversão, um dos fundamentos da forma literária machadiana, surge em “Adão e Eva” de modo preponderante, pois atinge o que seria a explicação do início da humanidade. Contudo, quando, no conto, o juiz nos revela que Adão e Eva não pecaram e foram arrebatados para o céu, ficando a terra nas mãos do diabo, surge certo tom de pessimismo, já que a terra seria o espaço do mal e da falta de esperança. Ao terminar o conto, no entanto, o juiz-de-fora, “levando à boca uma colher de doce”, arremata a narrativa: “Pensando bem, creio que nada disso aconteceu; mas também, D. Leonor, se tivesse acontecido, não estaríamos aqui saboreando este doce, que está, na verdade, uma cousa primorosa” (p. 528).

O que é discutido em “Adão e Eva” remete diretamente ao que se vê no capítulo IX de *Dom Casmurro*, no qual, mais uma vez, Machado, de forma irônica, abre uma discussão acerca da criação do mundo. No conto, a tentativa diabólica de reaver a obra modificada pelas mãos divinas sugere que a noção de propriedade se refere à autoria das “obras” em questão. Trata-se, além do que já foi discutido, de uma disputa autoral entre o Deus e diabo. A expressão “direitos autorais”, que é utilizada no capítulo “A ópera” estabelece uma ligação entre esses dois momentos em que Machado, mais explicitamente, faz uma revisão irônica da Criação.

O capítulo, que poderia ser apartado do livro e considerado um conto, um conto-teoria⁶¹, expõe a história da Criação da seguinte forma:

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros

⁶¹ Conceito criado por Alfredo Bosi e já apresentado no primeiro capítulo deste trabalho.

condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera do qual abrija mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, e acaso para reconciliar-se com o céu, compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno (ASSIS, 2006, I, p. 939).

Pedi Satanás, então, que o Senhor a escutasse, emendasse e executasse. Como houve enfática insistência, o Senhor consentiu a execução da peça, mas fora do céu. Para tal finalidade, criou um teatro especial, este planeta. Dispensaram-se os ensaios:

Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está além da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrendo muita vez o sentido por um modo confuso (ASSIS, 2006, I, p. 818).

Tanto na criação segundo Veloso quanto na versão de Marcolini, Deus age estimulado por ações do diabo, os atos divinos surgem como reações a iniciativas diabólicas. No primeiro caso, porém, Deus impõe sua participação na obra de criar o mundo, originalmente um projeto demoníaco, que Ele permite a seu idealizador executar, para em seguida atenuá-lo ou corrigi-lo, especialmente no caso de homem e mulher. No último caso, têm-se um projeto de Deus por Ele descartado, e que Satanás leva adiante. Numa atitude menos arrogante que a do diabo na história de Veloso, o de Marcolini solicita a colaboração divina, acolhe possíveis emendas, chega a implorar a parceria do Altíssimo. O diabo propõe e Deus dispõe: eis a irreverente releitura que o tenor faz do provérbio com sua história da criação.

Ignorar que o êxito de um projeto depende da boa vontade do Senhor foi o erro de Satanás em “Adão e Eva”. Aparentemente mais humilde e menos voluntarioso, o diabo de Marcolini obtém o consentimento de Deus, que viabiliza a obra. Embora inevitável, a colaboração, entretanto, não pode ser “amiga”, ou não existiriam os desacordos, os “lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda”, os inúmeros trechos em que, segundo “os amigos do poeta”, “a partitura corrompe o sentido da letra”, e “(...) é

absolutamente diversa e até contrária ao drama” (ASSIS, 2006, I, p. 940). Em suma, nas próprias palavras de Deus ao rival, no fim do conto “A Igreja do diabo”, “é a eterna contradição humana”.⁶²

