

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

RODRIGO VIEIRA DEL BEM

**A fotografia do invisível:** observações acerca da descrição em contos de Machado de Assis

Versão corrigida

**São Paulo**  
**2022**

RODRIGO VIEIRA DEL BEM

**A fotografia do invisível:** observações acerca da descrição em contos de Machado de Assis

Versão Corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cilaine Alves Cunha

**São Paulo**

**2022**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D455f Bem, Rodrigo Vieira Del  
A fotografia do invisível: observações acerca da descrição em contos de Machado de Assis / Rodrigo Vieira Del Bem; orientadora Cilaine Alves Cunha São Paulo, 2022.  
125 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Artes plásticas. 2. Literatura brasileira. 3. Machado de Assis. 4. Écfrase. 5. Descrição. I. Alves Cunha, Cilaine, orient. II. Título.

Nome: BEM, Rodrigo Vieira Del

Título: “A fotografia do invisível: observações acerca da descrição em contos de Machado de Assis”

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 07/10/2022

Banca Examinadora

Professor (a) Doutor (a):

---

Instituição:

---

Julgamento:

---

Professor (a) Doutor (a):

---

Instituição:

---

Julgamento:

---

Professor (a) Doutor (a)

---

Instituição:

---

Julgamento:

---

## RESUMO

BEM, R. V. D. **A fotografia do invisível: observações acerca da descrição em contos de Machado de Assis**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

O presente trabalho pretende estudar o funcionamento da descrição em Machado de Assis, por meio da análise de três contos do autor e de sua obra como crítico. Machado atuou como escritor em um momento em que a maneira descritiva mais valorizada era a dita cor local, em que se presumia a exuberância brasileira nas letras de um escritor. Por seu turno, o autor de *Dom Casmurro* traça descrições de personagens, lugares, situações, emoções, tempos etc. que visam mais do que a valorização da paisagem brasileira. Em sua obra dedicada à cena literária de então, Machado apresenta uma série de argumentos contra a obra de Eça de Queirós, sobretudo quanto à questão da descrição com um fim em si mesma. Percebe-se que, para Machado, a descrição tem funções que vão além de simplesmente tornar visível uma certa matéria narrada. Por exemplo, no conto "Fulano", a vida da personagem assume a forma da descrição de seu caráter e visa compor um retrato fúnebre irônico que, ao invés de exaltar a honra de um herói, soma diversas anedotas em que o protagonista aparece fazendo ou dizendo algo que insinua seu amor ao prestígio invariavelmente. Já em "As bodas de Luiz Duarte", outro conto contemplado por essa dissertação, o autor traça um panorama da sociedade burguesa durante a celebração de um casamento. Apresentam-se uma diversidade de tipos, graves, bajuladores, glutões, sentimentais etc. Todos esses tipos são descritos de modo que suas feições e gestos servem para demonstrar como é a psicologia de cada um, como se vê, por exemplo, em La Bruyère, expoente do retrato de caráter no século XVII e intérprete da sociedade francesa. Tentou-se avaliar como a descrição machadiana se articula em relação às figuras de retórica diacronicamente relacionadas à visão, como a écfrase e os ensinamentos de Barthes sobre os aspectos conotativos e denotativos da linguagem que visa o visual.

Palavras-chave: Artes plásticas. Literatura brasileira. Machado de Assis. Écfrase. Descrição.

## ABSTRACT

This research thesis intends to study how description works in Machado de Assis' literary works. This is attempted through the analyses of critical essays authored by the writer and three of his short stories. Machado de Assis' career took place in a moment when the most prevalent way of literary description involved figuring Brazil's local nature marvels, also known as "local colors". *Dom Casmurro's* author depicts characters, places, situations, emotions, times etc without the intention to serve as another picturesque image of Brazilian nature. In his critical work dedicated to the newly arised *ouvrés* authored by Eça de Queirós, Machado positively asserts his position in favor of a type of description that does not have itself as it's final aim. "Fulano", one of the short stories that are analyzed in this research, presents a self absorbed man that only cares for his fame. This is conveyed through a series of short episodes Fulano's life. By the time the story takes place, the main character has died, so his life is told as a backwards eulogy, because only laughable moments are told. Fulano's true self is perceived through the descriptions of his most significant moments. "The marriage of Luiz Duarte" portrays an overview of bourgeois society during the celebration of a wedding. A variety of types are presented, serious, sycophantic, gluttonous, sentimental etc. All these types are described in such a way that their features and gestures serve to demonstrate what each one's psychology is like, as seen, for example, in La Bruyère, an exponent of the portrait of character in the 17th century and an interpreter of French society. An attempt was made to evaluate how Machado's description is articulated in relation to rhetorical figures diachronically related to vision, such as ekphrasis and Barthes' teachings on the connotative and denotative aspects of language aimed at the visual literary aid.

Keywords: Fine arts. Brazilian Literature. Machado de Assis. Ekphrasis. Description.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>1.1 Olhares favoráveis: a descrição em Machado de Assis</b>	<b>10</b>
<b>2. CAPÍTULO 1: Percepções Machadianas acerca da Descrição Literária</b>	<b>17</b>
<b>2.1. Um libelo contra a descrição fotográfica e servil</b>	<b>17</b>
<b>2.2 O simbólico: a fotografia do invisível</b>	<b>21</b>
<b>2.3 Agudezas: o jogo de pontos de vista</b>	<b>28</b>
<b>3. CAPÍTULO 2: Écfrase em Machado de Assis</b>	<b>30</b>
<b>3.1 Prosopografia e Etopeia</b>	<b>38</b>
<b>3.2. Escrevendo (sobre) Imagens: Uma Perspectiva Moderna</b>	<b>44</b>
<b>3.2.1. Transposição criativa: a tradução intersemiótica</b>	<b>44</b>
<b>3.2.2. A retórica das imagens</b>	<b>46</b>
<b>4. CAPÍTULO 3: Análise dos contos</b>	<b>49</b>
<b>4.1. “Fulano”</b>	<b>49</b>
<b>4.1.1. Um epitáfio joco-sério: a construção do caráter de Fulano</b>	<b>50</b>
<b>4.1.2. O aproveitamento da etopeia e da prosopografia na descrição de Fulano</b>	<b>60</b>
<b>4.1.3. As obras de artes plásticas no conto “Fulano”</b>	<b>61</b>
<b>4.2 “As bodas de Luiz Duarte”</b>	<b>66</b>
<b>4.2.1 Casamento, amor e ironia</b>	<b>68</b>
<b>4.2.2 Prosopografia e etopeia: o narrador panóptico</b>	<b>76</b>
<b>4.2.3 Monarcas insensatos: Sardanápalo e Mary Stuart</b>	<b>83</b>
<b>4.3 “Missa do galo”</b>	<b>93</b>
<b>4.3.1 Sob a luz do querosene: descrição e erotismo em “Missa do galo”</b>	<b>94</b>
<b>4.3.2 Visões vacilantes: etopeia revisitada em “Missa do galo”</b>	<b>98</b>
<b>4.3.3 A áspide: gravura de Cleópatra ou imagem de Conceição?</b>	<b>108</b>
<b>5. CAPÍTULO 4: Considerações Finais</b>	<b>113</b>
<b>5.1 Da técnica aos efeitos: a descrição do nada</b>	<b>113</b>
<b>5.2 Os contos: écfrase, alegoria, crítica e a ponta do novelo</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>120</b>

## **Agradecimentos**

Agradeço à CNPq, instituição de fomento que permitiu a realização deste trabalho e me auxiliou com uma bolsa de pesquisa. Agradeço, também, aos meus colegas de pós-graduação Eloane, Patrícia, Victor, Diego e Jéssica, que, por passarem pela mesma experiência, serviram de porto seguro ao longo dessa lapidante caminhada. Aos amigos de priscas eras, Márcio Spadaro, Alam Lima, Fernando Ogushi, Sidney Terajima e Alice Montibeller, que sempre me lembraram que há de se fazer coisas pela alegria de viver, como nos ensina Matisse. Também à professora Cilaine, que me orientou na execução da dissertação e me ajudou a não perder o rumo. Às minhas gatas Beca e Fubá que me lembraram de viver o momento presente e que há problemas que se resolvem dormindo. Aos professores Luiz Armando Bagolin, que me ensinou sobre gravura a partir de sua erudição incomum sobre o tema, e a João Adolfo Hansen, cujas pegadas serviram-me de guia. Por fim, agradeço a minha esposa, Rafaella, a quem dedico este trabalho, que me ajudou a ver mesmo na escuridão.

*Nada é tão estúpido quanto a  
inteligência orgulhosa de si mesma*

Bakunin

*Nada é menos real que o realismo*

Georgia O'Keeffe

*O demiurgo é um híbrido.*

Alfred Kubin

*'Cause I don't care where I belong no more.*

*What we share or not I will ignore.*

*And I won't waste my time fitting in.*

*'Cause I don't think contrast is a sin.*

*No, it's not a sin.*

Millencolin, "No Cigar"

## 1. INTRODUÇÃO

Buscar-se-á, na presente pesquisa, observar os aspectos concernentes à descrição em narrativas machadianas. Explorar-se-ão as imagens presentes em figuras de retórica, bem como nas menções a obras pictóricas. Ao descrever, sejam as cenas que compõem a narrativa, ou ao citar obras plásticas, ou mesmo quando aproveita objetos pictóricos para forjar contos inteiramente baseados em tais objetos plásticos, Machado confere ao texto uma visualidade, pois projeta imagens na mente do leitor, em sua imaginação, de forma que se passa a “ver” a prosa.

Em *Machado de Assis – Algumas notas sobre o humor*, Alcides Maya (1912) defende a obra machadiana das invectivas formuladas por Sílvio Romero em seu livro intitulado *Machado de Assis* (1897). Maya afirma que a obra do autor de *Dom Casmurro* era atacada por não retratar a realidade brasileira, por não buscar motivos nos fenômenos sociais. Segundo Romero, a prosa machadiana copiava o humorismo estrangeiro, predominantemente o inglês. Percebe-se que Romero compreende a literatura de Machado como desconectada do Brasil. No início do século XX, a prosa de Machado era vista como estrangeirada, pois o humor, na opinião de Romero, seguindo os dogmas de Taine, não era característico do povo latino. Maya defendeu Machado, lembrando que Cervantes, notório pelo humor de *Dom Quixote*, era latino.

As críticas de Romero, quanto ao suposto deslocamento de Machado, marcaram o início de um pensamento crítico quanto ao autor de *Dom Casmurro*. Ensina Antonio Candido (1993), em seu ensaio “Roger Bastide e a literatura brasileira”, que, até os anos 40 do século XX, a crítica recorria à dita *cor local* para valorizar um determinado escritor. Um prosador, para ser validado pela crítica, deveria representar o Brasil, fosse por meio da descrição da exuberância local, fosse por meio da fonte social, como as “características” de seu povo, para as quais apontava Romero. Conforme Candido, antes do ensaio “Machado de Assis, paisagista”, o descritivismo machadiano era reputado como deficitário, carente do tipicamente brasileiro. Bastide demonstrou que a paisagem na prosa machadiana está na filigrana do texto, ela se funde com os personagens, como os olhos de Capitu, qualificados *como de ressaca*, evocação do mar carioca. A crítica de Bastide foi indispensável para os estudos machadianos, já que provou que Machado descreve, ou pinta com palavras, o tipicamente local, lançando mão de recursos inovadores, como a transposição da paisagem para os personagens.

A prosa machadiana é prenhe, não só de descrições transpositivas, mas também de descrições vivificantes, que põe sob os olhos do leitor a matéria narrada, também faz

referências pontuais ou extensivas a obras oriundas das artes plásticas. Longe de ser desinteressada, ou apenas um acessório, a citação pontual das obras de artes plásticas também colabora na descrição da narração, uma vez que, ao citar uma imagem pictórica conhecida, estabelece-se uma relação intertextual que projeta outros sentidos dentro da narrativa.

A descrição literária vivificante, enquanto figura da técnica retórica, é conhecida como écfrase e seu efeito é a visualização da matéria narrada. Essa figura de linguagem é, na verdade, um termo guarda-chuva, pois abarca formas descritivas específicas, como a descrição física de pessoas (prosopografia), do tempo (cronografia), do caráter (etopeia) etc. A descrição, quando vívida, presentifica o objeto do discurso e “transforma” o receptor em espectador, efeito conhecido como *enargeia*. Também existem écfrases que, da mesma forma vívida, pintam com palavras uma obra de artes plásticas. Sabe-se, por exemplo, que Machado forjou contos a partir de obras de arte, como “O velho senado”, feito a partir do álbum de gravuras *Galeria dos brasileiros ilustres*, de Sisson. Há também citações pontuais de obras de artes plásticas, como no conto “As bodas de Luís Duarte”, em que se citam rapidamente *A morte de Sardanapalo* e *A execução de Mary Stuart*. Ainda devem ser observadas as descrições visualizantes que o próprio Machado forjou em suas obras, como as cenas do conto “A causa secreta”, em que a narração é especialmente visual. Por isso, tratar-se-ão as descrições machadianas dos contos abordados nessa pesquisa, ou seja, “As bodas de Luiz Duarte”, “Fulano” e “Missa do Galo”, como écfrase.

### **1.1 Olhares favoráveis: a descrição em Machado de Assis**

A fortuna crítica machadiana tratou pontualmente da descrição e a visualidade que esta projeta. Destacadamente, Eugênio Gomes (2002), Roger Bastide (2003), Alceu de Amoroso Lima (*nom de plume*, Tristão de Ataíde) (1941), José Guilherme Merquior (1979) e Ivan Teixeira (2010) ensinam, cada qual a seu modo, que os sentidos da obra do escritor dependem das imagens que se forjam. O terceiro dessa lista, ainda nos anos 40 do século XX, chamou atenção para o grande volume de referências à visão na obra de Machado. Ao fazê-lo, iniciou um debate acerca do fato de ser Machado um escritor visual. Gomes, em *Machado de Assis – Influências inglesas*, reconhece o que Tristão de Ataíde apontou sobre a dimensão visual do texto machadiano. Gomes ainda escreveu outros três ensaios em que a visualidade machadiana tem destaque, a saber, “O testamento estético de Machado de Assis”, *O Enigma de Capitu* e “O microrrealismo de Machado de Assis”. No primeiro desses textos, o autor chega a afirmar que o pensamento de Machado é um simbolismo metafísico predominantemente imagético. Roger Bastide, ainda na década de 1940, como já se afirmou

anteriormente, provou que há, sim, cor local e paisagem em Machado. Merquior, em *De Anchieta a Euclides*, de 1979, relaciona o descritivismo machadiano ao Impressionismo. Em 2010, Ivan Teixeira, em *O Altar & o Trono*, encontra os liames entre a prosa do autor, em “O alienista”, e a circulação das gravuras na imprensa da época. Teixeira aventa a hipótese de que o conto “O velho senado”, de Machado, seja uma éfrase, porém não aprofunda sua defesa, já que sua pesquisa se detém em outro conto. Assim, são poucas as obras críticas dedicadas à visualidade machadiana, mas, como se verá, tais estudos ressaltaram os aspectos fundamentais da descrição na obra do escritor: cor local fundida aos personagens, foco nos detalhes, alegorias com motores imagéticos, aproveitamento da caricatura e a éfrase.

Em seu ensaio, “Machado de Assis, Paisagista”, Roger Bastide (2003) afirma que, ao contrário do que se dizia até então a respeito da ausência da paisagem local na obra machadiana, ela se representa por meio de um esforço de condensação. Nesse caso, a descrição não busca a abundância de traços, mas a sua sugestão (BASTIDE, 2003). Abordando esse texto, Antonio Candido relembra que, até a década de 1940, estudos de crítica literária recorrem à valorização da “cor local” para avaliar, como em José de Alencar e Euclides da Cunha, a presença da natureza na literatura brasileira. Considerando a indiscrição e o “abuso de ‘pinturas’”, de obras como *Iracema* ou *Os Sertões*, para forjar o exotismo local, o crítico destaca que, diferentemente da obra machadiana, naquelas a sobreposição da descrição em detrimento da narração propicia o mero enquadramento pitoresco<sup>1</sup> dos costumes e da natureza tropical. Procurando transfigurá-la como um espaço exótico, o descritivismo romântico desliga-se do enredo e da ação dos personagens e se torna mero acessório. Mas, em Machado de Assis, a paisagem torna-se presente “na filigrana, tão intimamente entrosada com a caracterização e a condução do enredo, que não fere a atenção do leitor” (CANDIDO, 1993).

Para tratar do descritivismo machadiano, Bastide emprega os conceitos de “transposição” e “fusão”, oriundos das artes plásticas. Se inicialmente a paisagem, ao longo da história das artes visuais, ensinava Bastide, servia de fundo para retratos e pinturas históricas, estabelecendo contraste ou harmonia com a cena humana central, em seguida tornou-se, com o romantismo, um procedimento autônomo, desligado nostalgicamente da vida humana. Em compensação, a pintura operou desde então um processo alternativo de comunicação entre a vida humana e a natureza, seja por meio da transferência de traços desta para aquela, seja por

---

<sup>1</sup> Ao que tudo indica Bastide usa o termo *pitoresco* como sinônimo de uma pintura de paisagem sem qualidades. Esse uso difere muito do tradicional *pitoresco* ou *pinturesco* que meramente designa aquilo que é próprio da pintura ou de um gênero da pintura, sem conotação pejorativa.

meio da figuração metafórica do humano no natural. Bastide propõe que, no autor de *Iaiá Garcia*, o procedimento descritivo típico consiste em transportar traços e nuances da natureza para as personagens, fundindo o colorido daquela na pele e na roupa das figuras humanas. Numa espécie de “presença na ausência”, o olhar, a alma e a pele das personagens misturam-se, fundem-se e figuram-se por meio do movimento e de elementos típicos da natureza<sup>2</sup>. Para Bastide, conforme explica Antonio Candido, a suposta ausência descritivista da paisagem em Machado de Assis ocorre ao mesmo tempo em que seus personagens ganham virtualmente qualidades locais, como os olhos de Capitu, figurados como ressaca das ondas do mar carioca.

Tristão de Ataíde, em seu ensaio, “Euclides e Machado” (1941), ressalta o papel dos olhos e da visão na prosa de Machado. Ataíde elenca, por toda a obra de Machado, a presença decisiva e evocativa que os olhos das personagens têm. Por exemplo, em *A mão e a luva*, Guiomar é descrita como tendo um “magnífico par de olhos castanhos”. Em *Helena*, D. Úrsula afirma ter “os olhos mais inteligentes que os ouvidos”. A principal característica da beleza de Estela, em *Iaiá Garcia*, define-se por seus “olhos grandes, escuros, com uma expressão de virilidade moral”. Ataíde ensina que, em *Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, impera o movimento dos olhos. Como exemplo, cita-se a contemplação do falecido Escobar por Capitu, cena observada por Bento. O herói lê o olhar da heroína, pressente o adultério, tenta desviar como pode das pupilas de Capitu, mas é tragado, obliterado pela visão delas. Ataíde afirma que

Machado não foi um auditivo e sim um visual. Em seus olhos e nos olhos de suas personagens, homens e mulheres, concentrou toda a força de sua obra. Mesmo sua filosofia de vida, tão aparentemente abstrata, era visual, como vimos no delírio de Brás Cubas, e toda a sua obra o revela. Cria apenas no que via, mas não via apenas o que todos veem, com os olhos vulgares que recebemos ao nascer. Via com profundidade. Via atrás das aparências [...]<sup>3</sup>

Eugênio Gomes (1976), em sua obra, *Machado de Assis – influências inglesas*, reconhece, seguindo Tristão de Ataíde, que a visualidade suscitada pela obra machadiana é sua força motriz, pois são por meio das descrições, também na relação delas entre si, que o escritor forja seu sistema simbólico. Seguindo essa linha, Gomes, em “Testamento estético de Machado de Assis”, perquiriu o romance *Esau e Jacó* pelo sistema simbólico forjado por meio de imagens, símbolos, metáforas e descrições empregadas na obra. Ele defende que

<sup>2</sup> CANDIDO, A. Machado de Assis de outro modo. In: **Recortes**. Companhia das letras, 1993. p. 107

<sup>3</sup> ATAÍDE, Tristão de. Euclides e Machado. In.: **Três ensaios sobre Machado de Assis**. Belo Horizonte: Editora Blhum. 1941. p.62

Machado forja, a partir de suas descrições, um simbolismo de caráter metafísico, uma filosofia surge das imagens. O crítico ressalta, sobre a crítica de então em torno de *Esau e Jacó*, que o sentido do romance, quando considerado apenas seu enredo, descarta a profundidade das alegorias, e o diálogo entre elas. Em *Esau e Jacó*, as alegorias são descrições vívidas. O teórico aponta que *Esau e Jacó*, ao mesmo tempo que abrange os acontecimentos históricos entre 1870 e a Primeira República, porta um pensamento filosófico que só se revela na interpretação das alegorias, majoritariamente descritivas. Gomes defende que a personagem Flora, por exemplo, cujo nome alude à natureza, é matizada pelo narrador como uma flor que se desabrocha uma única vez. “Flora foi assim um ente mítico, uma ninfa assustadiça e esquiva que passeou pela terra sua alma remota sem se deixar prender às suas solicitações.”<sup>4</sup> Gomes lembra as descrições feitas no capítulo “Terpsícore”, de *Esau e Jacó*. Durante o baile na ilha, os convivas empolgavam-se, e deixavam-se levar por seus devaneios. Santos sonhava ser um próximo Barão de Mauá. Natividade, por sua vez, via o tempo futuro, a grandeza que a cabocla previra para seus filhos. Essas imagens de antecipação de um futuro ótimo, com que sonham as personagens, quando associadas ao fato de que aquele fora o último baile da monarquia, forjam a imagem da decadência, do “último suspiro”. No capítulo seguinte, “Manhã de 15”, Gomes observa que Aires vê o mar revoltado. Nesse capítulo, descreve-se o movimento violento das ondas que arrebentam na costa, o crespo da superfície marítima, bem como as observações de Aires. O conselheiro gosta do mar agitado, pois crê que assiste a luta do oceano contra a terra. Assim, Gomes defende que o mar se transforma em símbolo do mal, figuração metafórica do 15 de novembro.

José Guilherme Merquior (2014) defende que as obras da maturidade de Machado, como *Esau e Jacó*, são impressionistas. Merquior relaciona a escrita machadiana ao estilo pictórico Impressionismo. Apoiando-se no ensaio de Walter Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Merquior correlaciona a escrita machadiana à percepção fragmentária da vivência moderna. Pode-se tomar como exemplo de escrita fragmentária, em que se narram eventos típicos da experiência moderna, o caminhar de Aires pela rua, nos capítulos XL, XLI e XLII de *Esau e Jacó*. Neles, a percepção de Aires é atraída pelas ações ocorridas na rua, uma gritaria, a captura de um gatuno, um burro empacado, o burburinho do passeio público, tudo atravessa sua atenção. Esses pequenos episódios, percebidos pelo conselheiro, preenchem os três capítulos e, a partir desses incidentes da urbe, outras memórias são

---

<sup>4</sup> GOMES, Eugênio. Testamento estético de Machado de Assis. In.: **Obras completas v. I**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.84

recuperadas. Memórias e visões se sucedem rapidamente, como vagas impressões da vivência de Aires.

Ivan Teixeira observa, em sua obra *O Altar & o Trono* (2010), as relações de poder no conto “O Alienista” em que, por um lado a igreja católica, tipificada na figura de Padre Lopes, por outro a ciência, representada pelo médico Simão Bacamarte, disputam o controle de Itaguaí, cidade que Teixeira compreende como um Brasil em escala reduzida. O conto foi publicado na revista *A estação*, em 1881. Ensina Teixeira que esse conto se baseia no episódio conhecido como Questão Religiosa. Desde o século XVI, o comando do Vaticano legou aos reis ibéricos a capacidade de deliberar e escolher, dentro de suas fronteiras nacionais, os ocupantes de certos cargos eclesiásticos. Além disso, o monarca ou imperador tinha possibilidade de vetar bulas e encíclicas papais. No Brasil, as mesmas regras se impunham, concedendo ao imperador os mesmos poderes, inclusive, tais funções foram prescritas na constituição de 1824. Em 1864, o Vaticano demandou que as irmandades maçônicas fossem interditas e que todos os brasileiros maçons fossem prontamente excomungados, sobrepondo suas eclesiásticas leis às brasileiras, ocasionando uma disputa entre o papa Pio IX e D. Pedro II. O imperador brasileiro, tirando proveito dos poderes que, de fato, tinha vetou essa ordem papal. Porém, alguns bispos de Olinda e Belém deslegitimaram a ordem do imperador ao acatar o comando do papa e excomungar párocos maçons. Pedro II pune severamente esses bispos, resultando em uma crise entre este e o alto escalão católico. Teixeira mostra que, no período da rusga entre igreja e império, década de 70 do século XIX, os jornais publicaram charges contra a igreja. Destacadamente, desenhistas, como Raphael Bordallo Pinheiro, Angelo Agostini e Cândido de Faria, cristalizaram em litografias ataques contra os desmandos da igreja. Essas charges políticas assumiam posição favorável à maçonaria. Por exemplo, Agostini desenha a maçonaria como uma mão que segura uma lanterna acesa, luz que espanta morcegos vestidos como bispos. Uma charge de Bordalo Pinheiro mostra o monarca brasileiro dando a mão à palmatória, enquanto um sacerdote açoita-lhe. Essa charge de Bordalo satiriza D. Pedro II, já que este fez concessões aos desejos do vaticano. Outro desenho de Agostini mostra um índio sendo torturado, em outra, uma serpente, representando o Vaticano, enlaça-se ao corpo de um nativo, aludindo às constrições que a instituição católica impunha ao país.