Aos olhos dos “imparciais”, precisamente aí reside a “beleza da composição”. Naquele conto de *Histórias sem data*, vale lembrar, evidencia-se a necessária impureza das ações humanas: nenhum ato é totalmente virtuoso ou totalmente mau, assim como nenhum homem o é; inexistem virtudes e vícios em estado puro. Prevalece o bem ou o mal no ser humano em certa ocasião ou em dado período, como esclarece o narrador de *Dom Casmurro*, ao propor, no capítulo LXVIII, sua “teoria (...) dos pecados e das virtudes”:

(...) cada pessoa nasce com um certo número deles e delas, aliados por matrimônio para se compensarem na vida. Quando um de tais cônjuges é mais forte que o outro, ele só guia o indivíduo, sem que este, por não haver praticado tal virtude ou cometido tal pecado, se possa dizer isento de um ou de outro; mas a regra é dar-se a prática simultânea dos dous, com vantagem do portador de ambos, e alguma vez com resplendor maior da terra e do céu. (ASSIS, 2006, I, p. 880).

Noutras palavras, a humanidade seria resultado de uma mescla cuja bondade ou cuja maldade teriam sempre caráter provisório: alguém só poderia considerar-se bom caso, numa atitude ou numa ação particular, os motivos nobres preponderassem sobre os egoístas, ou se seu balanço de pecados e virtudes registrasse saldo positivo. Do contrário, seria mau, ao menos até segunda ordem, porque só se poderia ser uma coisa ou outra interinamente.

Quanto aos direitos de autor, o diabo teria perdido de vez os que possuía sobre a parte humana de sua criação. Contudo, como o próprio Veloso admite no final de “Adão e Eva”, se seu relato fosse verdade, os convidados de D. Leonor não estariam ali, naquele endereço terreno, saboreando um doce “celestial”. Já o velho tenor Marcolini apresenta a criação como um trabalho ainda em processo, já que a encenação dessa ópera nunca terminou e ainda continuará por muito tempo:

Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: “Muitos são os chamados, poucos os escolhidos”. Deus recebe em ouro, Satanás em papel (ASSIS, 2006, I, p. 819).

⁶² “A Igreja do diabo”. In: *Histórias sem data*.

Considerando que o humor sacrílego se combina à mercantilização da esfera religiosa ao longo de *Dom Casmurro*, observa-se aqui mais um exemplo dessa combinação: a referência aos direitos autorais e ao pagamento pontual, segundo a justa divisão desses direitos entre os coautores. Apesar do tom cômico, não se deve entender como blasfêmia a citação do versículo final da parábola da festa das bodas⁶³: os chamados seriam aqueles que se orientam pela música satânica e os escolhidos aqueles cujas ações se inspiram verdadeiramente no libreto divino, ou seja, aqueles que de fato atendem ao chamado de Deus, mostrando-se dignos desse convite.

Conforme defende Villar (2013), em análise precisa desses aspectos:

Os escolhidos podem ser poucos, mas seus atos são preciosos, valem ouro. Daí a diferença entre o que Deus e o diabo recebem. Assim compreendida, essa passagem do romance não contraria a interpretação tradicional da parábola, antes a revalida, embora o faça no contexto de uma versão profanadora da criação do mundo, na qual intervêm regras de um universo econômico capitalista, como leis de mercado e direitos de propriedade “intelectual”.⁶⁴

É possível, também, fazer uma aproximação entre o mundo demoníaco, criado pelo juiz, e a maneira, de Machado de Assis, de enxergar a realidade e a representar textualmente. Seus personagens em quase toda sua obra, pelo menos os mais importantes, respondem às situações criadas sempre em função de uma complexa dialética entre o bem e o mal, que descobre seu sentido orientador pela necessidade. E, se escolhem invariavelmente o caminho menos nobre, das máscaras e da enganação, quem pode culpá-los? É essa a única resposta sã em um mundo demoníaco, para usar a imagem do conto, um mundo que teima em não fazer sentido. Sobre o resultado dessas escolhas, à que frequentemente os personagens de Machado são submetidos, Alfredo Bosi afirma:

A necessidade de proteger-se e de vencer na vida – mola universal – só é satisfeita pela união ostensiva do sujeito com a Aparência dominante. E, por acaso, será lícito culpar esse pobre e vulnerável sujeito porque subiu com a maré do seu tempo para não afogar-se na pobreza, na obscuridade e na humilhação? (BOSI, 2007, p. 86)

⁶³ *Mateus*, 22, 14.