Teixeira reconhece, na cultura visual jornalística da época, tendências na forma de discutir a Questão Religiosa. As charges alinham-se à ideologia liberal, à visão científica. Por outro lado une a religião católica às concepções arcaicas de organização de Estado, bem como às práticas inquisitoriais, como a tortura. Ao comparar as charges com o conto “O Alienista”,

Teixeira nota que o padre Lopes atenta contra a ciência, representada por Simão Bacamarte, ao lançar boatos sobre este. O clérigo assevera à D. Evarista, esposa de Simão Bacamarte, que o estudo enlouquece, aludindo aos hábitos intelectuais compulsivos de seu marido médico. Assim, Teixeira reconhece semelhanças entre padre Lopes, personagem do conto de Machado, e a maneira traiçoeira como os clérigos foram representados nas caricaturas jornalísticas. O crítico situa “O Alienista” dentro do amplo quadro cultural que o debate que a Questão Religiosa assumiu, com suas tópicas, como associar religião à irracionalidade, e a laicidade ao liberalismo e progresso. Assim, a cultura visual chargística teria sido aproveitada por Machado, na composição dos personagens de “O Alienistas”.

Conforme afirmou-se anteriormente, Teixeira aponta *en passant*, em *O Altar & o Trono*, que o conto “O velho senado” foi baseado na obra *Galeria dos brasileiros ilustres* (1859/1861) do litógrafo oficial do império, Sébastien Auguste Sisson. Tanto o conto machadiano quanto o álbum do gravurista trazem praticamente as mesmas personagens históricas. Machado descreve as figuras do álbum como se elas estivessem em ação, discursando, atuando politicamente, desenha suas fisionomias, comenta seus trajés, manias, as práticas oratórias.

Como buscou-se apontar, a descrição presente na literatura machadiana foi abordada por uma diversidade de ângulos, do impressionismo, como prosa fragmentária, até a pesquisa que visa a técnica retórica, no caso da éfrase. Apesar da pecha de anti-descritivista, ou anti-localista posta em Machado, percebe-se nos esforços de uma parcela da crítica o reconhecimento dos mecanismos por meio dos quais o escritor concebia sua prosa visualmente. Há a possibilidade de que a descrição na prosa de Machado tenha sido negligenciada muito em função de suas características invulgares, diversas do que se praticou comumente na literatura brasileira, como a descrição pitoresca dos românticos ou a pretensa objetividade naturalista.

A presente dissertação subdivide-se em duas partes: a primeira, que vai do capítulo um ao dois, visa a compreensão de aspectos teóricos concernentes à visualidade do texto machadiano; já a segunda parte, o capítulo três, explora um corpus de três contos, a saber, “As bodas de Luiz Duarte”, “Fulano” e “Missa do Galo”.

No capítulo um, tentou-se esquematizar aquilo que o próprio Machado elaborou sobre a descrição em literatura, principalmente quando se envolveu na célebre rusga literária com Eça de Queirós. Aproveitaram-se dois textos de Machado, “A nova geração” e “O primo Basílio do Sr. Eça de Queirós”. Nesses dois textos teóricos ou expositivos, Machado sublinha os equívocos dos escritores naturalistas. Chama atenção que em ambos os textos, o autor de

*Dom Casmurro* quase sempre faz suas objeções em torno de matérias descritivas. Tentou-se inferir, a partir dos senões que Machado orientou aos naturalistas, como organizou-se o pensamento machadiano em torno da visualidade literária.

Tirando proveito do que se observou no capítulo um, dos textos teóricos da fortuna crítica anteriormente exposta, sobretudo das observações de Ivan Teixeira, buscou-se, no capítulo dois, compreender o aproveitamento machadiano em torno da técnica retórica concernente às formas de descrição. Especificamente, tentou-se perquirir, por meio da aplicação do cabedal teórico antes citado, como a écfrase e suas espécies descritivas, como a etopeia e a prosopografia, aparecem em textos diversos como “A causa secreta” e *Esauí e Jacó*.

O terceiro capítulo detém-se na análise dos contos “Fulano”, “As bodas de Luiz Duarte” e “Missa do galo”, na tentativa de compreender como a técnica retórica, a écfrase, é aproveitada para compor as descrições de cada narrativa. Em “Fulano”, Machado recorre à caracterização do personagem Fulano por meio da composição de diversas cenas, sempre demonstrando o caráter exageradamente vaidoso do protagonista por meio de suas ações visualmente reconhecíveis. Em “As bodas de Luiz Duarte” o autor traça rápidos retratos da mediania da sociedade burguesa de então, em um constante jogo entre aparência e compleição moral, em que aquele, o dado fisionômico, encena, ou põe em movimento a vida interior da personagem. “Missa do galo”, conto da maturidade do escritor, valendo-se da introspecção do narrador intradieético, recorre à vivificação da memória do tempo da juventude para descrever recordações e sensações de forma sinestésica.

## 2. CAPÍTULO 1: Percepções Machadianas acerca da Descrição Literária

### 2.1. Um libelo contra a descrição fotográfica e servil

Machado de Assis afirmou que o descritivismo queirosiano opera uma imitação servil das coisas, como uma fotografia, uma vez que pretende descrever pela listagem extensiva de aspectos visuais. Equivalem-se, na percepção do brasileiro, a técnica mecânica de reprodução e a catalogação desmesurada. Como se vê, o nó górdio da querela reside na discrepância entre as técnicas descritivas de ambos. De forma parecida, Machado criticou a nova geração naturalista, em seu texto “A nova geração”, que julgava abusar das minúcias descritivas, bem como apontou nestes a intenção de emular a técnica fotográfica.

Em seus ensaios, “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*” e “A nova geração”, Machado dirige críticas aos escritores que, assim como Eça de Queirós, seguiam muito de perto as doutrinas da escola naturalista. Machado afirma sobre *O primo Basílio*:

o tom [do livro] é [de] espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas. Quando o fato lhe não parece bastante caracterizado com o termo próprio, o autor acrescenta-lhe outro impróprio. De uma carvoeira, à porta da loja, diz ele que apresentava a “gravidez bestial”. Bestial por quê? Naturalmente, porque o adjetivo avolume o substantivo e o autor não vê ali o sinal da maternidade humana; vê um fenômeno animal, nada mais.<sup>5</sup>

Em outro momento aponta que:

Quando todo o interesse se concentra na casa de Luísa, onde Sebastião trata de reaver as cartas subtraídas pela criada, descreve-nos o autor uma noite inteira de espetáculos, a plateia, os camarotes, a cena, uma altercação de espectadores.

Que três quadros estão acabados com muita arte [...] é coisa que a crítica imparcial deve reconhecer; mas por que avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal?<sup>6</sup>

Na crítica machadiana, nota-se que os naturalistas se lançavam aos preceitos da nova escola, com o desejo de arruinar a velha, a romântica. Nas palavras de Machado:

Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e obscuridade. Víamos aparecer na nossa língua um realista sem rebuço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da

<sup>5</sup>ASSIS, Machado de. “O primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós”. In. **Machado de Assis, crítica literária e textos diversos**. Org. AZEVEDO, Sílvia Maria, DUSILEK, Adriana, CALLIPO, Daniella Mantarro. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 473

<sup>6</sup>Ibidem p. 468

outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, uma tradição acabada. *Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis.* Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o [...] torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma *exação de inventário*.<sup>7</sup> [grifo meu]

Machado censura a descrição que não mantém uma relação com a narrativa: o escritor português descreve fatos desconectados, criavam-se trechos acessórios que, se fossem tirados da narração, não fariam falta. Pode-se deduzir que à “exação de inventário” corresponde ao arrolamento, ou a uma listagem, como feito em um inventário de fato, de forma enumerativa e distanciada, cuja finalidade é a própria lista. Machado afirma que a repetição constante do acessório, e o acúmulo exagerado de traços do que é descrito de forma enumerativa, é uma maneira de o escritor português demonstrar sua filiação de escola. Tal insistência se transforma, para ele, em um maneirismo, uma afetação.

Em “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, Machado afirma, ainda, que “o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário”. O autor de *Dom Casmurro* arremata a invectiva ao afirmar que a nova poética “só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”. Nota-se, na frase anterior, a sobreposição das noções de perfeição poética e/ou artística à exatidão descritiva baseada na precisão exagerada, ambas comprometidas com a mimese de objetos, um lenço de cambraia e um esfregão de cozinha. Machado parece querer demonstrar que a pretensão naturalista à mimese dita “precisa” de objetos ou cenas, por mais “fidedigna” ao modelo, é inócua, porque dispensável, já que visa um fim em si mesma. Os exageros descritivos naturalistas são “enxertos”, desligados das personagens, da representação das paixões.

A exação de inventário enquanto descrição parece ser um arrolamento, de modo a dividir o descrito em inúmeras partes. Enquanto figura de retórica, esse tipo de descrição por enumeração de um todo chama-se “merismo”. Assim, atinge-se a ampliação da matéria descrita. Por exemplo, Machado afirma que o naturalista só estará satisfeito quando listar todos os fios de um esfregão. Em outras palavras, dividir-se-á o objeto em suas partes ínfimas e enumerar-se-á cada um de seus fios, como em uma listagem. Tal descrição resulta em uma magnificação do objeto descrito.

No romance *O primo Basílio*, enumeram-se, como no capítulo IV, todos os doces de uma vitrine de confeitaria. Mas não apenas eles são enumerados, também o são suas cores, de

---

<sup>7</sup>Ibidem

“amarelidões enjoativos”, ou têm “cravos tristes espetados”, ou são “velhas natas lívidas” etc. Nesse caso, listam-se adjetivos que conferem ideia de nojo ao ambiente. O fato de Julião e Sebastião terem, após a descrição nojosa, ido à padaria tomar café, denuncia certa falta de percepção dos personagens. Eles parecem alienar-se da atmosfera de nojo, pois a cena da vitrine não lhes é aversiva, decidem mesmo por aquela padaria. Machado parece não aceitar esse volume de detalhes e adjetivos, cuja função é pintar tudo com as cores do asco. Tudo está imerso nessa mesma aura repugnante. Parece que a falta de nuances psicológicas em Eça de Queirós incomoda Machado. A enumeração, tanto de objetos, quanto de adjetivos, tem a função de exagerar a sensação provocada pelo “torpe” e pelo “escuso”, motivos que se multiplicam sem deixar espaço para matizes.

Quando escreve sobre *O primo Basílio*, Machado aponta especificamente para o capítulo XIII, quando Luísa vai ao teatro. Nesse capítulo, narram-se algumas aflições da Luísa, enquanto ela assiste a uma adaptação de *Fausto*. Porém, muito mais se vê, nas descrições, os frequentadores do teatro, suas roupas, os camarotes, os atores e várias outras coisas que não têm relação com o sofrimento da protagonista. Trata-se de um minucioso relato da noite no teatro, em que se arrolam perucas, sapatos, alfinetes, casacos, barbas, peitinhos e o mais que o valha. As descrições concentram-se nos aspectos da gente que pode ir ao teatro para acentuar a superficialidade da classe abastada. Ao listar prolongadamente esses traços, objetiva-se exagerar a frivolidade do gosto burguês. Mas, para o autor de *Dom Casmurro*, novamente, o exagero acaba resultando em uma homogeneidade de traços psicológicos. Machado sugere que Eça de Queirós deveria ter se concentrado nas descrições que pudessem revelar sutilezas da mente de Luísa, seus conflitos, pontos-cegos e encruzilhadas. Mas, sem dúvida, o Bruxo do Cosme Velho não critica o uso da listagem descritiva enquanto figura de retórica. Por isso, cabe explicar a conceituação retórica da descrição enumerativa ou merismo.

Umberto Eco, ao analisar a intenção na enumeração, por meio da técnica retórica, ensina que tal estratégia foi utilizada para provar um argumento e/ou franquear autoridade ao discurso<sup>8</sup>. Por exemplo, em *Dom Quixote*, Cervantes usa a enumeração ou listagem de atributos. Arrolam-se pessoas absolutamente desconhecidas, medalhões, relíquias, armas, cores de escudos, filactérios, gatos, misturando o alto, do gênero épico dos romances de cavalaria, com o baixo, da comédia. Por exemplo, quando descreve o cavaleiro Timonel de Carcajona, príncipe de Nova Biscaia, listam-se suas belas e multicoloridas armas, mas sem

---

<sup>8</sup> ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. São Paulo: Record, 2010. p. 133

aviso prévio, o narrador passa ao detalhe do escudo do príncipe, em que figura o desenho de um gato, abaixo deste um filactério em que se lê “miau”. Coloca-se entre os aspectos típicos da figura do nobre cavaleiro um gato e, como se a figura não bastasse, ainda se grava o “miau” do felino. A comicidade da listagem deve-se também às referências obscuras, quando cita relíquias, personagens e eventos totalmente desconhecidos. Sua prolixidade exagerada também colabora para o efeito cômico, pois estende muito o arrolamento, tornando-o ainda mais obscuro<sup>9</sup>. Em *Dom Quixote*, a prolixidade anormal da lista gera um todo *nonsense*, que diminui ou não amplifica a autoridade dos nobres cavaleiros.

Já em *Eça de Queirós*, a listagem descritiva é utilizada, geralmente, como se viu nos casos da confeitaria e do teatro, com o fito de nivelamento: tudo é nojento na confeitaria, todos são frívolos no teatro; esse arrolamento prolongado é feito em tom grave. Não existem nuances, sutilezas ou surpresas. A listagem exagera, em *O primo Basílio*, os traços abjetos, mas, quase como regra, tudo e todos se parecem. Se todos se nivelam, o propósito da descrição resta como pura amplificação. Tendo isso em vista, Machado parece apontar para o caráter inócuo da enumeração, já que a descrição pretensamente “exata” dos objetos só reproduz o mesmo, quase sempre o trivial exterior de forma autônoma e autômato. Quando o escritor lança mão desse expediente é como se colocasse uma potente lupa sobre o representado, tornando-o enorme diante dos olhos do leitor. Porém o tal objeto ou cena não dizem respeito à questão central do romance, o caráter de Luísa e sua criada, a chantagem desta, a natureza psicológica do adultério. Em suma, seguindo a crítica machadiana, a inventariação como método descritivo não colabora para que se conheça a vida interior da protagonista. Sabe-se apenas que o meio social de Luísa, tipificado na sociedade que frequenta o teatro, no capítulo XIII, é uniformemente frívolo. O texto de *O primo Basílio*, porém, não estabelece relação entre frivolidade e adultério, ou aquela e à chantagem.

A enumeração não é um problema em si, mas o desencontro entre as muitas descrições enumerativas, o conteúdo da estória, a falta de descrições que esmiúçam as psicologias nela envolvidas. Machado trata esse desencontro de forma derrisória, dado o caráter irônico de sua crítica. Vale apontar a ironia no ardil da invectiva machadiana: os objetos por ele elencados, o lenço e o esfregão, não são apenas prosaicos, são também objetos empregados na limpeza, um da casa e outro das secreções do corpo. A ironia está em associar a noção de perfeição da nova escola poética a itens abjetos. Para aqueles da nova geração, a perfeição seria imunda. Na ampliação desses elementos, Machado aponta para um vício de estilo, para o fato de que a

---

<sup>9</sup> SEREBRENNIKOV, Artem. **The use and misuse of rhetoric by Don Quixote**. Dissertação University of Oxford, 2017, p. 170.

nova escola celebra o baixo, o sujo, muitas vezes como fim nele próprio: pinta-se o vício pelo escândalo, pelo feio, sendo isso feito de forma grave. Assim, sem a construção de alegorias, que esbocem o caráter dos personagens, esses agem como seres desprovidos de *ethos* e, por não terem vida interior perceptível, acabam títeres indo de “lado a outro” obviamente movidos pela mão do narrador.

Machado reclama da estetização do feio como fim em si, apenas como novidade e moda, denunciando um enfraquecimento do emprego da literatura para a reflexão crítica da condição humana, da História e da própria literatura. Contudo, uma descrição baseada em uma enumeração pode ter um efeito poético interessante, mas Machado não dirige sua crítica às figuras de retórica, e sim ao caráter de cacoete de escola da descrição minuciosa e poeticamente inócua.

## 2.2 O simbólico: a fotografia do invisível

Ao criticar Eça de Queirós, Machado aproveita a técnica fotográfica enquanto termo de comparação negativo, pois, a fotografia, semelhantemente ao texto daquele, seria supostamente a reprodução servil das coisas. No século XIX, o estatuto artístico da fotografia estava *sub judice*, o que justificava opiniões contrárias à artisticidade da nova técnica. Em outros momentos, contudo, Machado aproveita-se dela em sentido diverso, sem o teor depreciativo. Assim, cria-se um hiato de sentidos propício à pesquisa, não apenas sobre a fotografia, mas também sobre a literatura.

Uma análise do capítulo XLI, ou “O caso do burro”, de *Esau e Jacó*, pode colaborar para compreender o que Machado pensou acerca da relação entre fotografia e literatura, já que é desse capítulo a máxima: “O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio.”<sup>10</sup> Os capítulos XL, XLI e XLII são interligados, pois todos tratam de um passeio de Aires pelas ruas do Rio de Janeiro.

O capítulo XL, intitulado *Recuerdos*, trata de um devaneio em que Aires lembra de seu tempo de diplomata em Caracas e do namoro com Cármen, sevilhana. A recordação vem a propósito do que foi narrado no capítulo XXXIX, a prisão de um gatuno, percebida por Aires em razão de uma multidão que gritava contra a detenção. O narrador passa do tumulto de uma gritaria para a celeuma que ouviu em Caracas quando estava com Cármen, sendo esta a primeira digressão. Aires pergunta a ela o porquê dos bramidos, a moça responde que seriam por conta da queda do governo, ao que Aires responde negativamente, pois ouve

---

<sup>10</sup> ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Pinguim & Companhia das Letras. 2012. p. 113

ovações. Cármen então diz, corrigindo-se, que são gritos de louvor em favor ao governo que sobe. Aires lembra-se do bolero sevilhano que a moça cantava: “¡Viva Sevilla! / Llevan las sevillanas/ en la mantilla/ un letrado que dice:/ ¡Viva Sevilla!” Segue a transcrição completa da música:

¡Viva Sevilla!  
Llevan las sevillanas  
en la mantilla  
un letrado que dice:  
¡Viva Sevilla!

¡Viva Triana!  
¡Vivan los trianeros,  
los de Triana!  
¡Vivan los sevillanos  
y sevillanas!

Lo traigo andado.  
La Macarena y todo  
lo traigo andado.

Lo traigo andado;  
cara como la tuya  
no la he encontrado.  
La Macarena y todo  
lo traigo andado.

Ay, río de Sevilla,  
qué bien pareces  
lleno de velas blancas  
y ramas verdes.

O narrador aproveita a presença do rio da canção como metáfora na passagem: “Aires deixou-se ir rio abaixo daquela memória velha.” A dança que acompanha o bolero sevilhano é composta de apresentação rítmica da guitarra, introdução dos bailarinos, poses de abertura, primeira variação dos movimentos, dançarinos trocam de parceiros, segunda variação dos movimentos, nova troca de parceiros, terceira variação de movimentos e encerramento. Nota-se que a variação do tema musical se reflete na troca de parceiros que, por sua vez, reverbera na observação de Cármen. A sevilhana afirma que se não são os que pedem o fim do governo, só podem ser os que o celebram. Cabe, porém, observar que, pelas datas oferecidas ao leitor, a revolução que Aires observou foi a de Abril de 1870. Esta marca a chegada do Partido Liberal venezuelano ao poder. Depois de anos de instabilidade política, a Venezuela teve um momento de estabilidade, que durou pouco, já que os liberais foram destituídos.

A situação política venezuelana lembra a brasileira. No Brasil, de 1853 a 1870, houve a Conciliação, uma tentativa dos conservadores moderados de lidar com os conservadores saquaremas, ou “emperrados”, a ala mais intransigente do partido. Foi durante o período conciliatório que se observou, por exemplo, o conservador moderado Zacarias de Góis defendendo pautas liberais, talvez só para irritar os conservadores puritanos, seus ex-aliados. É desse período o dito chistoso, o qual afirma que nada é mais parecido com um conservador que um liberal no poder.

A permuta não interrompe a “dança” parlamentar, nem aqui, nem na Venezuela, como ocorre na dança de fato. Quando a sevilhana aponta o motivo das ovações ou vaías, reconhece-se a alternância partidária como uma constante na política. É evidente que a alegoria mantém relação com a política brasileira e, numa escala maior, ainda com a Venezuela. De certa forma, Machado parece sugerir, por meio do paralelismo entre os países, que se trata de um traço geopolítico comum, que o curso da história na América Latina segue conforme demandas exteriores, ou imposições estrangeiras, bem como ocorre na relação entre a dança e a música, uma vez que os bailarinos do bolero obedecem ao ritmo da melodia, conforme sugere o ditado popular “dançar conforme a música”.

O capítulo XLI constitui-se como uma breve descrição da cena em que Aires observa o burro empacado. O conselheiro passa de seu devaneio, os *recuerdos* de Caracas, à observação do animal, simplesmente porque continua sua caminhada. Tem-se aí a segunda digressão. Aires “lê” a momentânea “supremacia” do animal sobre seu dono: nada que o carroceiro faça demove o burro, pois que a posse do humano sobre o equino não tira deste a possibilidade de “teimar”. No fim, Aires e o narrador concluem, seguindo o burro, que é o dono que trabalha para o animal, já que provê comida, caminha ao lado da carroça para poupar o equino e, ocasionalmente, até ajuda a empurrar a carga. Ao fim, o burro desempaca, pois cansa-se de apanhar. É a respeito dessa *visão* que Aires e/ou o narrador concluem que o ouvido serve de eco ao silêncio, assim como olho serve de fotografias ao invisível. O narrador conta que a ironia que Aires viu nos olhos do burro estava em seu próprio, os de Aires, talvez no do narrador, ou nos três.

A sucessão dos episódios se dá por conta da caminhada de Aires, que ora observa algo e lembra do passado, ora observa um evento e elucubra sobre o que vê. As meditações e recordações do conselheiro aparentam uma descontinuidade: a prisão do gatuno não tem relação com a sevilhana, nem tão pouco esta tem algo a ver com o burro empacado. O único ponto de convergência entre as lembranças, meditações e observações visuais é o próprio Aires. Machado lança mão de uma estratégia discursiva em que um assunto enseja outro, sem

uma conexão aparente entre eles. Tal estratégia, causa impressão de não haver mesmo uma conexão entre os episódios sucessivos. Pode-se, contudo, contrariar a desconexão aparente entre os eventos, forçando-se uma leitura a contrapelo, em que se buscam os liames dos assuntos nos símbolos.

O episódio de Cármen trata da queda dos conservadores venezuelanos e da subsequente ascensão dos liberais. Também há uma alternância de lugares na situação do equino, já que Aires conclui que é este quem manda, quando teima e empaca. A permuta de papéis reflete-se na troca dos pares de dançarinos do bolero cantado pela sevilhana. A mudança de posições entre o carroceiro e o burro termina depois que este apanha o suficiente para deixar de teimar. Observa-se, no início do capítulo XLI, que a terceira pessoa afirma: “Se Aires obedecesse ao seu gosto, e eu a ele, nem ele continuaria a andar, nem eu começaria este capítulo”. Também o narrador parece descolar-se de Aires, tomando liberdades sobre o dono do diário que deu existência ao livro *Esau e Jacó*. Aí também há outra inversão de papéis, mas esta evidencia a agência do narrador que expõe o teor ficcional do texto, o que causa uma espécie de quebra da quarta parede.

A palavra *burro* é também mencionada no capítulo XXVI, ou “A luta dos retratos”, que conta a briga entre Pedro e Paulo a propósito dos retratos de Luís XVI e Robespierre. Pedro rezava para a gravura de Luís XVI, e Paulo para a de Robespierre. Os irmãos haviam colocado as gravuras sobre a cabeceira de suas camas, como se fossem os santos de sua devoção. Até que Pedro, já azedo com as provocações do irmão, decide desenhar orelhas de burro no jacobino. A cena liga a figura do equino a Robespierre. Sabe-se que, no início de sua atuação política, o jacobino foi um dos líderes da Comuna de Paris, também defendia o sufrágio universal masculino, bem como o fim da escravidão. Apenas 15 capítulos após a batalha dos retratos, a figura do burro retorna. A sucessão dos episódios costurados por digressões tem início com a revolução em Caracas. Passa-se em seguida para “O caso do burro”, em que se conta a insurgência do equino contra seu patrão. O narrador relata o monólogo do asno elaborado por Aires: “anda patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas”. Narra-se, no capítulo XLI, que “o burro apanhava que era o diabo” e “o burro preferiu a marcha à pancada”. Percebe-se que o que demove o burro de sua teimosia é a violência. Assim como aconteceu com o quadrupede insurgente, todas as revoltas populares ocorridas no século XIX brasileiro foram duramente suprimidas. A associação entre a figura do asno e Robespierre e o episódio de rua visto por Aires ecoam a insurgência do povo trabalhador, que eventualmente é obliterado pela violência. Por isso, a descrição da

situação do carroceiro e do animal parece ser uma alegoria sobre a sociedade escravocrata brasileira.