⁶⁴ VILLAR, Bluma Waddington. *Deus, o diabo e os direitos autorais – Uma leitura comparativa do conto “Adão e Eva”*. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/download/Deus,%20o%20diabo%20e%20os%20direitos%20autorais.pdf>. Acesso em: 15/4/2013.

A “Aparência dominante” citada por Bosi, a que os homens deveriam aderir pela ação da sociedade, atua também, é bem verdade, sobre o juiz: ele não fala explicitamente o que pensa daquelas pessoas e da sociedade onde vive. Como Machado, de novo, o personagem se vale de uma narrativa enigmática da qual apenas ele e talvez o frei compreendam o sentido último. Sua máscara é a fusão da narrativa obscura e da incompetência para ler nas entrelinhas de seu público. Ao mesmo tempo em que aponta a ignorância reinante ele se vale dela para passar incólume em sua crítica.

Com essa última observação, percebe-se que a história “fantástica” dentro da “real” surge para ilustrar um dos temas recorrentes na obra machadiana: a exploração do homem pelo homem, o desacerto do mundo. Para conferir ao texto esse tipo de sentido não bastaria contar ao leitor, a nós, apenas a narrativa modificada de “Adão e Eva”. São mostradas a reação da fazendeira e a de seus convidados, bem como a cumplicidade do frei e do juiz. Há, também, a caracterização do juiz mais do que dos outros, já que é da “credibilidade” deste que depende a alegoria, e o fato de mais de um parágrafo ter sido usado para tal fim é significativo.

Esses elementos narrativos, só possíveis dentro dessa forma – uma história dentro da outra -, funcionam como uma evidência que um possível e permanente controle exercido pelo diabo. Os extremos do conto, seu início e seu fim, são essenciais para o tipo de entendimento que o autor queria que seu conto tivesse. Assim, o que o texto narra não é um novo início dos tempos, mas um “os tempos”: a natureza humana agindo da mesma forma sempre.

O interessante nesse conto é que, enquanto o juiz, com seu relato, parece simplesmente declamar essa sátira ao seu público – mesmo que não haja compreensão do que é narrado -, Machado de Assis, certamente, está em um nível de complexidade acima quando encena sua história dentro da história. Sua discussão filosófica, na verdade, aumenta em profundidade com esse recurso formal: se com a história bíblica a crítica feita pelo autor pode ser interpretada universalmente, quando ela é introduzida, no texto do conto, em um ambiente tipicamente brasileiro, o alvo do que está sendo dito se torna também local.

O tom de galhofa surge de modo contundente na fala do juiz, representante da lei, mas amigo da pulha, que entreteve os convivas por alguns minutos com uma despreziosa, e desrespeitosa, modificação do texto bíblico, tendo inclusive o consentimento do frei que estava presente. Tudo isso termina com o tom de alívio por não ser a história conforme o juiz

contara, pois, caso fosse, eles ali não estariam saboreando o primoroso doce servido de sobremesa.

Tanto a atitude de parodiar o texto sagrado (BAKHTIN, 2010, p. 140), como a fala final do juiz são um tipo de postura que Machado retratou e problematizou bem em suas obras, já que, analisando-as com calma, somos logo levados a Brás Cubas, cuja volubilidade ao narrar derivava de sua posição como membro da elite escravocrata brasileira, que nada respeitava e se apropriava de tudo quanto houvesse, conforme o capricho de sua vontade para justificar o lugar que ocupa na sociedade (SCHWARZ, 2001, p. 41).