Quanto à técnica empregada nos capítulos XL e XLII, tem-se uma descrição que cria uma espécie de parênteses, já que interrompe o que então se narrava para apenas tratar de Aires e seus devaneios. No início do capítulo “Recuerdos”, observa-se o seguinte trecho que inicia esse fragmento:

[...] outra vozeria maior e mais remota não caberia aqui, se não fosse a necessidade de explicar o gesto repentino com que Aires parou na calçada. Parou, *tornou a si e continuou a andar com os olhos no chão e a alma em Caracas.* (grifo meu)

Aires está caminhando na rua e o narrador, junto com aquele, representando verbo-visualmente tudo que chama atenção aos olhos do conselheiro, antes a gritaria, a evocação de Cármen, agora o burro. A visão do conselheiro, ficcionalizada pela narração, forja um passeio, que vai aos saltos de um ponto a outro, dando a sensação de percurso. Emprega-se o léxico dêitico, como em toda descrição: “uma carroça estava *parada, ao pé* da travessa de S. Francisco”, “Vulgar embora, *esse episódio fez parar* nosso Aires”; “o asno ruminava se devia *sair* ou não do *lugar*”; “*cinco ou seis minutos durou* essa situação” (grifos meus). A terceira pessoa, ao cabo dessa descrição, apresenta uma exegese do episódio. Esta ponderação do narrador, interpretação feita a partir do que acabou de narrar, parece ser o elemento nodal e motor do episódio, da visão de Aires. Transcreve-se o trecho em questão:

— Vê-se, quase que se lhe ouve a reflexão, notou Aires consigo. Depois riu de si para si, e foi andando. Inventara tanta coisa no serviço diplomático, que talvez inventasse o monólogo do burro. Assim foi; *não lhe leu nada nos olhos*, a não ser a ironia e a paciência, mas não se pôde ter que lhes não desse uma forma de palavra, com as suas regras de sintaxe. A própria ironia estava acaso na retina dele. *O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio. Tudo é que o dono tenha um lampejo de imaginação para ajudar a memória* a esquecer Caracas e Cármen, os seus beijos e experiência política.<sup>11</sup> (grifos meus)

A reunião dessas características, como um proêmio (introdução), em que se requisita a dimensão visual, a ênfase nos dêiticos, o percurso da visão e a subsequente exegese, são traços da figura de técnica retórica da éfrase<sup>12</sup>. O capítulo XLII, posterior ao caso do burro, encerra a caminhada de Aires na rua, assim começa: “Visões e reminiscências iam assim

<sup>11</sup> ASSIS, Machado de. op. cit. p.113

<sup>12</sup> A éfrase será abordada em maior detalhe no próximo capítulo.

comendo o tempo e o espaço ao conselheiro.”<sup>13</sup> O termo “visões” é a forma neolatina portuguesa da palavra *uisiones*, por sua vez esta é a tradução de *phantasia*, imaginação, sendo este o “lugar” em que a écfrase “acontece” e o efeito desta na mente, de se “ver” o que foi descrito, conhecido como *enargeia*.

No trecho supracitado, conta-se que Aires “não lhe leu nada nos olhos, a não ser a ironia [...]”. A primeira negação implica a não leitura de Aires dos olhos do burro, porém a segunda frase sugere que o conselheiro teria visto no animal ironia e paciência. O narrador contraria-se e desse modo o trecho forja uma apófase. Desloca-se a ironia dos olhos do asno para os de Aires. O conselheiro e a terceira pessoa interpretam o episódio, já que francamente o personagem e o narrador elucubram sobre possíveis significados daquilo que supostamente veem. A terceira pessoa ainda conta que Aires “inventara tanta coisa no serviço diplomático”, dando a entender que talvez tudo não passasse de um devaneio que o ex-diplomata registrou no diário que deu origem ao livro *Esau e Jacó*. O nó górdio da descrição é o paradoxo que afirma ser possível ouvir o silêncio, bem como ver o invisível, ou seja, um paradoxo dentro de outro paradoxo.

Quando considerados em conjunto, os capítulos XL, XLI e XLII conformam uma écfrase, pois atendem todos seus critérios, a saber: proêmio ecfástico, léxico dêitico, periegeese e exegese. O centro das considerações de Aires são um exercício imaginativo, já que propõe uma alternância de papéis entre o burro e o carroceiro, algo improvável. Ao se considerar o distanciamento que o narrador ficcional toma do registro original do suposto diário de Aires, em que o conselheiro teria primeiro relatado a visão do burro empacado, a terceira pessoa põe em suspeição a veracidade do acontecimento relatado. Tal estratégia narrativa verifica-se no salto da ironia dos olhos do burro, para os de Aires, a terceira pessoa ironiza as considerações do conselheiro ao afirmar que ele talvez tenha inventado todo o caso do burro, o que escancara o teor fictício de tudo que antes foi descrito como coisa vista. As sobreposições de pontos de vista, que se alternam sem prévio aviso, criam um jogo de espelhamento, forjando um intervalo de sentido difícil de ser preenchido. Teria Aires inventado tudo, inclusive a visão do episódio? Teria o conselheiro apenas ficcionalizado a respeito dos pensamentos do burro? Teria o narrador ficcional de *Esau e Jacó* modificado exageradamente seu suposto referente, o diário de Aires? Qual o sentido dos paradoxos “eco do silêncio” e “fotografia do invisível”?

---

<sup>13</sup> Ibidem p.114

A suspeição do sentido daquilo supostamente visto por Aires pode ser compreendido do ponto de vista da técnica discursiva referente à *écfrase*. Tem-se como recurso da *écfrase* a *falsa fictio*, em que se narra o inverossímil, ou o improvável, daquilo que poderia ser<sup>14</sup>. Em termos anacrônicos, poder-se-ia afirmar que a *falsa fictio* “corresponde” ao fantástico. Na *falsa fictio*, sabe-se que a opinião supostamente verdadeira, que sustenta a descrição visual do incrível, não pode ser tomada como verdadeira, uma vez que se sabe que o narrado é impossível, ainda que o efeito descritivo ponha sob os olhos<sup>15</sup>. Em outras palavras, nesse contexto a verdade é a dos códigos do gênero. Nesse sentido, a descrição do caso do burro, em que se contam os pensamentos deste, constrói-se como *falsa fictio*, pois sabe-se que se trata de algo impossível, que nada daquilo de fato ocorreu, já que, por exemplo, não se sabe o que pensam os burros. Quando contemplado por este ângulo, a frase “O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio” funciona como metáfora para o que seja a literatura. Sabe-se, pelo narrador ficcional, que “Aires inventara muita coisa” e que saberia dar forma e sintaxe àquilo que inventasse. Forja-se, assim, uma indeterminação do sentido da passagem do caso do burro. Nesse trecho, por um lado, tem-se uma alegoria do trabalho servil, por outro, a polifonia narrativa, apensada à *falsa fictio*, colaboram à suspeição dos sentidos.

Se observado por tal ângulo, o da invenção, da *falsa fictio*, vê-se o estatuto metalinguístico do trecho analisado, uma vez que o narrador ficcional contraria o autor suposto do diário distanciando-se da narração momentaneamente, para, justamente, afirmar que tudo aquilo poderia não passar de mera invenção. O distanciamento forjado pela terceira pessoa expõe a tessitura da construção ficcional possível por meio da *écfrase*, pois Aires só poderia ter lido ironia nos olhos do burro por meio de sua invenção. Machado muito fez para ficcionalizar a própria ficção, inventando autores, livros dentro de livros, perspectiva em abismo, a polifonia das instâncias narrativas. Vê-se que, nos capítulos XL, XLI e XLII de *Esaú e Jacó*, há interesse em se criar uma alegoria sobre o trabalho servil, mas observa-se também a alegorização da própria alegoria, uma vez o narrador ficcional denuncia a invenção de Aires quando aquele conta: “Inventara tanta coisa no serviço diplomático, que talvez inventasse o monólogo do burro”.

Ora, no capítulo XXXIX de *Esaú e Jacó*, tira-se o leitor do fluxo da narrativa por capricho de Aires, que começa a andar na rua e notar tudo quanto lhe chama a atenção. O

<sup>14</sup> BAGOLIN, Luiz Armando. *Ékphrasis* no Segundo Comentário de Lorenzo Ghiberti, In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**, 23, pp. 217-240, 2014. p.223

<sup>15</sup> HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista Usp** 71, 2006. pp. 85-105. p.86

narrador, que neste ponto critica o conselheiro, diz que só foi porque o burro captou a atenção de Aires que este esqueceu Cármen. Pode ser que Aires a tenha esquecido, mas é forçoso superar a descontinuidade entre os assuntos e conectar os episódios. Há ironia nos olhos de Aires, e nos do narrador, pois “empacam” todos, inclusive o leitor, junto com o burro, já que o episódio é uma descrição “autônoma”, somente no capítulo XLIII retorna-se a contar sobre Natividade, os gêmeos, Flora etc. Parece que o burro empacou a própria narração. Mas só parece, uma vez que, em Machado, a descrição não é acessória. Torna-se necessário recuperar que a inversão de papéis, entre o animal trabalhador, e o humano que manda e bate, tem a ver com a matéria política que fora apresentada ironicamente por Cármen, a revolução de Caracas evoca a situação política brasileira, e esta perpassa *Esau e Jacó* de cabo a rabo.

### 2.3 Agudezas: o jogo de pontos de vista

O ponto nodal do capítulo XLI é a metáfora paradoxal que afirma o olho humano ser capaz de fazer fotografias do invisível, o que diz respeito às invenções de Aires sobre o burro empacado, conforme sugestão da terceira pessoa. Ao associar os conceitos aparentemente antagônicos, fotografia e invisível, Machado forja uma correspondência inesperada. Esse tipo de relação inusual entre palavras chama-se metáfora aguda. Tal figura de retórica constitui um ornato dialético, uma vez que causa maravilhamento pela sutileza de pensamento<sup>16</sup>. Para que surta tal efeito, o de encanto, o discurso não pode antecipar a agudeza metafórica. A estrutura da metáfora aguda machadiana baseia-se na concatenação de duas metáforas, a “audição como eco do silêncio”, e a “visão como fotografia do invisível”. Assim, ela poderia ser representada nos seguintes termos:  $A:B::C:D$ , em que a audição ( $A$ ) é análoga à visão ( $C$ ), enquanto eco ( $B$ ) é paralelo à fotografia ( $D$ ). Esse tipo de aproximação de conceitos distanciadíssimos forja alegorias sibilinas, porque os termos relacionados não têm conexão aparente, somente pelo esforço hermenêutico mostra(m)-se o(s) sentido(s) da metáfora. Essas que são agudas e enigmáticas correspondem às pinturas de anamorfozes, quando se pinta um determinado objeto que só pode ser visto de um ponto de vista diferente daquele que corresponde ao resto da pintura<sup>17</sup>. Em uma primeira leitura, persiste certa dificuldade para se estabelecer a relação entre os conceitos, eco do silêncio e fotografia do invisível. A compreensão da metáfora aguda enigmática depende, como na anamorfose, de uma mudança de ponto de vista, e isso pode ser observado na intervenção do narrador sobre o diário de

<sup>16</sup> HANSEN, João Adolfo. Agudezas seiscentistas, in.: **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**, org. Cilaine Alves Cunha, Mayra Laudanna. São Paulo: Edusp. 2019.

<sup>17</sup> Idem. p. 158

Aires. Do ponto de vista do conselheiro, vê-se a servidão, do ponto de vista do narrador ficcional, que costura sua ficção a partir do diário do ex-diplomata, observa-se, contudo, a problematização do relato descritivo de segunda mão, permitindo-se pôr em suspeição tudo que foi descrito sobre o burro de acordo com Aires, notório inventor segundo a terceira pessoa. Contudo, o leitor passa a “ver” pelo artifício da éfrase, para em seguida o narrador denegar a possibilidade do que foi pintado com palavras, para então expor o enigma, como quem diz ao leitor “você viu o invisível, ouviu o silêncio”. Sobram apenas os puros sentidos das alegorias: primeiro a que se associa à servidão, a segunda que se une à contrafação dessa primeira alegoria, supostamente forjada no diário de Aires, cujo sentido é expor o procedimento de construção de uma alegoria fantástica, que, fantásticamente, subverte a posição de subalternidade do servo. É possível, por meio da historieta de Aires, supor que ele ironizava o argumento da propriedade do escravo como sendo de alta responsabilidade para o senhor, algo amplamente divulgado como justificativa contra o trabalho livre, mas que em verdade é apenas uma falácia lógica, um *non sequitur*.

Cabe lembrar, contudo, conforme aponta Argan<sup>18</sup>, que à fotografia, durante o século XIX, foi atribuída a capacidade de superar a visão humana, uma vez que provou a existência do ultravioleta e as nuances da biomecânica dos movimentos dos seres vivos. A fotografia do invisível, desse modo, além de metáfora aguda e enigmática, também reflete especularmente a literatura, uma vez que ambas descobrem o encoberto, aquilo que estava distante ou inacessível ao olho, sendo o olho uma metonímia para mente ou imaginação. A capacidade de ver o invisível atribui-se à arte que lida com os contrários e com os paradoxos, apresentando duas ideias antagônicas como igualmente válidas.

---

<sup>18</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p.78

### 3. CAPÍTULO 2: Écfrase em Machado de Assis

Machado parece preferir compor imagens relevantes, para o sistema simbólico da narrativa, que possam tanto descrever a cena quanto os traços psicológicos das personagens, como no seguinte trecho notório do conto “A causa secreta”:

Garcia lembrou-se que na véspera ouvira ao Fortunato queixar-se de um rato, que lhe levava um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.<sup>19</sup>

A cena em que Fortunato tortura o rato expõe o sadismo do personagem, de tal sorte que choca com a frieza e a desumanidade do médico. Do ponto de vista da técnica narrativa empregada nessa descrição vívida, pode-se perceber alguns elementos-chaves para a conformação de uma pintura com palavras, também chamada de écfrase. A primeira frase situa o ponto de vista e explica que o que se seguirá é uma visão e que, por isso, deve ser imaginada como tal. Esse preâmbulo da descrição pode-se chamar de proêmio ecfástico. No trecho, observa-se, também, o uso recorrente de léxico dêitico, ou seja, indicadores de espaço, como *sentado à mesa, centro do gabinete, sobre a qual, entre o polegar e o índice*, outra característica da écfrase. O narrador usa o ponto de vista de Garcia para desdobrar no tempo os aspectos visuais da cena, de modo que seu olhar “caminha” pela sala, em direção ao foco da ação, e o corpo do rato sobre a chama. O narrador leva consigo o olhar imaginativo do leitor, prolongando a sensação de horror e frieza. Paulo Martins afirma que esse “passeio” da visão se chama *periegesis*<sup>20</sup>. Quando guia o olhar do leitor, o narrador seleciona os aspectos do referente suposto a serem descritos. Ao contar: “Fortunato cortava ao rato uma das patas”, percebe-se que não há emoção associada ao fato descrito, supostamente observado. Poder-se-ia, por exemplo, narrar pateticamente: “O diabo sádico amputava sem piedade o pobre animal”. Mas, a seleção de palavras do trecho original visa um distanciamento, que confere ainda mais frieza aos atos de Fortunato. A escolha lexical, também chamada de *delecta*, pretende, na cena de Fortunato, justamente a apatia. A frieza resultante, por si, é já uma

<sup>19</sup> ASSIS, Machado de. A causa secreta, in.: **Obra Completa v. II**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 2008. p.516

<sup>20</sup> MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. In: **Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos** 29.2, 2016, p. 163-204.

exegese, uma vez que o narrador interpreta a matéria vista. Percebe-se, assim, que a éfrase detém um caráter, *ethos*. No exemplo de “A causa secreta”, o *ethos* da cena é o sadismo de Fortunato, mas não por si mesmo. Ao se qualificar o personagem com tal característica, espera-se que o interlocutor trace inferências a partir da sua própria competência cultural. Por isso, pode-se supor que, além de sádico, Fortunato também seja dissimulado, uma vez que o sadismo normalmente é um traço reprovável em qualquer indivíduo. Por meio do emprego desses elementos proêmio efrástico, léxico dêitico, periegeze, *delecta*, exegese e competência cultural se chega à vivificação do narrado, a sensação de enxergar o que se lê é a *enargeia*, o efeito da éfrase. O fito da descrição da cena de Fortunato é causar uma visão de horror, como uma consequência da mente doentia do médico, cujas nuances psicológicas podem-se começar a perceber.

Modernamente, a éfrase foi entendida como descrição de obra de arte, sentido que se generalizou a partir dos historiadores da arte<sup>21</sup>. Essa compreensão, em parte, consolidou-se como exclusiva, ao longo do século XIX<sup>22</sup>. No entanto, nos registros históricos mais antigos conhecidos, a éfrase é doutrinariamente prescrita como técnica de descrição vívida, cujo fito era transformar o interlocutor do discurso em espectador, resultando na *enargeia*<sup>23</sup>. As menções mais antigas do termo éfrase, de que se tem notícia, datam dos cinco primeiros séculos da era comum e encontram-se em livros de ensino de retórica, os *progymnasmata*<sup>24</sup>. Esses manuais de ensino de retórica visavam preparar os meninos para a vida pública, em um contexto em que a oratória fazia parte desta, e o discurso e seus gêneros eram objetivamente prescritos pela técnica retórica. No contexto do discurso legal, no judiciário, a éfrase associava-se à persuasão; já no discurso epidítico tinha o objetivo do deleite, e, em ambos os casos, o discurso afeta o *pathos*, ou seja, move as paixões<sup>25</sup>. No contexto da Antiguidade clássica, os receptores e interlocutores sabiam de antemão qual o gênero discursivo estavam lendo ou ouvindo, em outras palavras, os gêneros, deliberativo, epidítico e judiciário, dito em termos modernos, tinham forma e contexto conhecidos.

No século XIX, o escopo da éfrase reduziu-se à descrição de objetos de artes visuais. Nesse período, historiadores tomaram obras como *Ícones* de Filóstrato, em que são descritas

---

<sup>21</sup> HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. In: **Revista Usp** 71, 2006. pp. 85-105.

<sup>22</sup> WEBB, Ruth. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Routledge, 2016. p. 30

<sup>23</sup> Idem, p. 51

<sup>24</sup> Idem

<sup>25</sup> Idem

diversas peças de arquitetura, como descrições literais de seus referentes empíricos<sup>26</sup>. Poder-se-ia chamar essa incongruência de um erro positivista, para seguir o pensamento de Hansen. Leo Spitzer ratificou essa restrição da éfrase ao referendar o poema de John Keats, “Ode a uma urna grega”, como sendo um caso típico de éfrase. Apesar das discrepâncias entre Spitzer e as definições doutrinárias, a éfrase, conforme aponta Martins, teve seu uso ampliado no curso do Romantismo, uma vez que o poema de Keats demonstra similaridades com formas poéticas como a epigrama, em que está em questão justamente a imitação da pintura pela poesia por meio da éfrase<sup>27</sup>.

A imitação da pintura pela poesia é uma tópica da doutrina do *ut pictura poesis*. Esse nome é um excerto do poema horaciano conhecido como *Arte Poética*, originalmente *Epistola ad pisonem*, que prescreve que o pintor e/ou poeta deve atender à verossimilhança adequada para cada obra<sup>28</sup>. Nesse caso, verossimilhança significa semelhança entre discursos. Trimpi<sup>29</sup> defende a contextualização do excerto ao poema horaciano, para que se possa compreender o possível sentido original da passagem. Transcreve-se a estrofe em questão do poema em questão:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradecerá sempre.<sup>30</sup>

Reconhece-se na passagem três categorias distintas que falam de: número, quando se conta “agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida”; claridade, “esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz”; e distância “se te detém mais perto; outra, se te pões mais longe”. Percebem-se três pares opostos: *uma vez/muitas vezes*, *claro/escuro* e *perto/longe*. Hansen<sup>31</sup>, seguindo Trimpi, mostra que originalmente essas três categorias relacionam-se com as três funções basilares prescritas pela técnica retórica: mover as paixões, nomeado como *movere*, competência judicativa, conhecido como *docere* e a recomendação sobre o afeto agradável, *delectare*. Em outras palavras, Horácio determina que tanto as artes

<sup>26</sup> Idem, pp. 30-33

<sup>27</sup> MARTINS, Paulo. Op.cit. p.30

<sup>28</sup> HANSEN, João Adolfo. Op. cit. p. 117

<sup>29</sup> TRIMPI, Wesley. The Meaning of Horace's Ut pictura poesis. In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, 1973: 1-34. p. 2

<sup>30</sup> BRUNA, Jaime. Arte Poética, de Horácio, in.: **Aristóteles, Horácio e Longino: A Poética Clássica**, São Paulo: Cultrix, 2005. p. 65

<sup>31</sup> HANSEN, João Adolfo. “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial”, *Floema Especiall* – ano II, n. 2 A, p. 111-131, 2006. p. 117

plásticas quanto a poesia devem atender às noções elementares da técnica retórica, *movere*, *docere* e *delectare*. Hansen lembra que a relação entre os três pares opostos e as três funções elementares da retórica estabelece uma noção de *justeza* (*aptum*) entre as formas de representação (decoro interno e externo) e as situações de recepção. Assim, quem pintasse, escrevesse, ou orador deveria fazer suas escolhas antecipando os efeitos retóricos ou poéticos desejados para o gênero a que pertence a obra e a circunstância em que ela vai ser contemplada. Levando isso em consideração, muitas vezes, como salienta Hansen, o “pior” para um gênero pode ser efetivamente o melhor para outro, já que a *justeza* de uma obra não dispensa a liberdade poética.

Por exemplo, ensina Emanuele Tesauro (século XVII), por meio de história exemplar, que Fídias, escultor grego, disputou com outro, Alcmena. Tesauro conta que o último fez uma escultura de uma cabeça de Palas Atena finamente acabada, deixando todos maravilhados, enquanto Fídias entregou uma que aparentava estar apenas esboçada. Os gregos que encomendaram as peças, juízes da disputa, riram-se da obra de Fídias, quando a viram de perto. Ordenou-se que ambas as esculturas fossem devidamente postas sobre o alto das colunas, local para o qual haviam sido concebidas. Quando colocada à distância correta, a escultura de Fídias teve sua desproporção corrigida, causando maravilhamento dos gregos. O mesmo não ocorreu com a peça de Alcmena, esta ficou desproporcional pela distância, causando riso. Essa narrativa exemplar demonstra haver uma adequação entre a obra, seu contexto de recepção, ponto de vista e como esta suscita o *pathos* do interlocutor, conforme Hansen, figura-se o intervalo que vai dos “efeitos aos afetos”. Entre a poesia e a pintura vigorariam procedimentos homólogos, pois tanto o pintor quanto o poeta deveriam adequar suas obras ao que a opinião mais aceita, a *doxa*, recomendava para cada gênero e contexto.

Sabe-se que a doutrina do *ut pictura* também promovia a competição e emulação entre os que criavam obras pictóricas e aqueles que escreviam<sup>32</sup>. Considere a estrofe do poema “Vá de aparelho”, de Gregório de Matos: “Vá de aparelho/ vá de painel, / venha um pincel/ retratarei a Chica/ e seu besbelho”<sup>33</sup>. O poema citado é um exemplo dessa emulação da pintura pela poesia.

O poeta inclui até os artefatos típicos do trabalho do pintor, painel e pincel.

Outro poema que emula uma obra de artes plásticas é o soneto de abertura de *O Uruguai*.

---

<sup>32</sup> Idem. p. 125

<sup>33</sup> MATTOS, Gregório de. Vá de Aparelho, in.: **Obras Completas. Crônica do Viver Baiano Seiscentista**, eds. James Amado e Maria Conceição Paranhos, Salvador, Janaína, 1968. pp. 1119-21.

Ergue de jaspe um globo alvo e rotundo,  
 E em cima a estátua de um Herói perfeito;  
 Mas não lhe lavres nome em campo estreito,  
 Que o seu nome enche a terra e o mar profundo.

Mostra na jaspe, artífice facundo,  
 Em muda história tanto ilustre feito,  
 Paz, Justiça, Abundância e firme peito,  
 Isto nos basta a nós e ao nosso mundo.

Mas porque pode em século futuro,  
 Peregrino, que o mar de nós afasta,  
 Duvidar quem anima o jaspe duro,

Mostra-lhe mais Lisboa rica e vasta,  
 E o Comércio, e em lugar remoto e escuro,  
 Chorando a Hipocrisia. Isto lhe basta.<sup>34</sup>

O poema de Basílio da Gama retrata uma escultura, em que figura o herói sobre um globo de jaspe. Nele vê-se, por obra de grande escultor, todos os feitos de paz, justiça, abundância, até mesmo as navegações do império português. Também se mostra Lisboa rica, depois da reforma do Marquês de Pombal, no século XVIII, talvez ele seja o herói. Nota-se que o escultor fictício retrata tudo de forma “muda”. Por sua vez o poeta verbalmente mostra a escultura por meio do discurso visualizante do poema efrástico. A palavra *muda* do soneto de Basílio da Gama parece retomar a frase lapidar de Simónides de Ceos, que viveu entre os séculos VI e V, BCE: “a pintura é uma poesia muda, e a poesia é uma pintura que fala”, sentença sempre retomada como palavra de autoridade para endossar a irmandade entre as artes.

Machado forjou écfrases a partir de obras de artes plásticas. No conto “Mariana”, publicado em 1891, posteriormente agrupado à antologia *Várias histórias*, Machado descreve a interação de Evaristo, protagonista do conto, com a pintura de Mariana, mulher com quem teve uma relação amorosa.

Evaristo retorna da Europa, onde esteve por 17 anos, para o Rio de Janeiro e vai ao encontro de Mariana. Ao chegar à casa da moça, ele a espera na sala, onde observa que nada se alterou, todos os móveis permaneceram nos mesmos lugares, estavam apenas com a aparência envelhecida. O proêmio efrástico se apresenta conforme o excerto:

Enquanto esperava circulou os olhos e ficou impressionado. Os móveis eram os mesmos de dezoito anos antes. A memória, incapaz de os recompor na

<sup>34</sup> GAMA, Basílio da. O Uruguai, in.: **Multiclassicos**, org. Ivan Teixeira, São Paulo: Edusp. p.637

ausência, reconheceu-os a todos, assim como a disposição deles, que não mudara. Tinham o aspecto vetusto. As próprias flores artificiais de uma grande jarra, que estava sobre um aparador, haviam desbotado com o tempo. Tudo ossos dispersos, que a imaginação podia enfeixar para restaurar uma figura, a que só faltasse a alma.<sup>35</sup>

O trecho acima corresponde ao primeiro parágrafo do segundo capítulo. Observa-se o emprego de vocábulo concernente à visualidade, no caso, “olhos”. Associado a esse termo encontra-se “circulou”, que confere mobilidade ao olhar que se seguirá. Por meio da expressão “circulou os olhos”, o conto impetra uma periegesse, descrevendo primeiro os objetos da sala onde se encontra o protagonista. O narrador emprega léxico dêitico, tanto de espaço quanto de tempo: “dezoito anos antes”, “aspecto vetusto”, “disposição”, “estava sobre”, “tempo”, “dispersos”. A última sentença compara os objetos da sala a ossos, implicando a ação do tempo, à disposição dos móveis associa o termo “dispersos”. A memória de Evaristo conseguiria recapitular os eventos pregressos se encontrasse uma “alma”. O conto prossegue:

Mas não faltava a alma. Pendente da parede, por cima do canapé, estava o retrato de Mariana. Tinha sido pintado quando ela contava vinte e cinco anos; a moldura, dourada uma só vez, descascando em alguns lugares, contrastava com a figura ridente e fresca. O tempo não descolara a formosura. Mariana estava ali, trajada à moda de 1865, com os seus lindos olhos redondos e namorados. Era o único alento vivo da sala; mas só ele bastava a dar à decrepitude ambiente a fugidia mocidade. Grande foi a comoção de Evaristo. Havia uma cadeira defronte do retrato, ele sentou-se nela, e ficou a mirar a moça de outro tempo. Os olhos pintados fitavam também os naturais, porventura admirados do encontro e da mudança porque os naturais não tinham o calor e a graça da pintura. Mas pouco durou a diferença; a vida anterior do homem restituiu-lhe a verdura exterior, e os olhos embeberam-se uns nos outros, e todos nos seus velhos pecados.<sup>36</sup>

O retrato de Mariana era a “alma” do ambiente, que franqueou à imaginação de Evaristo condições para presentificar o tempo pretérito, devolvendo o aspecto “fresco” aos móveis, para toda a sala. Machado traça uma relação direta entre percepção visual, imaginação e alma. A restituição do ânimo do ambiente acontece simbolicamente na mente imaginativa de Evaristo, ou seja, é a percepção subjetiva de Evaristo que reconhece a pintura ser dotada de um vigor regenerativo. Nesse processo, reconhece-se a ação da memória associada ao sentimento subjetivo da percepção estética. A percepção do *eu*, Evaristo,

---

<sup>35</sup> ASSIS, Machado de. Mariana, in.: **Várias Histórias, Obra Completa**, v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 543

<sup>36</sup> Idem

condiciona a visão da pintura, porque esta é filtrada por sua subjetividade. Por isso, parece existir duas pinturas no conto, uma no encontro da memória com a imaginação, na mente de Evaristo, indissociável de sua visão de mundo, como uma leitura particularizada, e outra pintada pela terceira pessoa, porém ambas são narradas concomitantemente. Em outras palavras, nós, leitores, vemos a visão na imaginação de Evaristo. Quem lê esse trecho do conto sabe do efeito que a pintura de Mariana causa em Evaristo, ao mesmo tempo que o conto também pinta o reencontro imaginário de forma ecfástica. Tal paralelismo implica em uma visão em abismo, já que se narram verbalmente as sensações causadas por uma pintura ao personagem.

Para que se possa aprofundar as idiossincrasias da écfase presente no conto “Mariana”, pode-se compará-la com a écfase de Luciano de Samósata, quando este descreve a pintura “Família de Centauros”, de Zêuxis, contida no texto “Zêuxis ou Antíoco”. Luciano principia seu texto descrevendo uma ovação que recebeu por ter feito um discurso excelente. Muitos dos que o ouviram vieram-no cumprimentar, exaltavam em seu discurso o efeito maravilhoso que este os causou pela estranheza da novidade contida na fala do orador. Luciano incomoda-se que ninguém comentou, ou mesmo demonstrou ter compreendido, a técnica empregada naquele discurso. Luciano afirma que o excesso de elogios ao bizarro conteúdo fê-lo sentir-se um charlatão.

Luciano conta sobre algo parecido que ocorreu com Zêuxis, grande pintor, que teria pintado uma família de centauros, algo novo, que ninguém jamais havia visto em pintura. Todos admiraram-se da novidade, mas ninguém comentou sobre sua técnica. Para dar ao leitor o conhecimento da perícia empregada na tela de Zêuxis, Luciano forja uma écfase, faz de memória, pois o original ter-se-ia perdido em um naufrágio. Assim, o discurso pretende equivaler-se à tela, pois emprega técnica homóloga, que visa causar a sensação da percepção das nuances da técnica pictórica. Descreve-se a cena: a centauro fêmea amamentando dois pequenos centauros, o rosto do macho do casal, até o olhar infantil dos pequenos para um leãozinho coadjuvante que lhes atija a curiosidade. Principalmente, comenta-se sobre as sutilezas da execução pictórica da tela, por exemplo, o imperceptível do encontro entre o tronco humano e o corpo equino nos centauros.

Ao pintar verbalmente a tela de Zêuxis, Luciano demove a atenção do interlocutor do bizarro da cena, para reproduzir a excelência da técnica pictórica, que se reflete especularmente na técnica descritiva, a própria écfase empregada. Luciano, ao descrever a pintura simula a técnica do pintor, descreve nuances de cores, pinceladas, expressões etc. A écfase forja uma interpretação do que se descreve, nesse caso é a execução da tela. Em outras

palavras, a descrição valoriza intencionalmente os aspectos técnicos da pintura de Zêuxis, de modo que a excelência da execução da pintura, vista por meio do discurso verbal, implica maestria no manejo da técnica retórica. No contexto de Zêuxis, a éfrase compete com a pintura<sup>37</sup>.

No conto “Mariana”, narra-se que ela pintada “desceu” da tela, sentou-se em frente a Evaristo, pondo em cena o que a visão da pintura propiciou ao herói. Conta-se que eles deram-se as mãos. Trocaram declarações de amor como “morrias por ti”, “amo-te, e a ninguém mais”. O diálogo revela que a partida de Evaristo para Europa foi premeditada, pois este mantivera relação amorosa com Mariana, que já era noiva. Evaristo insta que Mariana confesse quem ama: o amante quer a exclusividade, mas percebe-se que o que atija a relação de ambos é o triângulo amoroso, que instala uma disputa entre os três. Aparentemente, Evaristo não nota que seu interesse maior está na rivalidade amorosa. A contenda entre o marido e o comborço pela exclusividade da mulher desmascara a ironia machadiana. Há também a discrepância entre o total esquecimento de Mariana, nos anos em que Evaristo esteve na Europa e a súbita paixão que o toma de assalto quando pisa no Rio de Janeiro. Tal desnivelamento configura a volubilidade do protagonista, que oscila entre o completo esquecimento e o amor apaixonado insensivelmente. O protagonista parece querer viver o percurso amoroso romântico, que literariamente passa pelas fases da prova, depois de disputa, e só posteriormente, sanção, algo que em 1891 já era visto como algo piegas. O narrador pinta a cena detalhadamente, como no excerto:

Evaristo ajoelhou-se, puxou-lhe os braços, beijou-lhe as mãos, e fechou nelas o rosto; finalmente, deixou cair a cabeça nos joelhos de Mariana. Ficaram assim alguns instantes, até que ela sentiu os dedos úmidos, ergueu-lhe a cabeça e viu-lhe os olhos rasos de água. Que era?

— Nada, disse ele; adeus.

— Mas que foi?!

— Tu o amas, tomou Evaristo, e esta ideia apavora-me, ao mesmo tempo que me aflige, porque eu sou capaz de matá-lo, se tiver certeza de que ainda o amas.

— Você é um homem singular, retorquiu Mariana, depois de enxugar os olhos de Evaristo com os cabelos, que despenteara às pressas, para servi-lo com o melhor lenço do mundo. Que o amo? Não, já não o amo, aí tens a resposta. Mas já agora hás de consentir que te diga tudo, porque a minha índole não admite meias confidências.

Da pintura de Mariana passa-se ao retrato psicológico de Evaristo, por meio do que a obra plástica lhe suscitou. Na éfrase luciânica, percebe-se que a enunciação orienta o olhar

<sup>37</sup> HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. In: **Revista Usp** 71, 2006. pp. 85-105. p. 99

do interlocutor para que sua capacidade judicativa compreenda a perícia no discurso, pois esta simula a maestria da pintura de Zêuxis. Embora em ambos os casos o interesse seja apresentar uma pintura para, por meio dela, produzir um discurso sobre o próprio ato discursivo, Machado aproveita o procedimento descritivo para apresentar a psicologia do personagem. Assim, modernamente, a écfrase machadiana aproveita a pintura para tratar da consciência romantizada de Evaristo, que não coincide com o ponto de vista da terceira pessoa. Como essas duas formas de ver não se alinham, o conto descreve, além da própria pintura, muito mais a individualidade dos olhares, suas nuances psicológicas.

### 3.1 Prosopografia e Etopeia

Sônia Brayner, no prefácio à antologia *O conto de Machado de Assis*, propõe uma tipologia para as narrativas breves machadianas:

A manutenção de certos padrões de execução formal e conteudística [dos contos] leva-nos a tentar apreendê-los em uma tipologia, cujos melhores momentos foram reunidos nesta antologia: 1) desenvolvimento de um incidente marcante, com cronologia sequencial linear, de cunho verossímil, submetido a uma lógica de ação na dependência da estrutura interna dos personagens; 2) análise de motivações psicológicas, centrando-se em ações verossímeis ou com certa dose de excepcionalidade; 3) adoção de formas literárias tradicionais, com intenção filosófico-moralizante (diálogos de mortos, fantasias, apólogos) na linhagem da sátira menipeia, cômico-fantástica, para ilustrar uma ideia; 4) análise de um caráter, de um tipo, na tradição de Teofrasto e La Bruyère.<sup>3839</sup>

Brayner, no item 4, defende que Machado produziu contos cujo fito é a análise de caráter, em que ele resgata e atualiza a tradição teofrástica da composição de retratos de pessoas.

James Diggle, em *Theophrastus Characters*, explica que o livro *Os Caracteres* de Teofrasto funciona como um repositório de tipos humanos, cada um representando vícios e virtudes. Diggle<sup>40</sup> explica que *Os Caracteres* apresentaram, em sua época, século IV BCE, uma obra conformada apenas por descrição cômica dos vícios, o personagem tipo, o dito caráter. Não houve, até o século IV, outro texto, de que se tenha conhecimento, com esse

<sup>38</sup> BRAYNER, Sônia. Prefácio, in.: **O conto de Machado de Assis**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 12

<sup>39</sup> Outros autores, como Eugênio Gomes, apontam ainda mais “tipos” de contos machadianos, como o conto teoria etc.

<sup>40</sup> DIGGLE, James. **Theophrastus Characters**. Cambridge: Cambridge University Press. p. 7

mesmo escopo. Porém, conforme Diggle, algo semelhante ao personagem tipo já aparecia em outras obras. Por exemplo, em Homero, tem-se o Covarde (em grego δειλός, transliterado: *deilós*) que também aparece na *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles. Nessa obra, se elencam 26 paixões humanas, das quais nove também aparecem em Teofrasto. Segundo Diggle<sup>41</sup>, Aristóteles apresenta as paixões genericamente, de forma abstrata, enquanto Teofrasto as representa por meio das ações de personagens em certas circunstâncias. Em sua maioria, os caracteres de Teofrasto representam vícios, como avareza, covardia, tolice, dissimulação, o velho que age como os jovens etc. Embora as paixões sejam representadas por vinhetas curtas, em que certos personagens tipificam um vício, *Os Caracteres* foram um repositório importante para os poetas e dramaturgos, uma vez que colocam em ação uma paixão. Por exemplo, na comédia de Plauto, *Aulularia*, em que o personagem Euclio encontra uma panela cheia de ouro embaixo de sua casa, o que o torna exageradamente desconfiado, pois defende sua panela com unhas e dentes, inclusive de perigos inexistentes. Euclio é a personificação da avareza. Assim, *Os Caracteres* se ligam ao gênero cômico, pois a comédia antiga retrata, como ensina Aristóteles, pessoas “piores” do que os espectadores, de modo que os vícios são matéria comum à sátira.

Sobre o retrato de caractere em Teofrasto, Ivan Teixeira<sup>42</sup> ensina que os perfis traçados seguem uma estrutura: já na primeira sentença busca-se apontar o vício representado; passa-se, então, a situações em que aparece o sujeito e a paixão que ele encarna. Suas frases e jargões também sublinham qual aspecto moral é o alvo; o resultado é semelhante a uma vinheta, em que se distorcem e/ou exageram certos traços do retratado; de forma geral, os retratos acabam abruptamente, sem um desfecho conclusivo.

Hansen<sup>43</sup>, ao estudar os procedimentos da técnica retórica da éfrase pelos preceptores antigos, colige e explica o funcionamento de algumas categorias da descrição vívida. No discurso epidítico, que louva ou censura, Hansen aponta duas formas relacionadas à descrição de pessoas: a representação das paixões ou caracteres, intitulada etopeia e o desenho verbal dos traços físicos de uma pessoa, a prosopografia.

A éfrase, bem como suas categorias, foram prescritas em doutrinas de retórica entre o século I e V da era comum. Entanto, conforme Hansen observa, esses elementos da técnica retórica (mas não somente eles) podem ser rastreados de forma persistente até o século XVIII.

---

<sup>41</sup> Idem

<sup>42</sup> TEIXEIRA, Ivan. *O Altar & O Trono: Dinâmica do Poder em O Alienista*. Campinas: Editora Unicamp. 2010. p. 171

<sup>43</sup> HANSEN, João Adolfo. Categorias Epidíticas da *Ekphrasis*, in.: **Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaios**. Org. CUNHA, Cilaine Alves, LAUDANNA, Mayra. São Paulo: EdUSP. 2019.

Durante os cinco primeiros séculos da era comum, essas prescrições foram registradas em livros de ensino de retórica, os *progymnasmata*, dos autores Aélios Teão, Aftônio, Hermógenes e Nicolau. De forma geral, todos esses professores de retórica associam à descrição, enquanto gênero, espécies descritivas, entre as quais encontram-se a etopeia e a prosopografia.

Hermógenes, em seu *progymnasmata*, afirma que a etopeia visa descrever o caráter, *ethos*. Em suas palavras: “Etopeia é a imitação do caráter de uma pessoa que supostamente estaria falando; por exemplo, quais seriam as palavras de Andrômaca para Heitor.”<sup>44</sup> Hermógenes ensina que, quando se compõe uma etopeia, é necessário observar se se trata de pessoa específica ou inespecífica. Defende ele que o caráter da fala de uma pessoa qualquer, quando se despede de sua família, é diferente do de Aquiles quando fala para Deidâmia que vai à guerra. A etopeia, de acordo com a explicação de Hermógenes, é a representação do caráter de um sujeito, por meio de sua fala, em uma determinada situação. Assim, conforme Hansen<sup>45</sup>, os retratos de caráter, como os de Teofrasto, são etopeias, pois colocam certos sujeitos em ação para que, por meio de suas próprias falas, venham a representar diversos *ethea* (aspectos do caráter humano, vaidade, cobiça etc.).

Associada à etopeia, no contexto dos *progymnasmata*, tem-se a prosopografia, uma vez que é uso comum, considerando a descrição de paixões, descrever as características físicas do sujeito que representa aquela paixão. Enquanto a técnica retórica foi a base para a organização dos discursos, as prosopografias foram feitas tomando-se em conta a opinião mais aceita (*doxa*) sobre como dever-se-ia imitar a coisa (ou pessoa) em questão. Durante esse período, de proeminência da técnica retórica, também era comum a concomitância da beleza com a virtude e da feiura com o vício. Hansen<sup>46</sup> relembra que, na prosopografia, o retrato abstrai traços físicos dos indivíduos empíricos para compor um todo coerente com o lugar comum aceito para o tipo que se pretende retratar. Nesse sentido, conforme aponta Hansen<sup>47</sup>, Alfonso Torres, retor espanhol do século XVI, defende que a representação verbal de um bandido poderia ser: “olhos ferozes e a cara toda horrível deformada por uma cicatriz... os dentes podres e o hálito infecto”.

---

<sup>44</sup> HERMÓGENES. *Progymnasmata*. in: **Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric**. Traduzido e organizado por KENNEDY, A. George. Atlanta: Society of Biblical Literature. 2003. p. 85 (tradução livre)

<sup>45</sup> Op. cit. p. 263

<sup>46</sup> Op. cit. loc. cit.

<sup>47</sup> Op. cit. p. 277

Nos séculos XVII e XVIII, surgiram obras baseadas n’*Os Caracteres* de Teofrasto. Muitos escritores, como o francês La Bruyère e os ingleses Joseph Hall, Thomas Overbury, John Earle, praticaram o gênero. A representação das paixões, por meio dos caracteres, foi bastante pervasiva, assim encontrou relevância também na pintura. Henri Testelin (século XVII), professor da Academia francesa de pintura, compilou preceitos sobre pintura em *Sentiments*<sup>48</sup>. Nessa obra, Testelin afirma, na “Segunda tabela de preceitos para a pintura das proporções” [*Table seconde des préceptes de la peinture sur les proportions*]:

Para temas simples e assuntos vulgares e campestres; [Deve-se pintar] homens de espírito grosseiro e de temperamento humilde, estes devem ser de uma proporção pesada e grosseira, os músculos devem parecer fortes, mas pouco distintos uns dos outros, a cabeça grande, o pescoço curto, os ombros largos, o estômago pequeno, as coxas e os joelhos grandes, os pés grossos como o jovem fauno.

[Os personagens devem ser] Belos e agradáveis nas histórias graves e sérias, as figuras de heróis devem ser esbeltas, os quadris curvados, as articulações bem cerradas e pequenas, desprovido de carnes e gordura, como um Apolo: observe os guerreiros robustos [...]

<sup>49</sup>

Testelin complementa suas prescrições escritas com desenhos das expressões faciais próprias para cada paixão. Abaixo se veem as feições da contemplação e do riso que constam na obra dele.

**Figura 1** - *Sentimens des plus Habiles Peintres sur la Pratique de la Peinture et Sculpture, mis en Tables de Preceptes, avec Plusieurs discours Accademiques*



Fonte: sítio eletrônico do Met Museum

<sup>48</sup> O nome completo da obra de Testelin é *Sentimens des plus habiles peintres du temps, sur la pratique de la peinture et sculpture*, esse livro foi publicado em 1693, mas os textos foram escritos na década de 40 do século XVII.

<sup>49</sup> TESTELIN, Henri. **Sentimens des plus habiles peintres du temps, sur la pratique de la peinture et sculpture**, tradução livre. Paris: Chez Matthieu Rogguet, 1693. p.10

**Figura 2** - Sentimens des plus Habiles Peintres sur la Pratique de la Peinture et Sculpture, mis en Tables de Preceptes, avec Plusieurs discours Accademiques



Fonte: sítio eletrônico do Met Museum

Machado de Assis tinha, em sua biblioteca, a tradução francesa de Teofrasto, feita por La Bruyère, obra que contém retratos novos feitos pelo francês no século XVII. Teixeira<sup>50</sup> aponta que, no século XIX brasileiro, a prática do retrato de caráter e a tradução de La Bruyère foram conhecidas e empregadas para fins literários e artísticos. Já na obra de Machado, não há uma menção pontual/nominal a Teofrasto ou mesmo La Bruyère. Por outro lado, em *Sonhos d'ouro*, de Alencar, por exemplo, cita-se um caráter para caracterizar o personagem Sr. Benício, este seria uma manifestação do *aresko*, ou o homem serviçal<sup>51</sup>. No romance *O Ateneu*, Raul Pompeia forja pequenos retratos verbais acompanhados por desenhos a pena dos personagens. Teixeira<sup>52</sup> aponta que, além dessas peças de desenhos e textos descritivos, há, ao longo do romance *O Ateneu*, diversos retratos de caráter. Percebe-se, por isso, que ele era referência ainda relevante no século XIX.

Teixeira<sup>53</sup>, ao analisar os retratos de *O Alienista*, chama atenção para as diversas vinhetas que reproduzem o núcleo periférico da trama. O teórico lembra que, em *Os Caracteres*, os retratos são autônomos, ou seja, podem ser observados individualmente, enquanto em Machado, n'*O Alienista*, se inserem ao longo do enredo. Tanto na novela machadiana quanto no texto do filósofo grego, Teixeira aponta alguns traços estruturais comuns, como: introdução que destaca a paixão, seguida por uma enumeração descritiva das situações em que o retratado demonstra sua mania. Barthes, ao estudar a estrutura dos retratos

<sup>50</sup> TEIXEIRA, Ivan. Op. cit. p. 165

<sup>51</sup> Op. cit. loc. cit.

<sup>52</sup> Op. cit. p. 165-6

<sup>53</sup> TEIXEIRA, Ivan. Op. cit. p. 193

de caráter de La Bruyère em *Essais critiques* (1964), afirma que, em seu conjunto, *As paixões deste século* (título dos retratos de La Bruyère compostos por ele mesmo) são fragmentos que compõem um painel da sociedade. Nas palavras de Barthes:

La Bruyère se presta pouco a grandes despertares; Ele é medido em tudo [...], evita ir ao fundo das opiniões que aponta, renuncia àquela radicalidade do ponto de vista que assegura ao escritor uma violenta vida póstuma; muito próximo de La Rochefoucauld, por exemplo, mas seu pessimismo não vai muito além da sanidade de um bom cristão e nunca se torna uma obsessão; capaz de produzir uma forma curta e deslumbrante, prefere, no entanto, o fragmento ligeiramente longo, o retrato que se repete: é um moralista temperado, não arde (exceto talvez nos capítulos sobre mulher e dinheiro, de uma agressividade intransigente); e por outro lado, um pintor declarado de uma sociedade, e nesta sociedade, da paixão mais social que existe, o mundanismo [...] Parece que ele quer evitar escolher um gênero definido; moralista, ele se refere constantemente a uma sociedade real, capturada em seus personagens e em seus atos [...]; e sendo um sociólogo, ele só via esta sociedade em sua substância moral [...]  
[...]

História frustrada, metáfora mascarada: esta situação do discurso de La Bruyère talvez explique a estrutura formal (o que antes se chamava composição) dos caracteres: é um livro de fragmentos, porque justamente o fragmento ocupa um lugar intermediário entre a máxima, que é pura metáfora, pois define [...] a anedota, que nada mais é do que uma história: o discurso se estende um pouco porque La Bruyère não se contenta com uma equação simples [...]; mas não demora muito para parar, quando surge a ameaça de virar uma fábula.<sup>54</sup>

Diferentemente de Teofrasto, La Bruyère compõe os capítulos sobre assuntos de escopo social, como “Sobre o mérito pessoal”, “Sobre a sociedade e a conversação” etc. Cada capítulo apresenta diversos textos de extensão variada: há desde pequenos relatos, como aponta Barthes, até lacônicas máximas morais. A somatória desses capítulos apresenta um painel da sociedade.

Teixeira propõe que, tanto em Machado quanto em Teofrasto, a narrativa representa algo concreto (uma pessoa agindo em uma situação) para dar ideia de algo abstrato (paixão ou mania). Assim, o teórico defende que Machado aproveita o retrato de caráter, enquanto técnica de representação de pessoas de longa duração, como forma de mediar, ou reproduzir, seus referentes, as pessoas, ou comportamentos que observava. Nas palavras de Teixeira:

É corrente o princípio de que Machado de Assis era atento observador da sociedade, noção quase sempre evocada em favor do suposto realismo do autor. É possível admitir que ele observasse as pessoas, mas parece mais demonstrável supor que suas obras imitem, antes o conceito de indivíduo e

<sup>54</sup> BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Tradução livre. Paris: Seuil. 1964. p. 304 e 320

de grupo social disponível em seu campo de pesquisa literária. Por outro lado, deve-se levar em conta a tradição técnica do retrato moral da pessoa – *caráter* –, que parte de Teofrasto na Grécia antiga e chega até Machado por meio de La Bruyère e dos moralistas ingleses dos séculos XVII e XVIII.<sup>55</sup>

Machado adapta, nessa ótica, a técnica teofrástica do retrato por meio de La Bruyère:

A leitura de *Les Caractères* (1688) de La Bruyère não só deve ter conduzido Machado à técnica de pintura de Teofrasto [...] há outros aspectos que unem *O Alienista* a *Les Caractères*, como o tom geral de crítica aos desvios éticos do tempo, em que se destaca, em ambos os casos, o escárnio contra a vaidade e a mentira.