O que a fala de Veloso sugere possui consonância com o que se vê nos romances da fase madura de Machado, uma vez que nada mais é do que a justificação para estarem onde estão. Recriar o *Gênesis* é um divertimento, mas o que fica é o alívio por tudo ser como é e não conforme o que narrou o juiz. Ou seja, há um contentamento por a ordem social estabelecida e as regras do mundo, e as do Brasil, serem exatamente como são, pois só assim Veloso, D. Leonor, Frei Bento e os outros poderiam estar ali, rindo da nova versão acerca da criação humana.

Todo esse raciocínio permite ver como o universal e o local se combinavam nas narrativas machadianas, como elemento fortalecedor do caráter nacional do autor, conforme propõe Schwarz (2006):

A notação local é numerosa e de primeira ordem, o que não impede que ela tenha algo de intencionalmente diminuído, sensível sobretudo em seu contraste escarminho com os assuntos ditos universais a que ela serve de matéria. Longe de ser um defeito, veremos que esta conjunção desaparelhada é um dos segredos da narrativa machadiana e de seu caráter nacional (SCHWARZ, 2006, p. 168).

Esse parece ser o Brasil de Machado de Assis, retratado e criticado em suas obras, no qual o universal é adaptado de acordo com as exigências locais, a fim de criar meios de justificar a ordem estabelecida, mesmo que esta se apoie, via de regra, no atraso do regime escravo e na lógica do favor, os quais, na prática, são crueldades naturalizadas para que os membros da elite conservem seus privilégios, tenham tempo livre para contar histórias, tocar viola e saborear doces.

CONCLUSÃO

Ainda uma vez, disse ele gravemente, a religião e a liberdade fazem boa companhia.

(Machado de Assis, Dom Casmurro)

Todo o esforço empreendido para a construção da análise aqui proposta culminou na tentativa de perceber como a questão da religião cristã pode ser entendida como um dos pilares da ficção do autor, tendo em vista que, tanto do aspecto quantitativo quanto do qualitativo, avultam em seus textos, especialmente nos contos aqui analisados, elementos advindos do universo católico e da tradição judaico cristã.

O objetivo em questão era abrir terreno para a discussão acerca da problemática Machado de Assis e Cristianismo, concentrando os esforços nos contos, para construir uma possibilidade de leitura desses textos voltada para a percepção do modo como forma e conteúdo se articulam e dão a ver a realidade, a qual surge, nos textos aqui analisados, a partir de um referencial religioso.

Sobre a relação da obra literária com a sociedade, Antonio Candido afirma que

a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador (CANDIDO, 2006, p. 197).

Portanto, a escolha por um tema específico de nenhum modo prejudica a compreensão da obra em si, antes ajuda no entendimento desse processo de *redução estrutural* nos contos machadianos, revelando a sua capacidade de “comunicar o sentimento da vida e da verdade, porque são literariamente eficazes”. (CANDIDO, 2010, p.12).

Começar por uma revisão teórica do conto, enquanto forma narrativa que assumia feições artísticas cada vez mais trabalhadas no século XIX, permitiu não só compreender as formulações de grandes contistas como Edgar Allan Poe e Júlio Cortázar, mas ainda contribuiu para a reflexão sobre o modo machadiano, em um país periférico, de ser um

contista ao nível dos melhores de sua época e de muitos dos que viriam, sem, contudo, tomá-los como modelo a ser reproduzido, como comprova o fato de que o início da produção do escritor brasileiro chega inclusive a anteceder a produção de grandes mestres do conto, como o russo Tchekov.

Machado soube trabalhar essa “forma breve” (JOLLES, 1976) conferindo-lhe uma diversidade de feições, as quais, como se tentou comprovar, vinham ao encontro do contexto social em que o autor se encontrava, falavam à realidade brasileira, oscilante em seu processo de ajustamento as exigências do mundo moderno. Mostravam-se, também, capazes de ser uma “síntese viva” e ao mesmo tempo “uma vida sintetizada” (CORTÁZAR, 2004, p. 150), condensada na brevidade narrativa, que permite “ver a vida inteira apertada numa hora” (BAPTISTA, 2006, p. 213).

Como contista moderno, e concernente com o que defende Ricardo Piglia (2004), Machado de Assis também produziu contos em que se articulam duas histórias, a aparente e a oculta. Porém a segunda história “vai sempre na contramão das aparências naturalizadas que reforçam o valor do senso comum, da aparência de normalidade dos fatos, da voz convencional do tempo, do contexto, das personagens e muitas vezes do narrador” (CARA, 2006, p. 7). Desse modo, os sentidos mais complexos do conto decorrem de uma segunda costura nas notações do narrador, “de uma decifração exigente para além das chaves convencionais”. Como se, por trás delas, acenasse esperto o autor implícito a desmontar a pretensa confiabilidade e completude das personagens e do próprio narrador, nos casos em que a ele não é delegada a tarefa de pontuação crítica (CARA, 2006, p. 8).

No que diz respeito especificamente à questão da religião na obra do autor de *Dom Casmurro*, houve um esforço em dissipar a nuvem do biografismo que costuma impregnar as análises centradas nesse tema, as quais procuravam ver o homem na obra, caminho que, além de não comprovar de modo convincente a possível religiosidade do autor, não se apropriava da importância dessa questão como matéria narrativa, elemento constituinte da prosa machadiana em larga escala, quer tenha sido Machado cristão devoto ou não.

A matéria religiosa estava ali, disponível para que o autor a utilizasse. Fazia parte da vida do homem, em seu desejo de amparar-se na fé como algo maior, no entanto era também presença forte no cotidiano da sociedade brasileira, ainda impregnada da forte presença do patriarcalismo, cuja ligação com os valores conservadores da Igreja eram mais do que nítidos e ditavam modos de ser e padrões de comportamento, os quais, em certa medida,

contribuíam para a manutenção da ordem vigente. Compreender o paradigma religioso e suas nuances faz parte do processo de compreensão da obra em si, ponto central em uma análise que se propõe dialética.

Machado, assim como se apropriou das questões científicas e filosóficas as quais ganhavam cada vez mais espaço em nossa sociedade que caminhava a passos lentos rumo a um cambaleante progresso, tornou a matéria religiosa – a Bíblia, os ritos da Igreja, os padres, os santos – parte fundamental de suas agudas reflexões sobre o mundo contraditório que o cercava, repleto de máscaras que procuravam ocultar, por exemplo, a crueldade da escravidão, o atraso político do país, a comédia ideológica de ideias estranhas a nosso contexto aqui inseridas na intenção de criar uma feição mais moderna, só caindo, contudo, no ridículo de deixar mais nítido nosso atraso.

A escolha de temas e do material a ser trabalhado nas obras era, portanto, parte fundamental do método machadiano de composição. Confirmando esse posicionamento, Salete de Almeida Cara afirma que Machado de Assis

(...) escolhia a dedo o seu material histórico-literário, escancarando através dele sua falta de esperança na construção de um espaço público decente e sua falta de crédito nas relações privadas, agressivamente cordiais, herdadas da situação colonial patriarcal e mantidas – para sempre? – em vigor (CARA, 2006, p.3).

A predileção de Machado pela religião se mostra, portanto, mecanismo de revelação de sua visão cética, de certa negatividade no trato com a sociedade brasileira. A apropriação irônica da religião cristã, universal, surge, em especial nos contos, como uma espécie de construção formal que revela a grande ironia de uma sociedade que procurava incorporar elementos externos a uma realidade que não lhes era própria.

Toda essa problematização, diluída nos capítulos de nossa análise e motivação central para a construção desse trabalho, direcionou-se para quatro contos, os quais, em um grau mais elevado que os demais, constituem-se como um espécie de “narrativas religiosas”, das quais se podem extrair alguns dos pontos já apresentados.