(*Les Caractères*) [...] Consta de dezesseis capítulos em forma de dissertação aguda sobre grandes temas, como a obra de arte literária, o mérito pessoal, as mulheres, a vida na corte (ênfase na arte de conversar), a moda, o julgamento pessoal, a oratória sacra, a força espiritual. A noção de caráter [...] fundamenta a redação de pequenos esboços que o autor incrusta no texto dissertativo para produzir o efeito de painel social [...]<sup>56</sup>

## 3.2. Escrevendo (sobre) Imagens: Uma Perspectiva Moderna

### 3.2.1. Transposição criativa: a tradução intersemiótica

Até o presente subcapítulo, observou-se como a técnica retórica compreendia a descrição, bem como a relação entre imagem e texto. Contudo, há de se relevar o que foi estudado pela perspectiva moderna sobre a relação entre texto e imagem, como se uma e outra fossem intercambiáveis, ou mesmo como formas inter traduzíveis.

Nesse sentido, o texto de Roman Jakobson, “Sobre os aspectos linguísticos da tradução”, é seminal, já que lança as bases para uma compreensão moderna sobre a associação entre as formas pictóricas imitativas e o verbo. Jakobson determina que a tradução é uma operação fundamental, não apenas da linguagem, mas também da comunicação, já que permite a “recodificação interpretativa”. Refrasear, ou reorganizar um enunciado possibilita a capilarização do conhecimento, de signos culturais, tudo mais que possa transitar por meio da língua.

Jakobson distingue três formas de tradução: a intralinguística, feita de forma interpretativa dentro de uma mesma língua; a interlinguística, ocorrida entre línguas diferentes; e, por fim, uma que batiza de intersemiótica, ou seja, uma “*transmutação* que é

<sup>55</sup> TEIXEIRA, Ivan. Op. cit. p. 31

<sup>56</sup> TEIXEIRA, Ivan. Op. cit. p. 202

uma interpretação de signos verbais por meio de um sistema de signos não verbais.”<sup>57</sup> Jakobson afirma que a tradução intralinguística realiza-se por intermédio de sinônimos, palavras cujo sentido aproxima-se do que se pretende traduzir e/ou circunlóquios. O linguista refere-se ao que se pretende traduzir como unidade de código (*code-unit* na tradução anglófona). Para aquilo que se quer como tradução intralinguística, ou mesmo circunlóquio, Jakobson apresenta como outra unidade de código relativamente equivalente. De outra forma, ao desdobrar o que se quer explicar e/ou traduzir em outras palavras, dá-se, pelo menos no nível da intelecção, o sentido da unidade de código de partida (aquilo a ser traduzido). Forja-se, assim, uma semelhança entre unidades de código. De forma semelhante, na tradução interlinguística não existe equivalência possível, já que gramática, léxico e cultura são estranhos. Porém, ao se elaborar uma tradução, o linguista afirma que se produz uma interpretação entre unidades de código alienígenas.

Quanto às traduções intersemióticas, Jakobson é bastante breve. Ele afirma ser traço distintivo da poesia a paronomásia, uma figura de retórica que visa um arranjo de palavras muito específico. Embora independente do idioma, não é possível traduzi-la, pois opera categorias sintáticas, morfológicas, sufixos, prefixos etc. Assim, cria-se uma relação de dependência entre essas partes, de forma que se constitui uma significação autônoma: não existe, nem em uma mesma língua, outra unidade de código semelhante àquela feita de forma poética, pois *maneira* e *sentido* são dependentes.

Nesse âmbito, da tradução poética, Jakobson afirma que só pode haver a *transposição criativa* entre línguas ou entre artes diferentes. Assim, pode-se deduzir que, para Jakobson, as artes plásticas funcionam como a poesia, no sentido de que uma e outra tendem à significação autônoma, já que, por exemplo, relatar a cena de uma pintura não equivale a ver de fato a obra plástica. Em outras palavras, para o linguista, as unidades de código produzidas no campo artístico constituem-se a partir da indissociabilidade entre aquilo que é manifestado, o “sentido”, e a maneira como isso é feito, a forma ou arranjo.

Assim, ao aproveitar uma obra oriunda das artes plásticas, um dado escritor opera com liberdade uma transformação criativa, por meio da qual se quer traçar uma reciprocidade similar entre a forma e o conteúdo no meio artístico em que se faz a tradução. Reconhece-se que o escritor ou poeta, para Jakobson, interpreta aquela unidade autônoma, uma pintura hipotética, por exemplo, a partir de seu repertório de literato. Nota-se que o linguista não considera, como se observa durante a vigência da retórica, o doutrinamento da técnica retórica

---

<sup>57</sup> JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation., tradução livre, in.: **On translation**. Boston: Harvard University Press, 2013. p. 233

como ponto convergente das artes. Nem tampouco, Jakobson explora a concorrência entre as artes, algo que se expôs anteriormente nesta dissertação. Percebe-se que, em “Sobre os aspectos linguísticos da tradução”, não existe, de forma generalizada, a perspectiva diacrônica: *a relação entre as artes é contemplada em abstrato, deslocada do espaço tempo, em uma espécie de constructo teórico.*

Sobrepesando as proposições teóricas de Jakobson e aplicando-as ao caso específico desta pesquisa, percebe-se que, *lato sensu*, Machado opera *transformações criativas*. Ele adapta ou aproveita as obras pictóricas do repertório cultural da época por meio de procedimentos literários que visam constituir novas unidades autônomas, cujos sentidos residem na relação indissociável entre o verbo e seu teor.

### 3.2.2. A retórica das imagens

Em *O óbvio e o obtuso*, Barthes pesquisa a relação entre imagem e texto. Apesar de deter-se, sobretudo, na ligação entre fotografia e verbo no contexto publicitário, muitas considerações e ensinamentos de Barthes são valiosas para que se possa, até mesmo, compreender o que é uma imagem do ponto de vista teórico, cultural e relacional.

Barthes propõe, na esteira de Jakobson, que texto e imagem, mesmo quando aparecem juntos, não devem ser confundidos, pois são unidades particulares, que dependem de meios diversos. Ao observar a imagem fotográfica, Barthes aponta para as peculiaridades desse tipo imagético, por exemplo, a mensagem da fotografia é a própria cena registrada. O registro mecânico, diferentemente do desenho a lápis, por exemplo, não opera uma transformação, antes faz uma redução daquilo que lhe serve como referente. Barthes nota que *entre o objeto e sua imagem não há a necessidade de intermediação de um código de leitura, porque a imagem fotográfica funciona, culturalmente, como uma espécie de análogo perfeito da realidade* (grifo meu). Barthes explica que outras artes miméticas, como a pintura e a escultura, operam a mimese por meio de um *estilo* reprodutivo. A estilização cria um sentido secundário cujo significante é o próprio tratamento dispensado à imagem. Segundo Barthes, os estilos se remetem a uma determinada “cultura” da sociedade. Por exemplo, sabe-se que a maioria dos periódicos reserva uma parte para as charges, cuja estilização, geralmente, visa a hiperbolização, o exagero que propicia o riso.

A partir dessas premissas, Barthes aponta que todas as artes visuais imitativas apresentam duas mensagens. A primeira delas é denotativa, aquela que se quer análoga à realidade, ou seja, a parte que repercute aquilo que se imita. A outra parte, entanto, é conotativa e está ligada ao modo de leitura empregado para compreensão dessa metáfora.

Barthes exemplifica, ao afirmar que, por mais exata que seja um retrato feito a lápis, essa exatidão é compreendida como verismo. Assim, o desenho atinge um alto patamar de objetividade, dentro de uma cultura como a nossa, mas não se confunde com a coisa em si. Abstratamente, poder-se-ia afirmar, na esteira de Barthes, que o verismo é, ele mesmo, um signo cultural que se associa, grosso modo, às artes imitativas que querem transmitir um sentido de objetividade. Assim, nota-se que, em todas as artes imitativas, a conotação é mediada por um sistema de símbolos universais, por um lado, mas também por outro repositório simbólico exclusivo daquele momento no espaço e tempo. Por exemplo, o desenho de figura humana associa-se à tradição plástica acadêmica, mas o que Almeida Júnior fez no século XIX, embora parta do academicismo tradicional, desenvolve outro conjunto simbólico.

Barthes aponta que, pela reprodução analógica que as imagens produzem, já houve quem afirmasse que elas não seriam capazes de criar um sistema de signos coerente, como são os textos, que se organizam na interdependência dos enunciados e, por outro lado, há um código de leitura fartamente regrado que permite a prospecção dos sentidos dos textos. Por isso, muitos creem que as “imagens resistem ao sentido”, pois elas só seriam capazes de criar um sistema rudimentar de significação, quando comparadas às línguas naturais. Por outro lado, há aqueles que creem que a significação das imagens é inesgotável. Diferentemente, Barthes propõe uma maneira de reconhecer e “ler” imagens. Por exemplo, imagine-se uma peça publicitária que apresenta uma cena em uma cozinha. Em um primeiro plano, mostra-se uma massa de pão sendo fermentada, descansando, mais ao fundo vê-se um avental, sujo de farinha. A partir desses poucos elementos, percebe-se que a imagem trata tanto do trabalho artesanal do padeiro, associado ao avental enfarinhado, bem como remete à ideia, mais abstrata, de cuidado, matinal, labor etc. A cena fotográfica, propõe Barthes, reúne elementos simbólicos e, por seu intermédio, produz sentido. Não há, contudo, entre os itens constituintes, uma relação contínua ou linear, como em um enunciado de uma língua natural. Por isso, o filósofo ensina que as *imagens são uma cadeia descontínua de signos, que ensinam, de imediato, sentidos oriundos da relação entre essas unidades, sempre culturalmente interpretadas* (grifo meu). Barthes complementa esse conceito, ele defende que toda imagem é polissêmica, pois subjacente aos significantes, os elementos visualmente reconhecíveis, jaz uma cadeia flutuante de significados porque os interlocutores podem selecionar certos sentidos, enquanto ignora outros. A polissemia impossibilita que se fixe um sentido para as imagens.

Barthes volta-se à questão da denotação e conotação na representação fotográfica. Observa ele que o registro pictórico mecânico seria a única forma de representação visual que

consegue, supostamente, transmitir informação literal, ou é contemplada dessa forma pela nossa cultura, pois ela não se submeteria às regras de transformação. Desse modo, no interior das ponderações de Barthes, pode-se opor desenho e fotografia, o primeiro, ainda que exerça denotação, é uma mensagem codificada, transformada. A natureza codificadora do desenho realiza-se na reprodução de um objeto ou cena por meio de uma série de transposições culturalmente regulamentadas, de tal sorte que a operação de desenhar separa significante e significado. Desse modo, a denotação de um desenho é menos literal, ou verista, ou objetiva que uma fotografia, já que não há artes gráficas sem estilização.

A partir das considerações de Barthes, pode-se inferir que o caráter vivaz da *écfrase* implica uma capacidade dita denotativa incomum, ou seja, que não ocorre nas outras formas descritivas, como a listagem, por exemplo. A suposta denotação da *écfrase* ocorre por meio da capacidade metafórica do texto literário que consegue, ao empregar uma série de recursos da linguagem, transformar o ouvinte ou leitor em espectador. Em outras palavras, ao forjar uma *écfrase*, o escritor aproveita-se da capacidade conotativa do discurso, para simular uma literalidade, ou seja, a visão de um referente empírico, alcançando, assim, uma simulada denotação. Desse modo, observa-se que a *écfrase*, paradoxalmente, visa constituir uma literalidade visual que só é possível por meio de recursos de estilização e de técnica de escrita, culturalmente reconhecíveis como oriundos da técnica retórica. O cabedal teórico barthesiano permite afirmar que a *écfrase* constitui uma visão artificial, sem erro, uma espécie de fotografia do invisível.

## 4. CAPÍTULO 3: Análise dos contos

### 4.1. “Fulano”

Está morto: podemos elogiá-lo à vontade.

“O empréstimo”, Machado de Assis

“Fulano” foi publicado na antologia *Histórias sem data*, de 1884, originalmente apresentado no jornal *Gazeta de Notícias*. No conto, narra-se o processo por meio do qual o protagonista, Fulano Beltrão, tornou-se o comitente (financiador) da estátua de Pedro Álvares Cabral<sup>58</sup>.

"Fulano" é narrado em primeira pessoa por alguém que supostamente conheceu o protagonista Fulano Beltrão. O narrador estabelece uma conversa com o leitor na qual conta que o protagonista acabou de falecer. A propósito do óbito, recupera-se a vida desse personagem, forjando, assim, uma espécie de obituário.

Em 1864, o herói recebe um primeiro elogio público. Certo dia, ao ler o *Jornal do Comércio*, atentou para um artigo apologético dirigido a sua pessoa. O protagonista se surpreendeu, pois nunca havia recebido semelhante louvor público. Como o artigo era anônimo, supôs que fosse obra de um de seus amigos próximos, Xavier ou Castro.

Depois desse primeiro elogio público, o herói nunca mais foi o mesmo. Passou a almejar a admiração pública, os elogios e os louvores. Depois de 1864, começou a cavar situações em que a exposição pública lhe angariasse prestígio. O protagonista corria em auxílio às causas dramáticas, como incêndios e inundações, pois essas certamente alcançavam as páginas dos jornais. Em determinada ocasião, Fulano presenteou a Santa Casa com um bilhete de loteria. O recém-filantropo achou razoável ele mesmo publicar nos jornais sua doação. Em outras situações, o protagonista conseguia dinheiro para alforriar crianças escravas, ação feita em praça pública, de tal modo que Fulano atraía a simpatia dos abolicionistas e a ira dos escravagistas. Certa vez, quando passava diante da igreja em que fora batizado, ocorreu-lhe que a pobre paróquia merecia um presente e, em seguida, enviou ao santuário um castiçal de prata, fato publicado em todos os jornais. Conta-se que Fulano tinha uma festa já agendada, mas, ao saber da vitória brasileira na Guerra do Paraguai, afirmou a todos que se tratava de celebração em homenagem ao sucesso bélico brasileiro. O ufanismo de Fulano fez notícia nos jornais.

---

<sup>58</sup> Há, atualmente, uma estátua de Cabral no bairro da Glória, no Rio de Janeiro. Mas o conto de Machado foi escrito 16 anos antes do monumento ser inaugurado.

O protagonista tentou seguir carreira política. Como não tinha preferências ideológicas, decidiu unir-se ao partido da situação, o Liberal. Quando consolidou a filiação com esse partido, o poder moderador destituiu a presidência da Câmara, movimento que depôs Zacarias, então presidente do parlamento, e elegeu-se para o cargo o visconde de Itaboraí, do partido Conservador. Tal troca partidária arruinou as pretensões políticas do protagonista. Passado o insucesso da carreira política, o herói torna-se maçom e grande defensor do direito do livre pensamento.

Ao fim, depois de narrar muitas situações da vida de Fulano, o narrador, que aguardava o tabelião abrir o testamento, conta que o finado reservou grande quantidade de dinheiro para a edificação de um monumento a Cabral. A estátua dedicada ao dito descobridor do Brasil deveria, conforme requisitava o documento, trazer em sua base quatro retratos: dois já definidos, e outros dois ainda indefinidos. Junto com a verba, Fulano delegou uma comissão responsável por erigir o memorial. O narrador pondera que seria justo que o protagonista fosse retratado em um dos medalhões da base da escultura.

#### **4.1.1. Um epitáfio joco-sério: a construção do caráter de Fulano**

A primeira linha do conto interpela o leitor: “Venha [...] comigo assistir à abertura do testamento do meu amigo Fulano Beltrão”. A leitura do documento é feita por um agente público, um tabelião. Segue-se uma pergunta do narrador testemunha: “Conheceu-o?” Assim, ao principiar o conto pela morte de Fulano, parece que se vai escrever um obituário ou um necrológio para o defunto Beltrão. Nesse subitem, observar-se-á a estratégia discursiva adotada pelo narrador para descrever quem foi Fulano.

Santana (2011) ensina que o gênero obituário, no século XIX, preocupava-se com a construção de um *ethos postmortem* do falecido. Os necrológios promoviam, como regra, o apagamento de tudo que pudesse ser reprovável na conduta do finado. Desse modo, o texto final tem um tom laudatório. Santana<sup>59</sup> aponta que os obituários impressos do século XIX apresentam variação de acordo com a extração social do defunto. Os mortos pobres geralmente eram lembrados pela doença de que padeceram, cor da pele, seus padrões. Por seu turno, os necrológios dos ricos relembavam sua suposta importância para a sociedade, sua ancestralidade etc. Os obituários dos menos favorecidos, além de mais breves, ficavam todos agrupados em uma coluna das últimas páginas do jornal; já os textos fúnebres, dedicados aos abastados, tinham aí posição de destaque.

---

<sup>59</sup> Idem. p. 83

Como o louvor é um traço típico do necrológio, far-se-á uma breve exposição sobre o elogio enquanto técnica retórica, já que, como se viu na paráfrase introdutória, todo o conto “Fulano” é baseado ou aproveita essa espécie formal do gênero epidítico.

O encômio, explica Aristóteles em *Retórica*, é uma das duas formas possíveis do discurso epidítico, há também o vitupério: enquanto aquele louva, este censura. O encômio (*ἐγκώμιον*, transliterado, *encómion*) trata de feitos particulares, belos, bons e verdadeiros, dignos de serem recomendados ética e artisticamente<sup>60</sup>. Por seu turno, o vitupério censura aquilo que é eticamente reprovável. Por exemplo, Aristóteles conta que a magnanimidade é uma virtude, já que quem é magnificente faz obras grandes e onerosas, coisas que devem ser celebradas. Contrariamente, a mesquinhez é o vício que corresponde à mediocridade, limitação, avareza, traços que devem ser condenados. Aristóteles ainda apresenta outras subdivisões do discurso epidítico, como é o caso do discurso fúnebre, ou *epitáfios logos* (*ἐπιτάφιος λόγος*). O encômio e o discurso fúnebre têm em comum as figuras de amplificação e a valorização daquilo que é eticamente louvável, os feitos notáveis.

Nesse sentido, o discurso encomiástico tem liberdade para magnificar ou até alterar as ações de alguém. Aristóteles chega a afirmar que, se falta matéria para elogiar uma pessoa, é lícito, no encômio e no discurso fúnebre, travar comparação entre a pessoa elogiada e outra que tenha muitos atributos, de tal modo que o elogiado, por meio da comparação, absorva as virtudes de outros.

Squeff<sup>61</sup> aponta que, no século XIX, o discurso fúnebre era tão importante a ponto de haver uma posição de orador para necrológios permanente no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. A teórica relembra que, na *Revista Trimestral*, publicação do IHGB, cerca de 16% dos artigos eram biografias de brasileiros falecidos tidos como ilustres. Os necrológios não narravam qualquer aspecto da vida prosaica do elogiado. Cabia ao orador ressaltar ou amplificar a atuação pública dos falecidos, frisando o quanto eles colaboraram para o desenvolvimento da “civilização” no Brasil. Squeff destaca que esses necrológios eram concebidos para serem narrativas de vidas exemplarmente heroicas.

No século XIX, havia uma certa concepção da História de caráter utilitário, pois, por meio dela, acreditava-se que poder-se-ia evitar erros do passado, ela servia como modelo ao presente e ao futuro. Por exemplo, Gonçalves de Magalhães, quando escreve sobre a Revolta da Balaiada, pretende defender formas de evitar rebeliões futuras. Os ensinamentos pretéritos

<sup>60</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior. Biblioteca de Autores Clássicos. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006. p. 128

<sup>61</sup> SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Editora da UNICAMP, 2004. p. 135

seriam úteis para o desenvolvimento da sociedade. Essa noção de História encontra-se em Horácio, que afirma que esta é a mestra da vida (*historia magistra vitea est*).

A *Revista Trimestral* do IHGB compôs cerca de 1570 biografias de brasileiros ilustres. Por exemplo, o necrológio de Patrício José Correia da Câmara, primeiro visconde de Pelotas<sup>62</sup>, recupera seu nascimento em Portugal, em 1755, sua educação, a passagem pelas colônias africanas e pela Índia. Ele é lembrado como responsável por comandar o exército português na colônia brasileira, na província do Rio Grande do Sul, na região das Missões. A biografia do visconde de Pelotas reputa-o como responsável por diversos êxitos militares na região disputada com a Espanha no extremo sul do Brasil colonial. Depois da independência brasileira, o visconde se naturalizou brasileiro e continuou com seu posto de comando no exército. O biógrafo afirma que Correia da Câmara foi responsável por conquistar territórios para o Brasil e, por isso, chama-o de herói. Desse modo, conforme Squeff, a biografia ou necrológio era feita para refletir a história da nação. A pesquisadora também aponta, como curiosidade, que não eram poucos os membros do IHGB que deixavam uma autobiografia pronta para, quando falecessem, ser aproveitada pelo orador na composição do necrológio. A teórica ensina que os discursos fúnebres ou biografias não tratam da vida privada do retratado, o que, segundo ela, repercute uma concepção historiográfica que só se ocupa do supostamente grandioso e invulgar. É válido apontar que a seleção dos fatos biografados, enquanto estratégia discursiva que inclui apenas as ações ditas invulgares, cria uma espécie de câmara de eco, em que se amplifica a suposta grandiosidade do retratado. Os necrológios feitos para os falecidos membros do IHGB também trazem, muitas vezes, ao fim, descrições das feições dos falecidos. Esse retrato verbal aludia à beleza física do falecido sempre de forma lisonjeira, relacionando a aparência do indivíduo à sua suposta heroicidade. Assim, “as biografias [...] destinavam-se a formar o panteão de heróis e fundadores do Império.”<sup>63</sup> O necrológio, ao narrar heroicamente como Correia da Câmara conquistou território, pretende dar uma dimensão épica tanto para sua trajetória de vida, quanto repercutir uma história nacional preta de ações igualmente heroicas.

No conto “Fulano”, observam-se episódios que ratificam sempre a mania da notoriedade do herói. Tentar-se-á analisar como a narrativa amplifica o *ethos* do protagonista em cada episódio. Dessa forma, pretende-se demonstrar que o conto funciona como um

---

<sup>62</sup> “Biografia dos brasileiros distintos por letras, armas, virtudes etc. – Visconde de Pelotas”, in.: **Revista Trimestral**, Quarto Trimestre, Tomo IX, 1869. p. 555

<sup>63</sup> SQUEFF, Leticia. *Op. cit.* p. 137

obituário às avessas, já que recapitula e enfatiza apenas a vida prosaica do personagem, exato oposto do que se pretendia com um obituário.

Xavier, autor do primeiro elogio, “apenas” confessou a benfeitoria por “atenção” à esposa de Fulano, D. Maria Antônia. Ele denunciou: lamentou ao protagonista que não tivesse publicado o elogio em mais jornais. O amigo de Fulano se justificou: terminou de escrever o encômio prestes ao fechamento dos editoriais. O herói emendou o colega e publicou a apologia no *Correio Mercantil* e no *Diário do Rio de Janeiro*. Aparentemente, o protagonista corrige uma falta do camarada, mas, ironicamente, o único beneficiado é ele próprio. Nesse ponto da narrativa, nota-se que o herói se dá conta de que pode ocupar tanto a posição de elogiador quanto a de elogiado.

Antes da leitura do testamento, o narrador afirma que os tabeliães têm o hábito de fazer retomadas históricas muito longas da vida dos falecidos e recuperam seus mais remotos antepassados. Nesse trecho, o narrador reconhece e explica como eram realizados os discursos fúnebres, por meio da recuperação dos feitos da família de forma a promover o finado. Cabe apontar que, e acordo com a técnica retórica, a espécie discursiva *epitáfios logos* estava previsto que far-se-ia uma recapitulação da genealogia do finado, para reverberar as qualidades do falecido em sua família e vice-versa. Nesse sentido, há uma contradição irônica no conto, pois o tabelião recupera a ancestralidade ilustre de um fulano, um suposto “zé ninguém”, como se este fosse um nobre ou alguém de extração social elevada. O dissenso plantado por Machado visa demonstrar a possibilidade de se inventar, inclusive, uma genealogia, obviamente para reforçar a noção de importância social do finado. O discurso fúnebre, feito pelo magistrado em homenagem a Fulano, coincide com os esforços da personagem para forjar uma imagem célebre para si.

Antes de presentear um castiçal de prata à igreja que fora batizado, Fulano toma o cuidado de gravar seu nome na peça de metal, com a data de seu nascimento e de doação do objeto. Escusado é dizer que a generosidade do herói virou notícia. Os jornais receberam a declaração do feito em duplicata, pois a igreja também achou justo torná-la pública. A esta também interessa divulgar o feito para quem sabe receber mais presentes. Mas Fulano não esperou que a igreja divulgasse a notícia, se antecipou e o fez ele próprio, sendo a caridade mero instrumento necessário à divulgação de sua pessoa.