Os textos em questão, publicados em ordem diferente daquela que se vê na organização do presente trabalho, também reunidos em coletâneas diferentes, não se mostram

de modo nenhum distantes. Pelo contrário, não haveria muito sentido em estudá-los caso não se percebesse neles elementos comuns, além do tema.

O que se procurou mostrar é que, quando reunidos sob a mesma luz de análise, “Na arca”, “Entre Santos”, “A Igreja do diabo” e “Adão e Eva” revelam um ponto comum em sua organização narrativa: em todos esses contos os elementos religiosos, sejam as referências à Bíblia, sejam as representações dos santos, de Deus e do Diabo, aparecem carregados de ironia, numa espécie de inversão, em “tamanho diminuído” (SCHWARZ, 2006, p.40), o que não implica, no entanto, desrespeito aos valores cristãos ou anticlericalismo, mas compreensão aguda dos mecanismos que regem as ações humanas e do modo como tais mecanismos podem ser observados na realidade nacional, não se excluindo, nesse processo, a problematização acerca da mescla entre moral religiosa e moral financeira, especialmente na narrativa de “Entre Santos”. Essa reflexão encontra na ironia e na inversão proposital, bases da ficção machadiana, o mecanismo formal de construção reflexiva.

O caráter contraditório presente nessas narrativas, como já foi dito, vem ao encontro também das especificidades da realidade nacional, principalmente pela tentativa constante de incorporar ideias estrangeiras num contexto que não lhes era próprio, como também pela volubilidade, materializada no narrador machadiano, sendo que esta “inclui sempre algum tipo de desrespeito, e uma complementar satisfação de amor-próprio, tornando onipresentes no universo narrativo as notas do inadmissível e da afronta. (SCHWARZ, 2005, p. 41)

Desse modo, percebe-se o quanto, nos contos de Machado de Assis, a “adoção de formas literárias tradicionais como o apólogo, o diálogo, a fábula, ou apropriação parodística de textos representativos de um comportamento estilístico/intelectual passa a ter seu significado duplicado com o emprego da ironia” (BRAYNER, 1988, p. 433). “O palco da sociedade para o autor é apenas o teatro do mundo em que se cruzam os homens e seus indefectíveis e eternos defeitos” (BRAYNER, 1988, p. 434). Esses “eternos defeitos” são, contudo, construídos social e historicamente, não se privando o escritor de explorá-los sob esse viés, em sua correspondência com as particularidades locais.

A leitura comparativa dos contos permite ver que religião em Machado é, assim como o foi a ciência em “O alienista” e as teorias filosóficas de Quincas Borba, uma ideologia de caráter universal que encontra uma forma irônica e bem de acordo com as particularidades

brasileiras, de se configurar e, desse modo, representar a realidade além das aparências, sem precisar recorrer a um reflexo documental e fotográfico.

A partir das ideias dos “contos-teoria”, compreendeu-se como essas narrativas incorporam a religião, porém não com o objetivo de difundir doutrinas e preceitos, já que o discurso religioso na prosa machadiana revela a desconstrução de paradigmas que deveriam trazer a salvação e acabam por tornarem-se um mecanismo para a comprovação da essência má do ser humano, que inevitavelmente arrasta toda a criação à ruína.

O provável ceticismo que se verifica diante de constatações tão desoladoras não se resume a um mero sentimento do autor diante do mundo; é, antes, uma “atitude intelectual” (COUTINHO, 1959) da qual resulta a relativização de teorias políticas, filosóficas e religiosas. De acordo com o posicionamento de Alfredo Bosi:

Menos do que ‘pessimismo’ sistemático, melhor seria ver como suma da filosofia machadiana um sentido agudo do relativo: nada valendo como absoluto, nada merece o empenho do ódio ou do amor. Para a antimetafísica do ceticismo, a moral da indiferença (BOSI, 1974, p. 203).

A moral da indiferença, paradoxalmente, ilumina o que costumava (e costuma) ficar oculto pela aparência da nossa vida social. Machado incluiu o par narrador-leitor no processo de normalizar o que seria exceção, dar caráter de excepcionalidade ao que seria normal, apontando a própria conformação psicossocial do par como parte orgânica de uma organização social (CARA, 2006, p. 5). A exceção que vira regra e o fato anormal que se torna corriqueiro resultam da distorcida formação da sociedade brasileira, assunto machadiano por excelência, pela sua admirável capacidade de ser homem de seu tempo e de seu país.

As reflexões aqui desenvolvidas buscaram, a partir desse tema específico, problematizar essas contradições e ver a brasilidade de Machado de Assis a partir da dialética entre local e universal. Todos os pontos aqui levantados não esgotam o conteúdo do conto machadiano tampouco se mostram absolutos quanto ao que neles é retratado. São apenas contribuições, que devem ser constantemente aperfeiçoadas, para auxiliar no processo de desvendamento crítico do que há de ironicamente oculto nas obras machadianas para uma aprofundada compreensão da realidade histórica brasileira e da construção da grande contradição que parece reger a vida humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Machado de Assis

Contos completos. Organizado por Djalma Moraes Cavalcante. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2003.

50 contos de Machado de Assis: seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Obra completa. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, 3 vol.

Papéis avulsos. Introdução de John Gledson; notas de Hélio Guimarães. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

Fortuna crítica sobre Machado de Assis

ALBUQUERQUE, Diuvanio Borges de. *Bons Dias! de Machado de Assis e a grande dor das coisas que passaram: um sentido solene e alto às palavras de todo dia*. 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Brasília, 2011.

ARAÚJO, Hugo Bressane. *O aspecto religioso da obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.

BAPTISTA, Abel Barros. “A Emenda de Sêneca – Machado de Assis e a forma do conto”. In: *Teresa: revista de Literatura brasileira*. n. 6/7. (2004/2005) Dep. De Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. – N. 1. São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006, p. 207-232.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BRAYNER, Sônia (org.). *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BRUM, F. M. *Literatura e religião - Estudo das referências religiosas em Machado de Assis*. 2009. 181 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CARA, Salete de Almeida. “Um conto machadiano: tempo de crise”. In: *X Congresso Internacional de Literatura Comparada*, 2006, Rio de Janeiro. Lugares dos discursos. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2006. Disponível em: http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_22.pdf.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários Escritos*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *A Filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1998.

DEZAN, Edimilson. *Sob o signo da fraude: uma personagem autoiludida* In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 55, p. 11-27, jan./jun. 2001. Editora da UFPR. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/2817/2299>. Acesso em 23/4/2013.

DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento. 1992.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2003.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução Fernando Py. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

_____. “O machete e o violoncelo: Introdução a uma antologia de contos de Machado de Assis”. In: *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 35-69.

_____. “A História do Brasil em Papéis Avulsos de Machado de Assis”. In: *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: 2006, p. 70-90.

_____. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo de. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1955.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio / ABL, 2008.

MURICY, Kátia. *A Razão Cética: Machado de Assis e as Questões do seu Tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda., 1988.

QUEIROZ, Maria Eli de. *Machado de Assis e a religião – considerações acerca da alma machadiana*. Aparecida, São Paulo: Ideias e Letras, 2008.

SECCHIN, Antonio Carlos *et al.* (org.) *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2001.

_____. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2005.

_____. “A Poesia Envenenada de Dom Casmurro”. *In: Duas Meninas*. São Paulo, Companhia das Letras 2006.

_____. “Complexo, Moderno, Nacional e Negativo”. *In: Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

_____. “Duas Notas Sobre Machado de Assis”. *In: Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

_____. “A viravolta machadiana”. *In: Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. 1ª Edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 247-279.

TEIXEIRA, Ivan. *O altar & o trono – dinâmica do poder em O alienista*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2010.