No século XIX, conforme aponta Raymundo Faoro em *A pirâmide e o trapézio*, o prestígio social dependia das relações com o poder e o estamento. Faoro toma como exemplo o conto machadiano “O alienista”, mais precisamente o caso do personagem Mateus, que acabava de erigir uma luxuosa casa. Mateus contemplava sua mansão durante horas, o fazia

prostrando-se em seu jardim, de onde observava o interior da mansão, por entre as janelas abertas. Ele enriqueceu por meio da fabricação e comércio de selas, dessa maneira sua posição social foi conquistada pelo dinheiro, não pelo nascimento “ilustre”. Mateus não tinha o prestígio do estamento, por isso os principais de Itaguaí, cidade em que se passa “O alienista”, chamam-no de burro pelas suas costas, pois sugerem que seria melhor o próprio Mateus vestir as selas que fabricava. O narrador de “O alienista” frisa que a presença da mansão do novo rico Mateus causou ranger de dentes e choro entre a gente dita importante. Diante do desprezo dos ilustres, a classe rica difere da gente do estamento elevado pois aqueles não teriam nascido “nobres”. Faoro defende que a burguesia brasileira não participava das decisões do estado durante a vigência da monarquia. A suposta gente ilustre se arreda do mercado e valoriza apenas a honra, o prestígio, o monopólio da educação e a rede de influências. Por isso, seria cabível supor que prestígio não se compra com dinheiro e que conquistá-lo depende do quanto um sujeito for capaz de penetrar as camadas do estamento em direção à corte. Cabe a ressalva: no estamento, o dinheiro não dignifica, mas é imprescindível.

Bosi, em *O Enigma Do olhar*, no ensaio de abertura dessa obra, recorda que Capitu, depois de casada, requisitava descer à cidade. O narrador de *Dom casmurro* afirma que, para a moça, não bastava estar casada entre quatro paredes. Bento Santiago lembra terem se transformado todos os trejeitos da Capitu casada: tudo que a moça fazia transparecia o novo estado civil. Assim, percebe-se que o matrimônio agregava prestígio à Capitu.

Bosi recupera o conto “O Espelho”, em que o protagonista Jacobina defende a existência de duas almas, uma exterior e outra interior. Jacobina, em conversa com alguns amigos, defende a existência de duas almas, ele se baseia em uma experiência que vivenciou há anos em uma fazenda. Recém-patenteado alferes da guarda, Jacobina viaja ao sítio de uma parente. Na família do moço há grande comoção quanto à novidade. Jacobina passa a ser o sr. alferes. A substituição do nome do rapaz pela patente torna-se índice da valorização da aparência social. A tia de Jacobina ausenta-se da propriedade rural, deixando o jovem apenas com os escravos. Certo dia, encontrando-se sozinho, Jacobina percebe a fuga dos cativos. Diante da extrema solidão, o jovem, em um dado momento, alucina e não consegue ver a sua imagem refletida no espelho. O reflexo mostrava outro ser, difuso, vago. Para recuperar sua identidade, devidamente fardado, contempla-se no espelho, fato que atenua sua solidão e lhe devolve a identidade. Assim, a patente pode ser vista como um acréscimo de prestígio.

Bosi<sup>64</sup> defende que tanto os trejeitos de Capitu casada quanto a farda de Jacobina são insígnias de *status* social. Pode-se, assim, reconhecer que honra, influência e prestígio dependem de uma organização social, em que o olhar do outro é peça fundamental, uma vez que é ele que registra a suposta dignificação.

Bosi ensina que, em “O espelho”<sup>65</sup>, a imagem que Jacobina via refletida no espelho era, em verdade, a figura que a coletividade havia construído dele, uma identidade psicossocial, em termos contemporâneos. A teoria machadiana das duas almas, em que uma delas é exterior, encontra manifestações em diversos de seus personagens, como Jacobina, o albardeiro Mateus, de “O alienista”, e muitos outros. Em todos esses personagens, o que se percebe é a valorização da alma exterior, a construção do eu pela opinião alheia, metaforizada pelo olhar. Machado faz questão de registrar a importância do *status quo* para os personagens que têm uma trajetória social ascendente, em que, além da aquisição do dinheiro, anseiam por adquirir o prestígio monopolizado pelos membros do estamento. Apesar de os enredos dos contos citados, “O Espelho”, “O Alienista” e “Fulano”, apresentarem pessoas em escalada social, sabe-se que esse desejo por notoriedade era traço comum, pois desde os ditos nobres até os mais simples alferes se regozijavam pelo reconhecimento que ganhavam dos outros.

Em “Fulano”, afirma-se que o espólio do herói há de ter “determinações de interesse geral e honrosas para ele”. Assim, o narrador enfatiza ironicamente que o protagonista era figura pública e que seu testamento é de interesse coletivo. Em “Fulano”, não se apresentam as idiossincrasias psicológicas que fariam de Fulano uma persona única. Pelo contrário, Beltrão atrai a curiosidade de muitos. Percebe-se que Machado usa o protagonista para criticar aquilo que este tipifica, a vaidade, ou a mania pela notoriedade. O personagem em questão pode ser compreendido como uma função da narrativa, pois é por meio da tipificação por ele representada ou encenada que Machado critica os costumes, ideologias, traços psicológicos de uma camada média da população.

O narrador, depois de contar que muitos se interessavam pelo conteúdo do testamento, forja uma analepse e deixa o conteúdo do documento de lado. Passa-se, então, para o ano de 1863, data em que Beltrão passou a ser conhecido. Afirma-se que, antes desse ano, a morte de Fulano não despertaria a atenção de ninguém, porque, até essa data, o herói vivia metido consigo mesmo. Conta-se que Fulano se deslocava de *omnibus* ou mula, para ir de sua casa à cidade, e vice-versa. Percebe-se que a pessoa de Fulano é associada ao veículo coletivo, cujo

<sup>64</sup> BOSI, Alfredo. “Introdução”. In.: **O enigma do Olhar**. São Paulo – Ática. 2003.

<sup>65</sup> BOSI, A. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 28, n. 80, p. 237-246, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/79696>. Acesso em: 18 out. 2020. p. 239

nome em latim significa “para todos”. Desse modo, o narrador mistura Fulano aos frequentadores do coletivo e, ao fazê-lo, apaga a individualidade do protagonista ao inseri-lo na turba. Em “Fulano”, a mula, meio de transporte, simbolicamente encena a origem humilde do protagonista. Assim, a mula e o *omnibus* emprestam a Fulano um ar desprezioso, a mediania e sua extração humildade.

Em 1863, Fulano passou a se ocupar com coisas de fora do ambiente doméstico, quando ele teria se revelado um espírito “universal e generoso”. Por que o espírito de Fulano era “universal e generoso”? Feitos assim, aparentemente sem fundamento ou explicação, esses elogios levam a crer que valem por si. Novamente, a voz narrativa dilui a individualidade do protagonista. O narrador dissimula a maledicência por meio do aparente elogio “universal e generoso” e, ao fazê-lo, evidencia a ironia com que se conduz a narrativa.

Depois de ler o louvor a si próprio no jornal, Fulano chegou a ouvir vozes de “milhares” de pessoas que estariam se regozijando e comentando sobre ele. Em sua alucinação, escuta chamarem-lhe de “homem de bem, cavalheiro distinto, amigo dos amigos, laborioso, honesto, [...]”. Esses elogios eram “todos os qualificativos que ele vira empregados para outros [nos jornais], e que na vida de bicho do mato em que ia, nunca presumiu que lhe fossem tipograficamente aplicados.” Fulano admira os elogios *per se*, que, como ele mesmo reconhece, podem ser aplicados muitas e muitas vezes nas páginas jornalísticas: eram chavões. Enquanto lugar comum do jornalismo de qualquer época, nota-se que são palavras coringa, aplicáveis a qualquer pessoa.

Depois da Batalha do Riachuelo, Fulano planeja oferecer um baile, alegando que se tratava de celebrar a vitória brasileira no Paraguai. Mas o narrador esclarece que, na verdade, a festa já estava marcada antes de findo o conflito. Quis, porém, o anfitrião atrelar o episódio bélico a sua festa, a fim de dar notoriedade e contribuir para divulgá-la. Obviamente, o protagonista também absorveria para si a fama de nacionalista. O evento festivo, transformado em manifestação de ufanismo, foi noticiado nos periódicos. O salão de festas foi ornado com um retrato do Almirante Barroso (barão do Amazonas), comandante de navio brasileiro, suposto responsável pelo êxito da Batalha, e outro do imperador. Nota-se, aí, que as artes plásticas escancaram o oportunismo, pois louva aqueles medalhões de ocasião. Trata-se de pura bajulação. A pintura torna-se ferramenta de reposição do *status quo*, assim como a mídia jornalística.

Diante do primeiro artigo jornalístico que o louvava, Fulano não é modesto, pelo contrário, ele deseja mesmo “fazer justiça” a sua própria pessoa, por isso decide “divulgar-se”. Depois de falar desse estalo que “mudou” o caráter de Fulano, o narrador afirma que

pouco se pode relatar sobre essa mudança, mas, na sequência, conta considerar que foi o tal elogio o que fez Fulano querer aparecer mais na sociedade. Tem-se, nesse trecho, uma afirmação (“Pode ser que me engane, mas [...] a prova material [o elogio de Xavier] de que as boas [...] ações não morrem no escuro, foi o que animou [Fulano] a divulgar-se”) acompanhada de sua preterição, ou seja, uma apófase. Os elogios recebidos por Fulano são generalizadores (“bom pai, bom amigo etc”). Os nomes de Xavier e Castro, amigos do protagonista, significam respectivamente: casa nova, e *castrum*, termo latino para fortaleza. Trata-se de nomes falantes. Chama atenção o sentido “casa nova”, pois coincide com a ideia plantada pelo narrador de que, antes do elogio, Fulano vivia ocupado por questões domésticas. Mas, então, teria se transformado e, simbolicamente, passou a “viver” em outra casa, talvez um *castrum*. Tal fortaleza pode ser a dedicação à autopromoção, ora representada simbolicamente pelo jornal e pela sociedade que legitima o elogio e o prestígio como moeda social. O narrador conta que Castro e Xavier, costumeiramente, elogiavam Fulano, mas sempre na intimidade, assim, “impressos, era a primeira vez que ele [Fulano] se benzia com elogios”.

Quando Machado aponta que Fulano se “benzia” com os elogios, o narrador ressalta a sacralidade que estes passam a ter para o protagonista. Do ponto de vista da fé católica, a expressão “benzer-se com elogios” contraria o princípio de não se usar palavras lisonjeiras. Ao contrário da doutrina católica, que expressamente condena a vaidade, Fulano a glorifica ou santifica. O emprego do vocábulo “benzer”, por parte do narrador, demonstra que Fulano se distancia da suposta elevação de espírito esperada de um cristão, ao passo que, de forma humana e falível, regozija-se com elogios. Nota-se, assim, por meio do verbo “benzer”, a ironia com que o narrador conduz a narrativa.

A certa altura, o narrador afirma que é tarde e que se precisa ouvir o testamento. Sugere que vai interromper a analepse e cessar a recapitulação dos “feitos” do herói, para efetivamente narrar o que consta no documento. Porém frustra tal expectativa, já que continua relatando episódios da vida de Fulano. Percebe-se, assim, que o narrador afirma que não há tempo, que deve voltar ao testamento, para, em seguida, “cair em contradição”. Não se trata de um contrassenso, antes o narrador afirma, de forma subliminar, que o que pudesse constar no documento oficial é desinteressante, quando comparado à dita versão vulgar da vida de Fulano<sup>66</sup>. Nesse ponto, fica clara a existência de duas versões da vida do protagonista, uma

---

<sup>66</sup> Cabe apontar que essas sequências de relatos sumariza toda a vida de Beltrão, do nascimento à morte, tal brevidade que relata completamente uma existência insinua-se como uma teoria do conto. Já que uma unidade complexa e nuançada como uma vida é narrada entre alguns parágrafos.

encomiástica e oficial, dos jornais e documentos, outra satírica e irônica. A análise do narrador apega-se à consciência da personagem, avaliando as suas segundas intenções por trás das supostas boas ações. A versão oficial é controlada por Fulano e seu círculo social, então necessariamente é apologética. A interpretação satírica do próprio narrador torna-se divergente, irônica, ironia já observável na hipérbole, no exagero dos seguidos auto elogios do protagonista.

O modo satírico de narrar a história não coincide com a solenidade da situação da leitura de um testamento, embora ambas versem sobre a mesma pessoa. Assim, o narrador evidencia a concorrência de duas histórias em “Fulano”: uma conta, de forma risível, alguns episódios da vida banal e medíocre de Fulano; já a outra, falsamente edificante, é fruto do “excedente das práticas tabelioas”, da versão encomiástica grave e oficial, similar àquela vista nos elogios do jornal ao medalhão. Desse modo, percebe-se que o conto interpõe dois pontos de vista de forma sistemática, o que configura uma estrutura irônica. Por um lado, tem-se a invenção da imagem pública de Fulano segundo ele mesmo e seu meio social, representados nos jornais e cerimônias oficiais. Por outro lado, há a versão do narrador, que exagera como mania o autoelogio do protagonista, demonstrando um hiato entre as ações e as intenções, com sua própria origem e história de vida trivial. Essa concorrência entre pontos de vista, tão recorrente na prosa machadiana, cria uma estrutura irônica, já que as duas leituras se sobrepõem, fazendo a significação presente no intervalo que se cria entre elas.

Nas intervenções de Fulano no espaço público, em incêndios, inundações e libertação de escravos em praça, observa-se que ele tinha “a iniciativa dos socorros que, em tais casos, devem ser prontos e *públicos*” (grifo meu). O narrador insinua, quando conta que as caridades têm de ser públicas, que as ações caridosas tinham como fim sua divulgação, não a benfeitoria em si mesma.

Kant define o que são boas ações<sup>67</sup>. Estas se originam ou de um reconhecimento racional do dever, daquilo que tem de ser feito, ou a partir de uma inclinação (pessoal). Nesse sentido, a boa ação tem um fim nela mesma, pois quem age não deve fazê-lo tendo em vista qualquer benefício posterior ao término da ação bondosa. Kant explica que ações não são boas se realizadas por interesses exteriores à ação em si. Ele sugere a seguinte situação: o dono de uma loja que não busca aumentar os preços de seus produtos em demasia, mas que o faz apenas por reconhecer que se assim o fizer seus clientes não mais retornarão à sua loja. Nesse caso, o comerciante não aumenta os preços porque tem interesse em que seus clientes voltem.

---

<sup>67</sup> KANT, Immanuel. **Groundwork of the Metaphysics of Morals**, Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p.11

A suposta boa conduta do comerciante não é boa por não reconhecer que há o dever de não explorar os outros. Antes o contrário, ele explora seus clientes no limite de suas possibilidades para poder explorá-los por mais tempo.

Ao se analisarem as ações caridosas de Fulano, por meio dessa noção kantiana, nota-se que, como elas não têm um fim em si mesmas, o protagonista age de modo interessado. Ao dizer que os socorros têm de ser “públicos”, o narrador desconstrói a boa ação com segunda intenção do protagonista, evidenciando que, para quem almeja status e glória, a caridade não pode permanecer anônima. Hansen afirma, sobre a discrepância entre ação do personagem e narração, que em Machado a ação “vai para um lado, enquanto a narração vai para outro”<sup>68</sup>. Percebe-se que, em “Fulano”, há dois pontos de vista: um de Fulano, que sempre referenda ou legitima sua conduta benévola, e outro do narrador, o qual, ironicamente, expõe o interesse real de Fulano.

Ao aproveitar os preceitos do discurso fúnebre dentro de uma narrativa ironicamente organizada, Machado desenvolve um contradiscurso fúnebre. A mania por prestígio choca-se com a narração de uma história de vida feita exclusivamente de acontecimentos banais. Nada em “Fulano” é heroico. Evidencia-se, desse modo, os exageros das práticas elogiosas, tanto nos encômios jornalísticos quanto na oratória de cerimônia fúnebre. Desse modo, Machado destaca que os valores antigos, pressupostos nos discursos elogiosos, como heroísmo, magnanimidade etc., não existem mais no século XIX, já que todas as ações são interessadas.

Quando aproveitada pela sátira, as formas discursivas sérias e edificantes tornam-se risíveis, pois é impossível reconhecer Fulano nos elogios dos jornais. Por meio desse desalinhamento entre o Fulano grave do elogio e o jocoso, nota-se que o conto deforma aquele. O gênero encomiástico recorre aos feitos heroicos das pessoas que são “melhores que nós” como lugares comuns (*topoi*) e, por isso, são ações exemplares, eticamente recomendáveis. Machado também define o discurso oficial, grave e encomiástico, que narra de forma elevada os “feitos” triviais da vida de Fulano, como uma ruína, nada ensinando, nem exemplificando: tudo resume-se a notoriedade e dinheiro. Por outro lado, tanto o encômio quanto a mania do protagonista são hiperbolizados. O discurso encomiástico amplifica epicamente os “feitos” de Fulano e, desse modo, edifica um personagem sabidamente vulgar, já que carrega no nome a marca da indistinção e, em sua prática, o vazio de ações verdadeiramente justas e inteligentes, antes resignadas, afeitas ao modo de ação dos medalhões.

---

<sup>68</sup> HANSEN, João Adolfo. **Representação e avaliação em Machado de Assis**. 2014. (1h42m). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jJUkdvbFzN4>. Acesso em 16/10/2019

O testamento de Fulano legou 30 contos de réis à edificação de uma estátua de bronze: “Cabral, diz ali o testamento, não pode ser olvidado dos brasileiros, foi precursor do nosso império”. A escultura deveria ter, em seu suporte, quatro medalhões: um “retrato do bispo Coutinho, presidente da Constituinte, o de Gonzaga, chefe da conjuração mineira, e o de dois cidadãos da presente geração notáveis por seu patriotismo e liberalidade”. O narrador suspeita que a escultura não se leve a cabo, mas defende que parece “justo” que a comissão responsável pelo monumento escolha Fulano para um desses medalhões, mas não sem antes destacar que o próprio herói designou os membros da comissão. Assim, a inclusão de um retrato de Fulano na base da escultura se torna quase certa. Fulano, ao pagar a conta do monumento e ao escolher medalhões que representam o Império, torna certo que, como contraprestação, o governo monárquico escolhê-lo-á como pseudo-herói.

#### **4.1.2. O aproveitamento da etopeia e da prosopografia na descrição de Fulano**

Conforme expôs-se no subitem “Prosopografia e Etopeia”, Machado emprega as técnicas descritivas, de tal sorte que as ações performadas na narrativa constroem o *ethos* de seus personagens. Em “Fulano”, narram-se diversos episódios nos quais o protagonista age, de modo que se pode compreender, por meio de cada ação, como é o comportamento familiar, religioso, social e político do personagem, deixando entrever uma busca insaciável pela notoriedade.

Em “Fulano” há predominantemente a etopeia. O narrador-testemunha apresenta os pensamentos de Fulano por meio das palavras e da articulação próprias do protagonista: “benzia-se com os elogios”, “a justiça dos outros”, “a prova de que boas ações não morrem no escuro, foi o que levou meu amigo a [...] divulgar-se”. Assim, a descrição do caráter é assimilada pela estrutura irônica que organiza o conto como um todo. Essa estrutura dá profundidade à etopeia, pois permite entrever as nuances subterrâneas do pensamento de Fulano. Dessa forma, a descrição do caráter transforma-se em ferramenta para análise psicológica, já que expõe a “distância” ou incompatibilidade entre a imagem psicossocial forjada por Fulano a respeito de si e, a outra, constituída pelo narrador. Associada à pintura de caráter está o elogio fúnebre, que, como se viu, pretende relacionar heroicamente o elogiado à história nacional. Nesse sentido, a composição do caráter de Fulano pela etopeia alegoriza e desmistifica o conjunto dos ditos heróis do Império.

Não há descrições da fisionomia de Fulano. Desse modo, não há prosopografia no sentido explícito, nome dado à figura de retórica que abarca a representação física das pessoas por meio escrito ou oratório. Apesar de, como já dito, não descrever as particularidades

fisionômicas de Fulano, é válido apontar que, talvez, a falta de uma descrição pormenorizada da feição de Fulano se deva ao fato de ele ser uma alegoria. Nesse sentido, a ausência de atribuição de um rosto a ele, com detalhes próprios e distintivos, pode ser estratégia para não diminuir o escopo da generalização que ele representa. Dessa forma, Machado faz uma prosopografia às avessas, pois, ao não deliberadamente descrevê-lo, enseja a possibilidade de o leitor imaginá-lo como qualquer um, corroborando, assim, o sentido de ser o personagem um fulano, um sujeito inespecífico.

Em “Fulano”, além da jocosidade superficial, o conto não deixa de lado a crítica ao funcionamento social do prestígio, do elogio que transforma a caridade em ferramenta, enfim da “vã filantropia”.

#### **4.1.3. As obras de artes plásticas no conto “Fulano”**

Uma das manifestações visuais do conto surge por meio das citações de obras de artes plásticas: o retrato do Almirante Barroso, que aparece no baile de Fulano, depois da vitória brasileira no Riachuelo, durante a Guerra do Paraguai; o retrato de D. Pedro II, colocado ao lado do de Barroso; a estátua de Pedro Álvares Cabral, legado efetivo do testamento de Fulano; há também o retrato deste e dos outros 4 medalhões que serão, supostamente, colocados na base da escultura; além do medalhão do protagonista, há os de bispo Coutinho, presidente da Constituinte, Gonzaga, chefe da conjuração mineira e um quarto, indefinido.

Na decoração do baile, na casa de Fulano, a associação entre a batalha do Riachuelo ao almirante Barroso, cita, indiretamente, a pintura de Vitor Meirelles, intitulada *Batalha do Riachuelo* (1872), em que Barroso é retratado como figura central na proa de um navio de guerra. Durante o século XIX, a representação pictórica de batalhas integrava o rol das obras históricas, nicho mais elevado entre as artes plásticas. Em termos literários, a pintura histórica correspondia, *mutatis mutandis*, à tragédia ou ao épico, em que se figuram os feitos ditos heroicos. É válido ressaltar que, passada a revolução romântica no século XIX, a pintura histórica teve sua dimensão nacionalista intensificada.

O conto de Machado distancia-se diametralmente da pintura de Meirelles, pois, se nesta há o heroico, aquele a celebração da vitória bélica é puramente incidental, uma vez que Fulano já tinha marcado o baile antes da notícia do triunfo. Em outras palavras, se o Brasil tivesse perdido a batalha, a festa seria dedicada a qualquer outra coisa. Se a pintura de Meirelles celebra a superioridade guerreira do Brasil, o conto de Machado escancara a mediocridade de um indivíduo, alegoria do imaginário social da burguesia e dos membros do estamento. Ainda que os jornais noticiem que a festa da personagem tenha sido uma

manifestação de patriotismo de seu anfitrião, ao situar o dito retrato de Barroso e, por alusão, *A Batalha do Riachuelo*, de Meirelles, em meio à homenagem interessada de Fulano, o conto rebaixa, ou põe em suspeição, a dimensão monumental do gênero histórico das pinturas. O patriotismo ocasional de Fulano, e de tantos outros, deprecia o traço possivelmente heroico das pinturas históricas.

Ao tratar dos discursos/conferências proferidas na Academia Francesa de pintura e escultura ao longo do século XVII, Thomas Gaehtgens<sup>69</sup> reconhece dois pilares do pensamento da academia, ainda em voga no século XIX brasileiro: o culto à antiguidade e a divisão da pintura em gêneros. Gaehtgens aponta que a arte dita “clássica” era tomada como modelo pelos acadêmicos, de tal modo que a noção de belo se confunde com a própria arte clássica<sup>70</sup>, grega e romana, cujos exemplos e modelos deviam ser seguidos de perto. Os gêneros artísticos eram divididos hierarquicamente, em pintura de história, retrato, cenas do cotidiano (Gaehtgens chama de *le genre*), paisagem e natureza morta. André Félibien, em 1667, no prefácio do livro que colige os discursos da conferência acadêmica do mesmo ano, defende a hierarquia dos gêneros:

Aquele que faz perfeitas paisagens está acima de outro que só pinta frutas, flores ou conchas. Aquele que pinta os animais vivos são mais estimável do que aquele que só representa coisas mortas e sem movimento; e como a figura do homem é a mais perfeita obra de Deus sobre a Terra, também é certo que aquele que se torna imitador de Deus, ao pintar as figuras humanas, é mais excelso pintor que os demais [...] Um retratista não tem ainda o domínio da alta perfeição da Arte, e não pode pretender a honra que recebem os mais sábios pintores. Para tanto, se deve passar da representação de uma única figura à várias; deve-se tratar da história e da fábula; deve-se representar as grandes ações como o fazem os historiadores, ou os temas agradáveis como os poetas; e, se elevando ainda mais, deve-se pintar alegorias, saber cobrir sob o véu da fábula as virtudes dos grandes homens [...]<sup>71</sup>

Antes de Félibien, Henri Testelin, na década de 1640, já prescrevia, aos alunos de pintura da academia, a correta adequação e proporção para cada gênero. Testelin, na segunda tábua de preceitos, presente no livro *Sentiments*, afirma que, nas pinturas de batalhas, os heróis devem ser retratados como um Apolo; já nos temas campestres ou ordinários, os homens devem ter cabeças grandes e mãos grossas. O pintor não deveria inserir a figura de

<sup>69</sup> GAEHTGENS, Thomas. *Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681, V-1*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. 2006. p. 15

<sup>70</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna*. trad. Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras. 2002. p. 18

<sup>71</sup> FÉLIBIEN, André. *Preface*, in.: *Conférences de L'Academie Royale de Peinture et de Sculpture Pendant l'anné 1667*, tradução livre. Paris :Chez Frederic Leonard, 1668. p.25-6

um camponês em uma pintura de batalha, pois isso feria a verossimilhança programática ao gênero histórico. Assim, já em Testelin se percebe uma adequação dos modos de representação ao conteúdo representado pela pintura: o que era próprio dos gêneros elevados não se deveria ver nos baixos, vice-versa. Nesse sentido, ao aproximar Fulano do Almirante, Machado também “fulaniza” o milico.

Desse modo, *A Batalha do Riachuelo* de Meirelles, insere-se no ramo das pinturas históricas, que retratam epicamente os feitos louváveis de um país e seus guerreiros. Cabe, ainda, pontuar que há afinidades entre a representação pictórica da história, a literatura épica e a trágica, uma vez que todas são miméticas, concernem aos líderes e nobres, guerras, nações e indivíduos envolvidos em conflitos, em todos os casos emprega-se a descrição sequencial dos eventos de forma mimética<sup>72</sup>.

As artes plásticas acadêmicas no Brasil foram organizadas a partir da Academia Imperial de Belas Artes (doravante AIBA). Embora cronologicamente anterior ao IHGB, a AIBA adere ao programa patriota do Instituto, na década de 50 do século XIX. Manoel Guimarães explica que o propósito do IHGB era “traçar a gênese da nacionalidade brasileira”<sup>73</sup>, “enquanto critério fundamental definidor de uma identidade social”<sup>74</sup>. Guimarães defende que a historiografia do IHGB visava “integrar o “velho” e o “novo”, de forma a que as rupturas [fossem] evitadas.”<sup>75</sup> Em outras palavras, o método de escrita da história assumido pelo IHGB buscava no passado os traços do presente, de modo a tentar demonstrar o gérmen do presente nos fatos históricos supostamente significativos. Tratava-se, então, de escrever uma história triunfal, em que a sucessão dos eventos históricos atingiu seu ápice na nacionalidade brasileira, no Império e no dito desenvolvimento da civilização nos trópicos. O IHGB e seus institutos congêneres, como a AIBA, visavam construir uma imagem para o Brasil. Guimarães aponta que o IHGB era fortemente subsidiado pela corte, de modo que o acesso ao Instituto era restrito, sendo ele “regulamentado por critérios que passam necessariamente pela teia das relações sociais e pessoais”<sup>76</sup>.

---

<sup>72</sup> RUTHERFORD, Richard. *Tragedy and History*, in.: **Greek and Roman Historiography**. Malden: Blackwell, 2007. p. 504

<sup>73</sup> GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 1, p. 5-27, 1988. p.7

<sup>74</sup> Idem.

<sup>75</sup> Idem.

<sup>76</sup> GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado. Op. cit. p.9

Um dos fundadores do IHGB, Manuel de Araújo Porto Alegre, foi também diretor e professor de pintura na AIBA. Squeff<sup>77</sup> demonstra como a mediação de Porto Alegre levou do IHGB para a Academia o mesmo conjunto de valores nacionalistas a partir de 1854, data da Reforma Pedreira. O ministro do Império Luiz Pedreira do Couto Ferraz interveio no escopo da “instrução pública”. A instrução por ele formulada teria o papel de aproximar o Império das nações ditas civilizadas, objetivando um ensino voltado para difundir, ao lado da moral e da religião, também o racionalismo e o sentimento nacional<sup>78</sup>. A Reforma Pedreira englobou a AIBA. Porto Alegre fez inúmeras modificações na instituição e, por meio delas, como ressalta Squeff<sup>79</sup>, consolidou a AIBA como instituição governamental, pois alinhou a academia aos projetos políticos da monarquia. Porto Alegre<sup>80</sup> defende que o papel da AIBA seria o de incorporar as belas-artes à vida social, bem como ao culto nacional, ao heroísmo e à virtude. O pintor e poeta advoga que, quando tal projeto se concretizar, o Brasil assemelhar-se-á às nações que estão à frente da “civilização moderna”.

Ao afirmar que “Cabral [...] não pode ser olvidado dos brasileiros, foi o precursor do nosso império”, o testamento de Fulano reconhece, no navegador português, o gérmen do Império e entra em consonância com o esforço do tempo de disseminar o sentimento nacional pelo monumento. Desse modo, é possível reconhecer como o pensamento de Fulano, no que concerne às artes visuais, está embebido nos ideais do IHGB e da AIBA.

Ao aproximar Fulano das figuras históricas, Cabral, Gonzaga e Coutinho, o herói é edificado por ele próprio como um simulacro daqueles. A mistura entre essas figuras funciona de modo análogo à combinação entre os gêneros satírico e encomiástico observada no conto. Machado, como autor moderno, não reconhece ou hierarquiza as categorias discursivas, antes promove sua mistura, de modo a construir pontos de vista heterogêneos, a rebaixar o heroico e a elevar o baixo cômico.

Machado usa pintura e escultura para, metaforicamente, representar a mania de grandeza das representações forjadas tendo em vista a história, que parece mais argutamente pintada pela sátira. Nesse sentido, o conto “Fulano” arruína, por tabela, a grandiosidade do monumento a Cabral e a divulgada grandeza do Império.

---

<sup>77</sup> SQUEFF, Leticia. Op. cit.

<sup>78</sup> Idem p. 176

<sup>79</sup> Idem p. 182

<sup>80</sup> PORTO-ALEGRE, Manuel de Araujo. Sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das belas artes no Rio de Janeiro. In: **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro, v. 166, t. 166, 1931. (Embora publicado em 1931, o texto foi escrito em 1853)

As figuras presentes no monumento, Cabral, Gonzaga e Coutinho, representam pontos chave da história da nação: descobrimento, independência e constituição. Por meio desses nomes, Machado aponta para a transformação da colônia portuguesa em Brasil, em país livre, processo esse que termina simbolicamente em Fulano. Assim, se tem um desenvolvimento histórico que começa e acaba em pessoas sem qualquer atributo que, por meio da instrumentalização dos gêneros altos, fabrica uma imagem grandiosa de sua banalidade e insignificância, mas que será possivelmente legada ao futuro por meio do monumento. A intenção de autoelogio de Fulano e o conto de Machado são radicalmente opostos. “Fulano”, enquanto representação literária, funciona como um palimpsesto, pois abarca, ironicamente, as dimensões épica e cômica, obviamente para demonstrar a discrepância entre os heróis pintados pelo discurso oficial e encomiástico e o irônico do narrador.

O conto “Fulano” diminui a importância em especial do monumento a Cabral, mas essa depreciação incide genericamente sobre toda estatuária feita no século XIX, pois, nesse período, se avolumaram os monumentos públicos dedicados à memória nacional, não apenas no Brasil. Sobre a situação da escultura no século XIX, o historiador da arte Fritz Baumgart afirma:

Esculturas necessitam dos comitentes. O escultor não pode, como o pintor, criar obra atrás de obra para si e deixá-las em um ateliê à espera de um comprador. Ele depende menos de compradores privados do que de encomendas públicas [...]. Na verdade igreja, corte estado e comunidades continuaram sendo comitentes, ou no correr do século passaram a sê-lo novamente em grande proporção, porém a decisão raramente cabia a personalidades versadas e conhecedoras de arte, ficando a cargo de comissões, nas quais quase sempre decidia o mais baixo nível de gosto.<sup>81</sup>

Argan, por sua vez, ensina em sua obra *A Arte Moderna*:

A curva ascendente que, na pintura, vai do Romantismo ao Realismo e ao Impressionismo, corresponde, na escultura, a curva descendente que, de Canova, vai ao mais insosso e esquelético academicismo. Nunca se espalharam tantas estátuas nas praças, parques públicos, palácios governamentais e municipais quanto no século passado [XIX]. A escultura permanece alheia à pesquisa artística da segunda metade do século: responde a demandas oficiais, mas a nenhuma exigência cultural. Mesmo nas personalidades maiores percebe-se a crise.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> BAUMGART, Fritz. **Breve História da Arte**. Tradução, Marcos Holler. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 296

<sup>82</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*

A situação da escultura no Brasil difere da europeia. Aqui, não havia mercado consumidor e, em razão disso, a escultura era sempre patrocinada pelo Estado, ou, como acontece em “Fulano”, por meio de uma comissão organizada por alguém endinheirado alinhado ideologicamente ao Estado.

Ao tratar da escultura no Brasil, Knauss<sup>83</sup> afirma que a escalada do interesse por monumentos públicos tomou como referência o modelo francês. Ali, afirma Knauss, o entusiasmo pelas esculturas monumentais começou no período da Revolução Francesa e teve seu auge na virada do século XIX para o XX. Essa grande atenção à estatuária, a chamada *estatuamania*, tinha como objetivo dramatizar a política nacional, almejando, assim, o efeito de que o “povo”, frequentador dos espaços públicos, era também um ator da História.

#### 4.2 “As bodas de Luiz Duarte”

*Entra a leitora numa sala cheia;  
Vai isenta, vai livre de cuidado:  
Na cabeça gentil nenhuma ideia,  
Nenhum amor no coração fechado.  
Livre como andorinha que volteia  
E corre loucamente o ar azulado.  
Venham dois olhos, dois, que a alma buscava...  
Era senhora? ficará escrava!  
XXXI, “Pálida Elvira”.*

Machado de Assis

“As bodas de Luiz Duarte”, conto machadiano integrante da coletânea *Histórias da meia-noite* (1873), foi, a princípio, publicado no periódico *Jornal das Famílias*.

O conto se inicia com o narrador descrevendo o estado de agitação da casa dos Lemos. Lavavam-se escadas, matavam-se animais, preparavam-se pratos diversos. O narrador esclarece que, naquele dia, celebrar-se-ia o casamento de Carlota, filha mais velha do casal, com Luís Duarte, que empresta o seu nome ao título. Percebe-se que o conto inicia antes da festa de casamento, ou seja, a narrativa principia-se com a preparação do evento.

O narrador, em terceira pessoa e extra diegético, descreve a convivência dos membros da família entre si. Desse modo, a terceira pessoa narra as cenas domésticas da preparação da casa para a festa. Mostra-se o pai, José Lemos, arranjando umas gravuras na parede e a mãe, d. Beatriz, chamando as filhas para almoçar, a conversa à mesa do almoço. Uma vez que o

---

<sup>83</sup> KNAUSS, Paulo. O descobrimento do Brasil em escultura: imagens do civismo. In.: **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História** 20 (2000). p. 176

almoço acaba, José Lemos sai para resolver qualquer coisa na rua, os irmãos Antonico e Rodrigo vão dormir. Aproveitando-se da ausência dos homens da família, D. Beatriz chama Carlota para uma conversa entre mãe e filha, em que a primeira adverte a segunda sobre as responsabilidades do casamento.

Na descrição dos filhos do casal durante o almoço, o narrador mostra a irmã da noiva descendo as escadas alegremente cantando uma música, um “romance de Alcazar”. Em seguida desce Carlota, com uma palidez decorrente da ansiedade noturna prévia ao dia do casamento. Os irmãos, apesar da diferença de idade, são semelhantes em aparência e preguiça. Além de preguiçoso, o primeiro deles tem uma fome insaciável, pois a todo momento está preocupado com o almoço e com o andamento dos trabalhos da cozinha. O narrador, ao se referir a ele, chama-o de “esse homônimo do Cid”. Ora, Cid, o herói das novelas de cavalaria ibéricas, nada poderia ter em comum, além do nome, com a personagem machadiana. O narrador conta que, assim que o irmão mais novo apareceu, sua mãe, d. Beatriz, censurou-o, disse lhe: “Olha lá, Antonico, não faças logo ao jantar o que fazes sempre que há gente de fora. – O que é que ele faz? Perguntou José Lemos. – Fica envergonhado e mete o dedo no nariz.” Depois de ouvir essa reprimenda, Antonico levantou-se chorando e correu da mesa. Assim se encerra a cena do almoço em família.

José Lemos retorna à casa com boas notícias: o tenente Porfírio fará o discurso da celebração. Trata-se de um “orador de sobremesa”: só deleitava os convivas de eventos regados a comida, assim, explica a terceira pessoa, o orador estava sempre entre “o creme e o café.

Os convidados começaram a chegar. O narrador os descreve por meio de seus atributos físicos. O primeiro da lista a aparecer foi Justiniano Vilela que, segundo o narrador, era a demonstração da prodigalidade da natureza quando esta desejava produzir cabeças grandes. Circulava um boato sobre Vilela: que o “talento não correspondia ao tamanho”. O narrador dissimula, afirma que não sabe de que talento falam as más línguas, mas é evidente que a maledicência brinca com o desencontro entre uma grande cabeça habitada por uma diminuta inteligência.

Chegam dr. Valença e sua irmã, d. Virgínia. O primeiro deles era extremamente grave, cultor da presença austera. Contava 50 anos, tinha largo peito e barriga, aspectos que sublinhavam a seriedade do doutor. Acrescenta-se à descrição do personagem que seus movimentos eram lentos, calculadamente vagarosos, pois, conforme pondera o narrador, agilidade gestual não calha com seriedade.

A noiva chega no salão. Todos a contemplam com estupefação, dada a tamanha beleza de Carlota. Porém, não há sinais do noivo ou do tenente Porfírio. Assim, o narrador sempre anuncia que se ouvem passos na entrada, para depois desiludir o leitor com a chegada de outro personagem que não Luiz Duarte. Chegam os irmãos Valadares e Luiz Duarte. Tinha o nubente 25 anos, pele pálida, bigode loiro, cabelo repartido ao meio e lábios vermelhos. Pondera a terceira pessoa que o jovem, se não era bonito, agradava uma jovem de 20 anos.

Os noivos foram casar-se na igreja, enquanto os convidados aguardavam seu regresso. O atraso dos nubentes incomodava quase todos, pois adiava a ceia. Finalmente, retornam os noivos já casados. Fizeram-se muitas cerimônias, os recém-casados foram ovacionados. A alegria de José Lemos, porém, arrefeceu: faltava o tenente Porfírio. Eis que, quando todas as esperanças já estavam perdidas, chega o Porfírio.

Porfírio só aceitou começar o discurso depois de alguma insistência. Narra-se que foi muito aplaudido. O baile seguiu o jantar e a noite não teve incidentes. Valença partiu como entrou: gravíssimo. De madrugada, pelo fim da festa, Vilela ainda brindou ao café e ao algodão; já Porfírio, à paz universal.

Narra-se que, em janeiro do ano seguinte, nasceu um bebê fruto da união de Carlota e Luiz. A terceira pessoa pondera que o infante dará continuidade à dinastia dos Lemos, se sobreviver à crise da dentição.

#### **4.2.1 Casamento, amor e ironia**

O conto “As bodas de Luiz Duarte” apresenta algumas visões sobre o casamento e o amor, do ponto de vista da mãe, da noiva, do noivo, do pai, da sociedade, por meio dos convivas, de Porfírio e, a que abarca todas as outras, do narrador. Tentar-se-á, neste subitem, compreender como a narrativa se desenvolve, de modo que se possa apreender as visões sobre o casamento, o amor, a ironia e a crítica embutidos no conto ora analisado.

A terceira pessoa principia a narrativa alertando que naquele 25 de abril, de um ano não mencionado, a casa dos Lemos andava em alvoroço. A primeira linha do conto, que efetivamente abre a narrativa, une a casa de Lemos à noção de tumulto, inquietação, entusiasmo, agitação e desordem. O narrador conta que o aparelho de jantar era preparado, a casa faxinada, os animais eram mortos para serem assados, enfim, em suas próprias palavras “tudo era movimento”, “tudo [estava] em alvoroço” na casa dos Lemos. A terceira pessoa encerra o primeiro parágrafo alegando que a visão da casa dos Lemos prenunciava um grande acontecimento. O narrador não diz qual seria esse grande evento, mas ao rememorar o título do conto, “As bodas de Luís Duarte”, se assume que diga respeito a um casamento.

No século XIX, conforme ensina Samara, os casamentos ocorriam dentro do mesmo círculo social, “representando a união de interesses especialmente entre a elite branca.”<sup>84</sup> O matrimônio era visto como um negócio entre famílias, de modo a consolidar patrimônios e relações. Esse acordo era feito entre os pais, sendo a filha “entregue” para a família do futuro esposo que recebe o dote. Percebe-se, então, que a vontade dos noivos importava muito pouco.

A revolução burguesa e a romântica redefiniram o sentido do casamento. Araújo propõe que:

O amor e o casamento, tal como o conhecemos hoje, surgiu com a ordem burguesa, mas só ganhou feição a partir do século XVIII, quando a sexualidade passou a ocupar um lugar importante dentro do casamento. O amor, no sentido moderno de consensualidade, escolha e paixão amorosa, não existia no casamento, sendo, em geral, vivenciado nas relações de adultério, e a sexualidade não era vivida como lugar de prazer, sua função específica, era a reprodução. Da antiguidade à idade média, eram os pais que cuidavam do casamento dos filhos. O casamento não consagrava um relacionamento amoroso. Era um negócio de família, um contrato que dois indivíduos faziam não para o prazer, mas a conselho de suas famílias e para o bem delas. O principal papel do casamento era servir de base a alianças cuja importância se sobrepunha ao amor e à sexualidade. Escolha e paixão não pesavam nessas decisões, e a sexualidade para a reprodução era parte da aliança firmada.<sup>85</sup>

Araújo explica que a sacralização do casamento ocorreu no século XII. Posteriormente, no XIII, a moral cristã passou a reger o matrimônio, assim instituindo a monogamia, a indissolubilidade, deixando de ser realizado na casa das famílias e passando a ser feito na igreja. Essa situação perdurou, pelo menos, até a Revolução Francesa, quando, segundo Araújo, observou-se um processo de secularização, que diminuiu a presença do regramento moral católico na vida comum. Sobre a dessacralização da vida comum, Marx, no *Manifesto do Partido Comunista*, defende que a revolução burguesa, após Revolução Francesa, removeu o véu da ilusão religiosa: evidenciaram-se as relações recíprocas, a moral religiosa cedeu lugar à ética protestante e às relações de classe. Inicia-se, então, uma era de valores capitalistas, em que o individualismo ganha fôlego.

Ariès, em *Sexualidade Ocidental*, ensina que a sexualidade dentro do casamento, antes das modificações ocorridas no século XVIII, mencionadas anteriormente, servia apenas ao

<sup>84</sup> SAMARA, Eni de Mesquita. Casamento e papéis familiares em São Paulo no século XIX, in.: **Cadernos de Pesquisa**, n. 37, 17-25. 2013. p 18

<sup>85</sup> ARAUJO, Maria de Fátima. Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. *Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v. 22, n. 2, p. 70-77, junho 2002. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932002000200009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000200009&lng=en&nrm=iso)>. acessado em 20 outubro. 2020. <https://doi.org/10.1590/S1414-98932002000200009>.

papel reprodutivo<sup>86</sup>. O amor erótico, conforme aponta a moral católica, não poderia existir no espaço considerado sagrado do matrimônio. Ariès ensina que, devido ao aproveitamento de preceitos estoicos pelo catolicismo, o âmbito conjugal não permitia, antes do século XVIII, ao marido que amasse eroticamente sua esposa. O teórico propõe:

Certamente, nos primeiros séculos da nossa era, antes de o cristianismo difundir-se, a filosofia moral estoica compreendia a procriação, a propagação das espécies, como o objeto e a justificativa para o casamento, em franco contraste com as, então comuns, uniões livres, muito praticadas, que eram pouco ou nada diversas do casamento [formal]. Os cristãos aproveitaram a ética estoica, a tal ponto, que alguns textos estoicos são conhecidos por meio das citações dos fundadores do cristianismo; por exemplo o texto perdido de Seneca, *Contra Jovinium* I, 49, sobre o casamento é citado por São Jerônimo. [O santo afirma, como Sêneca, que] [...] “Um homem prudente deve amar sua esposa com discrição e, então, controlar seu desejo e não se deixar levar à cópula. Nada é mais impuro que amar sua esposa como se ela fosse sua amante.” [...]”<sup>87</sup>

A erotização da relação conjugal, a livre escolha do parceiro e a suposta necessidade do amor entre os cônjuges é uma “invenção” burguesa do século XVIII. Araújo conclui, a partir das formulações de Ariès, sobre as já referidas alterações na dinâmica conjugal:

As grandes mudanças no casamento [...] se iniciaram com a modernidade. A valorização do amor individual, presente na ideologia burguesa, estabelece o casamento por amor, amor-paixão, com predomínio do erotismo na relação conjugal. Esse novo ideal de casamento impõe aos esposos que se amem ou que pareçam se amar e que tenham expectativas a respeito do amor e da felicidade no matrimônio. Essa imposição teve muitas consequências e contradições. Uma delas é que acabou criando uma armadilha para os casais na medida que se acentuaram as idealizações e consequentemente os conflitos resultantes da desilusão pelo não atendimento das expectativas.

Araújo aponta, quando trata das então novas (séc. XIX) “expectativas a respeito do amor”, que há um envolvimento sentimental da ordem do amor-paixão entre os cônjuges, noivos e/ou namorados. Ao longo do século XIX, o Romantismo idealizou o amor, fato que pode ter mudado a percepção do afeto no seio das relações afetivas. Por exemplo, Cunha, quando desvenda o sistema poético de Álvares de Azevedo, relata que o poeta romântico, por vezes descrente da cultura e da civilização, “leva a consciência lírica a aspirar ascensão a um reino infinito”. Nesse sentido, a tentativa de viabilizar esse projeto será feita, entre outros

<sup>86</sup> ARIÈS, Philippe. **Love in married life**. Trad. Anthony Foster. *Western sexuality: Practice and precept in past and present times*. Oxford: Ed. Basil Blackwell. 1985. pp 130-39.

<sup>87</sup> Idem. Tradução livre, Op. cit. p. 134

procedimentos, por meio do amor-paixão, assumindo como uma das possibilidades de elevação e de fusão da alma a esse reino.”<sup>88</sup> Assim, como aponta Cunha, a “plenitude amorosa” transforma-se em meio para evadir da realidade indesejada. Pode-se supor, como hipótese, que essa nova percepção sobre o amor tenha migrado da literatura para a vida comum. Em outras palavras, a exposição excessiva aos romances e poesias românticas, de certo modo, embotavam a sensibilidade dos leitores e leitoras: tomou-se o amor-paixão, idealização, como sentimento passível de ser almejado ou mesmo alcançado na vida comum. Assim, as bodas, no século XIX, existiam em uma espécie de zona cinzenta, situadas entre as questões prosaicas, como dinheiro, bens de família, preservação do patrimônio e a pura idealização romântica do amor-paixão como válvula de escape da realidade. Nesse sentido, tentar-se-á observar como o narrador expressa estar consciente dessa situação contraditória por meio de tiradas irônicas e críticas.

O conto ora analisado, em seu primeiro parágrafo, caracteriza o dia do casamento, e o casamento ele mesmo, por meio da narração dos afazeres domésticos que antecipam a celebração. Nota-se, então, que Machado opta por tratar as bodas na chave do prosaico, assim aproximando o tema à comédia. A mera escolha machadiana, por retratar o casamento pela via do “vulgar”, configura-se como uma crítica à percepção do amor como estabelecida pelo Romantismo. Desse modo, o primeiro parágrafo de “As bodas de Luiz Duarte” funciona como um proêmio satírico, pois afirma ao interlocutor que o matrimônio, anunciado no título, será tratado jocosamente.

No segundo parágrafo o narrador descreve José Lemos, o pai da família Lemos, em cima de um banco pendurando na parede umas gravuras, compradas por ele para ocasião das bodas. O narrador descreve a cena conforme o excerto: “O respeitável dono da casa, trepado num banco, tratava de pregar à parede duas gravuras [...]”. A terceira pessoa adjetiva, José Lemos, chama-o de “respeitável” para, em seguida, desenhá-lo “trepado num banco”. O termo respeitável relaciona-se à dignidade e à gravidade. O “Diccionario da Lingua Brasileira” (1832) emprega a palavra “respeitável” como qualificativo para a imagem da cruz: “Entre nós [contemporâneos] é a imagem mais *respeitável*, porque nela foi crucificado Jesus Cristo [...]” (grifo meu). Na contramão do sentido de “gravidade”, o narrador o descreve em um momento da vida prosaica, em que, provavelmente, ele, Lemos, fincava um prego na parede, para assentar nele a gravura. Essa ação comum, ajustar um quadro na parede “trepado num banco”, nada tem de sisuda, pelo contrário. Chama atenção o fato de a terceira pessoa utilizar o termo

---

<sup>88</sup> CUNHA, Cilaine Alves. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Edusp, 1998. p. 78

“trepado”, uma vez que poderia ter empregado termos mais neutros como “em cima” ou “sobre”. O “Diccionario de Lingua Brasileira” (1832) esclarece que o termo trepar significa: “subir servindo-se das mãos, como as ervas de seus elos”. Percebe-se, então, que o verbo trepar desenha, metaforicamente, uma imagem de um ser humano com os braços estirados. De outro modo, os termos respeitável e trepado, empregados pelo narrador para descrever José Lemos, não coincidem, porque um é sério; o outro, gracejo.

A terceira pessoa prossegue na descrição da cena doméstica. As gravuras que José Lemos comprou eram reproduções de “A morte de Sardanapalo” e “Execução de Mary Stuart”. D. Beatriz censurou a escolha do marido, pois achou os “quadros” (é assim que ela se refere às gravuras emolduradas), lúgubres. Também considerou a que representa o rei de Nínive um tanto licenciosa, pois ela vê nessa imagem vários homens abraçados com número igual de mulheres. José Lemos tentou dissuadi-la: afirmou-lhe que eram “quadros históricos, e que a história está bem em todas as famílias”. Mas, o narrador acrescenta que nem todas as famílias estão bem na história, nem a de Sardanápalo, nem a de Lemos. A vontade de pai foi imposta.