VILLAR, Bluma Waddington. *Deus, o diabo e os direitos autorais – Uma leitura comparativa do conto “Adão e Eva”*. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/download/Deus,%20o%20diabo%20e%20os%20direitos%20autorais.pdf>. Acesso em: 15/4/2013.

Bibliografia teórica

ARNT, Gustavo Galeno. *Os Sertões e a questão nacional na literatura brasileira*. 2009. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Brasília, 2009.

AUERBACH, Erich. “A cicatriza de Ulisses”. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 1-20.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BASTOS, Hermenegildo. “Formação e representação”. In: *Cerrados*, n. 21, Brasília, 2006, p. 91-112.

_____. “Literatura como trabalho e apropriação”. In: *Pontos de Interrogação* n. 1. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia, Campus II — Alagoinhas. Disponível em: <http://www.poscritica.uneb.br/revista/ponti/arquivos/v1n1/v1n1-33-49.pdf>.

_____. “Dialética – Por quê? Para quê?” In: BASTOS, Hermenegildo e ARAÚJO, Adriana (org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011, p.123-148.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Ouro Sobre o Azul, São Paulo, 2006.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 2006.

_____. *A Educação pela Noite e Outros Estudos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

_____. *O Discurso e a cidade*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2010.

CASTRO e COSTA, Deane M. F. C. “Uma aventura extraordinária: a forma estética moderna do conto machadiano e a forma do dinheiro no Brasil dos oitocentos”. In: CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonsêca de Castro e SOUSA, Germana Henriques Pereira de. (Org.). *Literatura e história: questões dialéticas da produção literária em nação periférica*. Brasília: CEELL, 2009, p. 118-127.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis, COSTA, D. M. F. C. E., PILATI, A. “O modo de ser história da obra literária: ‘Porque dinheiro também dói’ – Machado contista e as astúcias mercantis da escravidão”. In: *Teoria e prática da crítica literária dialética*. 1ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

FREDERICO, C. *Lukács: um clássico do século XX*. Coleção Logos. 1º Edição. São Paulo: Editora Morena, 1997.

GILENO, Carlos Henrique. “Breves considerações sobre a questão do realismo em Gyorgy Lukács”. *Achegas. Net, Revista de Ciência Política*, n. 46, s.d. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/46/carlos_h_gileno_46.pdf.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LUKÁCS, György. “Tribuno do povo ou burocrata?” In: *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

_____. “Narrar ou descrever”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 149-185.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo, Edições Profissionais, 2010, 2ª edição.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides. Breve História da Literatura Brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro. Topbooks, 1996.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5. ed. São Paulo. Editora Cultrix, 1988.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (1870-1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Bibliografia sobre conto

ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchékhov: cartas para uma Poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Edusp, 1996, p. 147-164.

_____. “Do conto breve e seus arredores”. In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Edusp, 1996, p. 227-238.

EIKHENBAUM, Boris. “Sobre a teoria da prosa”. In: *Teoria literária - formalistas russos*. Porto Alegre, Ed. Globo S.A., 1970, p. 157-168.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

_____. “O que faz um conto ser curto?” Tradução de Marta Cavalcante Barros. *Revista USP*, São Paulo, n.63, p. 219-230, setembro/novembro, 2004.

GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do Conto*. Série Princípios. São Paulo, Editora Ática, 2006.

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.

LUCAS, Fábio. “O conto no Brasil moderno”. In: Proença Filho, Domício. (org.) *O livro do Seminário: ensaios*. Bienal Nestlé de Literatura 1982. São Paulo: L. R. Editores, 1983.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro, Nacional, 1967.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Caminhos do conto brasileiro”. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.34, p.9-21, julho/dezembro. 2003. Disponível em: <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art01.pdf>. Acesso em: 12/1/2013.

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

POE, E. A. “A filosofia da composição”. In: *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado; revisão e notas de Carmem V. C. Lima. 3.ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.

TAVARES, Cássio da Silva Araújo. “*O conto e o conto brasileiro contemporâneo*.” Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.