Essa cena, parece representar a sobreposição do homem à mulher no âmbito conjugal. Por esse ângulo, essa cena funciona como contraponto à euforia das bodas, pois retrata pessoas já casadas, em uma situação em que o homem explora sua condição para fazer prevalecer sua vontade contra a de sua esposa. É válido apontar que José ao contrargumentar com o auxílio da história, acaba minimizando os efeitos, apelando para a dita grandeza do gênero pictórico. Nota-se que, para José, o que importa é a instituição, *a pintura histórica*, por isso, as obras, investidas da gravidade que lhes seria própria, deveriam estar acima de qualquer suspeita. Assim, nota-se que d. Beatriz compreende o conteúdo das obras plásticas, ela as vê e as relaciona com o ambiente, com a situação do dia e recrimina a escolha curatorial do marido. Em outras palavras, enquanto José apega-se à dita superioridade do gênero histórico, Beatriz interage diretamente com aquilo que vê.

“A morte de Sardanápalo” retrata, se for a gravura do conto uma reprodução da obra homônima de Delacroix, a fúria do rei assírio Sardanápalo, que, inconformado com uma revolta que vai tirar-lhe a coroa, decide assassinar todo seu harém, matar seus cavalos e incendiar seu palácio. Por seu turno, “Execução de Mary Stuart” representa, em um grande número de gravuras de época, a rainha da Escócia, Mary Stuart, século XVI, prestes a ser decapitada. Ela era vista por sua prima Elizabeth, então rainha da Inglaterra, como uma ameaça, pois aquela poderia tirar o trono desta. Efetivamente, ao examinar-se as obras pictóricas, reconhece-se, sem muito esforço, que a censura de Beatriz se detém ao teor funesto

das obras. Ambas as gravuras representam histórias em que o poder de um monarca é confrontado, resultando em morte e destruição. Assim, percebe-se que as gravuras se relacionam à cena que se dá entre o casal Lemos, já que, entre José e Beatriz, há também uma disparidade de poder, em que o homem faz valer sua posição. Porém, Beatriz não vai além da censura.

Depois do almoço em família, após todos se levantarem da mesa, d. Beatriz dá ao marido algumas tarefas a serem executadas fora de casa. Assim que José Lemos sai, ela chama Carlota para uma conversa íntima. D. Beatriz começa a fazer um discurso sério, diz à filha que naquele dia terminava sua vida de solteira, que o casamento traz à mulher responsabilidades gravíssimas etc. D. Beatriz afirma, então, que contará à filha a real significação do casamento, informação esta que ela teria recebido de sua mãe. Mas durante o discurso, acometida por um mutismo, o narrador aponta que o silêncio de Beatriz era fruto de seu esquecimento. Beatriz havia decorado tudo que dizia na noite anterior e o *speech* todo era de autoria de José Lemos, que julgou a esposa incompetente para produzir uma fala condizente com a gravidade da situação. Lemos acreditava que sua esposa cometeria desvios gramaticais incondizentes com a magnitude do momento. Nesse ponto, a terceira pessoa interfere: melhor seria se Beatriz dissesse aquilo que seu coração mandava, pois “o amor materno é a melhor retórica deste mundo.” Novamente, o narrador cria uma situação em que a mulher aparenta se submeter ao desígnio do marido. Porém, dessa vez, a terceira pessoa intervém e comunica que, apenas fosse Beatriz autora do próprio discurso, teria ela se saído melhor, e mais: não há discurso escondido que supere a fala de improviso influída pelo amor maternal. O vaidoso José Lemos crê, de forma inoportuna, que o dia é histórico e isso requer discursos que desvelem a dita verdade das coisas. Ele obstou uma conversa franca entre mãe e filha. Beatriz termina seu discurso, mas não revela qual “a real significação do casamento”. Por meio dessa omissão nota-se que o narrador afirma que qualquer coisa que José Lemos tenha arbitrado como “o verdadeiro” é absolutamente desimportante. Essa ausência demonstra que a narrativa prefere analisar e descrever a psicologia das personagens.

O conto traça um perfil de Porfírio: ele encantava com sua capacidade oratória, mas só discursava em jantares, de modo que a sociedade estimava sua presença nas ocasiões ditas solenes. Nas palavras do narrador:

O Tenente Porfírio era o tipo do orador de sobremesa; possuía o entono, a facilidade, a graça, todas as condições necessárias a esse mister. A posse de tão belos talentos proporcionava ao Tenente Porfírio alguns lucros de valor; raro domingo ou dia de festa jantava em casa. Convidava-se o tenente

Porfírio com a condição tácita de fazer um discurso, como se convida um músico para tocar alguma coisa. O Tenente Porfírio estava entre o creme e o café; e não se cuide que era acepipe gratuito; o bom homem, se bem falava, melhor comia. De maneira que, bem pesadas as coisas, o discurso valia o jantar.

Quando o narrador descreve Porfírio, nota-se que, em verdade, a terceira pessoa debocha dos supostos dotes oratórios do tenente. O deboche faz-se ridicularização explícita quando se afirma que o discurso de Porfírio vale o jantar que ele come. Cabe ainda apontar que, por meio da relação estabelecida entre Porfírio e as sobremesas, Machado, metaforicamente, transfere dos doces de mesa para a oratória do tenente a característica ditas edulcorante, mas que é uma franca ironia. Enquanto as sobremesas são denotativamente açucarados, o discurso de Porfírio é metaforicamente. Assim, como os doces de sobremesa são apêndices da refeição, o discurso de Porfírio é classificado como desnecessário, pois é apenas veleidade da sociabilidade burguesa que vê na oratória de jantar seu mais elevado expoente. Machado aponta para a tentativa, algo cafona, de se querer transformar um evento regular em algo histórico de grandiosa dimensão.

Depois do jantar, como era de praxe, clama-se pelo discurso de Porfírio. Uma senhora diz “Queremos ouvi-lo!”, ao que o tenente respondeu, “Eu, minha senhora?” O narrador intervém para afirmar que o orador respondeu à mulher “com aquela modéstia de um homem que se supõe um S. João Boca de Ouro.” Porfírio simula modéstia para atingir seu fim, o prestígio. Para que se possa analisar a oratória do tenente, transcreve-se o discurso na íntegra:

— Minhas senhoras! meus senhores! disse Porfírio; não irei esquadrihar no âmago da história, essa mestra da vida, o que era o himeneu nas priscas eras da humanidade. Seria lançar a luva do escárnio às faces imaculadas desta brilhante reunião. Todos nós sabemos, senhoras e senhores, o que é o himeneu. O himeneu é a rosa, rainha dos vergéis, abrindo as pétalas rubras, para amenizar os cardos, os abrolhos, os espinhos da vida...

— Bravo! [...]

— Se o himeneu é o que eu acabo de expor aos vossos sentidos auriculares, não é mister explicar o gáudio, o fervor, os ímpetos de amor, as explosões de sentimento com que todos nós estamos à roda deste altar, celebrando a festa do nosso caro e prezadíssimo amigo.

José Lemos curvou a cabeça até tocar com a ponta do nariz numa pêra que tinha diante de si, enquanto D. Beatriz voltando-se para o Dr. Valença que lhe ficava ao pé, dizia:

— Fala muito bem! parece um dicionário!

José Porfírio continuou:

— Sinto, senhores, não ter um talento digno do assunto...

— Não apoiado! está falando muito bem! disseram muitas vozes em volta do orador.

— Agradeço a bondade de V. Excias.; mas eu persisto na crença de que não tenho o talento capaz de arcar com um objeto de tanta magnitude.

— Não apoiado!

— V. Excias. confundem-me, respondeu Porfírio curvando-se. Não tenho esse talento; mas sobra-me boa vontade, aquela boa vontade com que os apóstolos plantaram no mundo a religião do Calvário, e graças a este sentimento poderei resumir em duas palavras o brinde aos noivos. Senhores, duas flores nasceram em diversos canteiro, ambas pulcras, ambas recedentes, ambas cheias de vitalidade divina. Nasceram uma para outra; era o cravo e a rosa; a rosa vivia para o cravo, o cravo vivia para a rosa: veio uma brisa e comunicou os perfumes das duas flores, e as flores, conhecendo que se amavam, correram uma para a outra. A brisa apadrinhou essa união. A rosa e o cravo ali estão consorciados no amplexo da simpatia: a brisa ali está honrando a nossa reunião. Ninguém esperava pela brisa; a brisa era o Dr. Valença.

Porfírio começa afirmando que não vai recorrer à História para explicar o que seja o himeneu, o casamento, pois isso seria escarnecer de uma audiência imaculada e brilhante. Se a plateia fosse mesmo brilhante, certamente ele, Porfírio, poderia comunicar o que quer que fosse e, mesmo assim, seria compreendido. O tenente passa, então, a uma espécie de *captatio benevolentiae*, pois afirma não estar à altura do tema do matrimônio. Mas, depois de muitos clamores, reata o discurso. Passa, então, a formular uma historieta sobre o cravo e a rosa, algo entre o banal e o piegas.

Antes do discurso, Porfírio defende que a afinidade entre as pessoas se deve ao puro acaso. Durante sua fala, o tenente defende, novamente, que foi o Dr. Valença que os aproximou, metaforicamente representado pela brisa. Porém, o discurso afirma “Nasceram uma para outra; era o cravo e a rosa; a rosa vivia para o cravo, o cravo vivia para a rosa: veio a brisa e comunicou os perfumes das duas flores, e as flores que se amavam, correram uma para a outra.” Ora, antes de a brisa uni-los, ambos, o cravo e a rosa, já viviam um para o outro, o que diminui qualquer importância da brisa.

Anteriormente, Porfírio defendeu a existência de uma lei de atração das almas, como se certas pessoas fossem mais inclinadas a gostar umas das outras. O tenente também defende que a união de Luís Duarte e Carlota seja fruto de um “felicíssimo” acaso. Muitas vezes, como é notório, Machado faz uso de superlativos de forma irônica. O maior expoente disso é o personagem José Dias, de *Dom Casmurro*, que faz do adjetivo um credo. Assim, Porfírio parece diminuir o teor de imprevisibilidade do encontro, uma vez que, certamente, as famílias dos noivos se conheciam, prova disso é a amizade em comum com o dr. Valença. Nesse caso, conforme se expôs anteriormente sobre a natureza dos matrimônios no século XIX, era esperado que as núpcias fossem contraídas entre pessoas da mesma raça, classe ou estamento. Machado parece apontar, por meio do personagem Porfírio, para essa organização social que permite o casamento. Assim, o tenente funciona como títere de Machado, pois é por meio dele

que se pode compreender as noções sobre casamento incorporadas ao conto: existem afinidades recíprocas entre certos tipos de pessoas, há isonomia de classe ou estamento entre os noivos o que mitiga a imprevisibilidade das relações afetivas.

Ao fim da festa, José Lemos insinua-se de forma, talvez, licenciosa para d. Margarida. Narra-se:

Nenhum incidente perturbou esta festa. Quando muito podia citar-se um ato de mau gosto da parte de José Lemos que, dançando com D. Margarida, ousou lamentar a sorte dessa pobre senhora cujo marido se entretinha a fazer saúdes em vez de ter a inapreciável ventura de estar ao lado dela. D. Margarida sorriu; mas o incidente não foi adiante.

Percebe-se que o narrador desconstrói a imagem de *pater familias* de José Lemos. A terceira pessoa transforma o leitor em testemunha ocular de um ato suspeito do personagem, pois, antes ele, José, escreveu até mesmo um discurso sobre o real sentido do casamento. A cena define o casamento como uma união entre adúlteros.

“As bodas de Luiz Duarte” apresenta vários casais e, por meio deles, contraexemplos de relações: a história para eles não é mestra da vida, pois todos se deixam seduzir pelas veleidades da vida comum. No caso de José Lemos e Beatriz, desde a introdução, quando se apresenta cena da fixação das gravuras, nota-se uma união em constante disputa. Ao fim, com o ato adúlterino de José Lemos para com d. Margarida, nota-se que nem ele crê no que professa a respeito do matrimônio.

#### **4.2.2 Prosopografia e etopeia: o narrador panóptico**

Em “As bodas de Luiz Duarte” a onisciência do narrador vê a todos, “por dentro e por fora”. O alcance da percepção desse narrador reflete-se nas descrições, ora pormenorizadas, das personagens e seus atos, de tal sorte que, tanto suas fisionomias quanto suas ações constroem seus *ethea* que, juntos, entretecem o tecido social.

Passada a discussão sobre as gravuras, que se deu entre o casal José e Beatriz, o narrador mostra que ela está comandando os serviços da casa. As palavras da terceira pessoa são:

D. Beatriz, com as chaves na mão, mas sem a melena desgrenhada do soneto do Tolentino, andava literalmente da sala para a cozinha, dando ordens, apressando as escravas, tirando toalhas e guardanapos lavados e mandando fazer compras, em suma ocupada das mil coisas que estão a cargo de uma dona de casa, máxime num dia de tanta magnitude.

O narrador prossegue, conta que D. Beatriz ainda se ocupava dos filhos, pois chamava as crianças ao pé da escada para almoçarem de quando em quando. D. Beatriz está bastante atarefada e, aparentemente, é ela a responsável de fato pela organização do evento das bodas, da rotina diária etc.

Ao descrever D. Beatriz, lança-se mão do poeta satírico português Tolentino (1740 a 1811). Seu soneto parcialmente citado em “As bodas de Luiz Duarte” é o seguinte:

Chaves na mão, melena desgrenhada,  
 Batendo o pé na casa, a mãe ordena,  
 Que o furtado colchão, fofo, e de penna,  
 A filha o ponha ali, ou a criada:  
 A filha, moça esbelta, e aperaltada,  
 Lhe diz co’ a voz doce, que o ar serena:  
 Sumiu-se-lhe um colchão, é forte pena;  
 Olhe não lhe fique a casa arruinada:’  
 ‘Tu respondes assim? Tu zombas d’isto?  
 Tu cuidas que por ter pai embarcado,  
 Já a mãe não tem mãos?’ E dizendo isto,  
 Arremete-lhe à cara e ao penteado;  
 Eis senão quando (caso nunca visto!)  
 Sai-lhe o colchão de dentro do toucado.<sup>89</sup>

Pinto ensina que Tolentino tinha como motivo, para muitas de suas sátiras, os costumes do povo seu contemporâneo<sup>90</sup>. No poema acima, nota-se a hipérbole do penteado da filha, que, de tão grande, consegue esconder um colchão. Em outro poema, Tolentino afirma que o cabelo de uma dama é tão grande quanto a Torre de Belém. Pinto<sup>91</sup> demonstra que Tolentino, ao lançar mão dessas hipérboles e comentários sobre os ditos penteados das senhoras, critica os hábitos de certas mulheres excessivamente vaidosas do seu tempo.

Ao citar Tolentino, Machado incorpora, em seu texto, alusivamente, os traços característicos da sátira, a saber, a hipérbole, a deformação, o prosaico, o ambiente doméstico etc. É como se, ao citar o poema e o comediógrafo, Machado contaminasse “As bodas de Luiz Duarte” com o teor caricatural dos poemas de Tolentino, anunciando que seu conto portará os exageros caricaturais. Observa-se que d. Beatriz e a mãe do poema de Tolentino são representadas como figuras que ordenam, que comandam o espaço doméstico.

<sup>89</sup> TOLETINO, Nicolau. O colchão dentro do toucado, in.: **Obras completas de Nicolau Tolentino de Almeida**. Lisboa: Editores – Castro, Irmão & C<sup>a</sup>. 1861. p. 39

<sup>90</sup> PINTO, Rodrigo Gomes de Oliveira. A mímesis fantástica na obra satírica de Nicolau Tolentino e o *ut phootographia poesis*, in.: **Desassossego**, v. 19 | JUN/2018, ISSN 2175-3180 DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v10i19p185-202>

<sup>91</sup> Idem

A cena da refeição em família tem a função de reunir as personagens da família Lemos, para introduzir os filhos do casal. A diegese da cena do almoço é aberta com as meninas, Carlota e Luísa, descendo as escadas. Luísa canta uma música, um “romance de alcazar”, que certamente narrava uma aventura amorosa, própria para as moças. A irmã de Luísa, Carlota, passou a noite em claro, estava pálida, tamanha ansiedade por conta do matrimônio. Assim, Carlota e Luísa são retratadas como sonhadoras, moças que supostamente se importavam com o amor romântico. Por seu turno, os moços, Antonico e Rodrigo, são obtusos, glutões, birrentos. Ao fim, essa cena é fechada com o menino Antonico correndo para longe da mesa. Com ou sem amor romântico, pode-se supor que qualquer noiva sofra de insônia na véspera. No caso da personagem machadiana não se sabe ao certo se chorava apenas pela antecipação ou por já estar grávida, considerando que ao fim do conto o narrador insinua que o filho dos recém-casados nasceria em um ano. Se for esse o caso, se ela está mesmo grávida, a perspectiva do amor romântico pode ser deixada de lado. Assim, a iteração da fome dos meninos e a gravidez de Carlota, apontam para a pulsão de preservação da espécie.

Essa dinâmica, de iniciar uma cena com um movimento descendente e encerrá-la com uma fuga, é um recurso teatral, que Machado incorpora para dinamizar a narrativa. Chama atenção, também, o fato de a moça Luísa surgir cantando uma música de uma peça teatral e, ao jantar, o assunto foi uma comédia que Rodrigo assistiu na noite anterior. Desse modo, ao incorporar a música do romance de Alcazar e a conversa sobre comédia, bem como simular o dinamismo do teatro, ao dar movimentos típicos de atores aos personagens, Machado cria uma visão em abismo, pois emprega recursos do texto dramático no conto. Machado mostra como cada gênero, masculino e feminino, interage com as formas teatrais então em moda, a saber, as comédias de ginásio, para os moços, e os romances de Alcazar para as moças. No caso dos moços, a comédia é associada à tolice, gulodice, já no caso das moças, com o amor romântico, talvez um embotamento. Machado narra de forma descritiva, pois a representação visual das cenas corrobora estados de alma das personagens, permitindo a análise psicológica. Por exemplo, o palor da jovem que desce as escadas possibilita, de pronto, compreender que ela é a noiva e que está inquieta. Ao assimilar recursos dramáticos, o conto em questão dá ao leitor a sensação de testemunha ocular dos acontecimentos, já que o narrador “passeia” entre os convivas, tudo observando e comentando.

Descrevem-se as pessoas que foram convidadas para a festa de casamento conforme esses comensais vão chegando. Novamente, o conto aproveita o dinamismo do teatro, pois

incorpora o movimento de chegada dos convivas como pretexto para traçar esboços. O primeiro a chegar foi Justiniano Vilela, conforme as palavras do próprio narrador:

A cabeça de Justiniano Vilela, — se se pode chamar cabeça a uma jaca metida numa gravata de cinco voltas, — era um exemplo da prodigalidade da natureza quando quer fazer cabeças grandes. Afirmavam, porém, algumas pessoas que o talento não correspondia ao tamanho, posto que tivesse corrido algum tempo o boato contrário. Não sei de que talento falavam essas pessoas; e a palavra pode ter várias aplicações. O certo é que um talento teve Justiniano Vilela, foi a escolha da mulher, senhora que, apesar dos seus quarenta e seis anos bem puxados, ainda merecia, no entender de José Lemos, dez minutos de atenção. Trajava Justiniano Vilela como é de uso em tais reuniões; e a única coisa verdadeiramente digna de nota eram os seus sapatos ingleses de apertar no peito do pé por meio de cordões. Ora, como o marido de D. Margarida, tinha horror às calças compridas, aconteceu que apenas se sentou deixou patente a alvura de um fino e imaculado par de meias. Além do ordenado com que foi aposentado, tinha Justiniano Vilela uma casa e dois molecotes, e com isso ia vivendo menos mal. Não gostava de política; mas tinha opiniões assentadas a respeito dos negócios públicos. Jogava o solo e o gamão todos os dias, alternadamente; gabava as coisas do seu tempo; e tomava rapé com o dedo polegar e o dedo médio.

O tamanho da cabeça de Justiniano não correspondia a seu talento. Tal boato trata da inteligência de Justiniano. Em outras palavras, o narrador, dissimulando pouco, afirma, junto com os boatos, que Vilela é néscio. O narrador também aponta que a palavra talento pode ter diversos sentidos, sugerindo que o boato talvez não se resumisse à capacidade cognitiva. Relata-se que Vilela teve talento para escolher a esposa, aludindo à capacidade sexual deste homem. A parvoíce de Vilela pode ser entrevista quando o narrador aponta que, apesar de Justiniano não gostar de política, isso não o impede de ter opiniões sobre tal assunto. Apesar da burrice de Justiniano, este ostenta modos empolados, como os sapatos ingleses, ou o ato de levar o rapé ao nariz com o polegar e o dedo médio, ao invés de fazê-lo com o polegar e o indicador. Apesar da ínfima diferença entre os gestos de mão, o ato implica uma afetação de elegância. Porém, tal ato vai acabar em um espirro, o que arruína toda a empostação.

Quando Dr. Valença chega à festa, o narrador conta que, assim que José Lemos o viu, correu para abraçá-lo, porém o primeiro, muito cerimonioso, recusou, pois acreditava que em momentos solenes “toda gravidade era pouca”. Assim que se tornou bacharel, chegou à conclusão que, para merecer a consideração dos outros, tinha de ser grave. Valença tinha peito e abdômen largos, sendo esses atributos a expressão física da gravidade de um homem. O narrador comicamente pondera que um homem magro necessariamente se moveria mais rápido e tal agilidade tirar-lhe-ia a gravidade dos meneios. Por isso, Valença movia-se

vagarosamente. O advogado gastava, pelo menos, dois minutos para assoar o nariz, não raramente empregava quatro. Diante dessa relação entre afetação de gravidade e trejeitos físicos, o narrador cita uma máxima do filósofo La Rochefoucauld, em que este afirma ser “a gravidade é um certo mistério do corpo”. Essa reflexão foi extraída da obra *Reflexões ou sentenças e máximas morais*, 1664, livro que contém centenas de sentenças de cunho moralizante.

La Rochefoucauld alterou dezenas de vezes suas *Reflexões*, de modo que muitas edições foram feitas ao longo do século XVII. Ao longo dos séculos XVIII e XIX a demanda por exemplares das *Reflexões* não diminuiu, de modo que Machado a conhecia, como fica provado por meio da citação da máxima e do autor em “As bodas de Luiz Duarte”. A versão de 1822 das *Reflexões* traz um apêndice, em que as máximas ou sentenças morais são analisadas, bem como todo o sistema filosófico de La Rochefoucauld. O autor desse apêndice, Aimén-Martin, faz a seguinte ponderação a respeito da natureza das máximas de La Rochefoucauld:

Ou restringimos os significados dessas máximas a alguns casos particulares e, em seguida, chegamos a apenas uma verdade comum com a qual é inútil lidar, ou far-se-á uma aplicação geral delas, e então teríamos uma calúnia que tende a desonrar o gênero humano. Nesta última hipótese, seria necessário traduzir o pensamento de La Rochefoucauld como: *todos os homens são hipócritas, nada neles existe além do vício*.

Quanto mais estudamos a inteligência de La Rochefoucauld e o segredo de sua composição, tanto mais convencemo-nos de que seu livro de *Reflexões* é uma crítica aos costumes do século, e não um tratado moral. [...] Este livro, *Reflexões*, é, portanto, uma sátira do mundo, e não um retrato do homem.<sup>92</sup> (grifos meus)

Aimén-Martin defende que as reflexões são mais que um mero retrato dos homens, pois vão além dos casos específicos para conformar “uma sátira do mundo”. Assim, as *Reflexões* de La Rochefoucauld são sátiras, pois exageram os traços que visam criticar.

Ao mencionar La Rochefoucauld, Machado está especificamente citando a máxima CCLVII, que afirma: “A gravidade é um mistério do corpo, inventado para esconder os defeitos do espírito” [*La gravité est un mystère du corps, inventé pour cacher les défauts de l’esprit*]. Machado omitiu a segunda parte da máxima, que explica a primeira, ou seja, a gravidade é um certo exagero de trejeitos, ensaiados para esconder uma falta de inteligência. É válido apontar que, em francês, *esprit* é, no século XVII, equivalente ao termo português

<sup>92</sup>AIMÉN-MARTIN, Louis. Epigraphe, in. **Réflexions ou sentences et maximes morales de La Rochefoucauld**, trad. livre, Paris: Lefèvre, 1822. p. 13-4 Disponível em <<https://play.google.com/books/reader?id=GJ4tAAAAMAAJ&hl=pt&pg=GBS.PP8>>. Acessado em 4/3/2020

agudeza. Na sociabilidade de corte e salão do século XVII, a agudeza era valorizada, pois dizia respeito à capacidade de formular metáforas invulgares e, por isso, surpreendentes, que entretinham e causavam o deleite dos comensais.

Já no caso do conto “As bodas de Luiz Duarte”, o narrador afirma ser a gravidade do Dr. Valença prova de sua inteligência:

Insisto neste ponto porque é a maior prova da inteligência do Dr. Valença. Compreendeu este advogado, logo que saiu da academia, que a primeira condição para merecer a consideração dos outros era ser grave; e indagando o que era gravidade pareceu-lhe que não era nem o peso da reflexão, nem a seriedade do espírito, mas unicamente certo mistério do corpo, como lhe chama La Rochefoucauld; o qual mistério, acrescentará o leitor, é como a bandeira dos neutros em tempo de guerra: salva do exame a carga que cobre.

Ora, Machado concorda com La Rochefoucauld, pois afirma que a gravidade é apenas “um mistério do corpo”, em outras palavras, um meneio afetado com o intuito de esconder falta de inteligência. Ao afirmar que a seriedade de Valença era prova de sua inteligência, Machado não está atestando que Valença era pessoa sagaz, pelo contrário, a citação de La Rochefoucauld permite entrever que a gravidade de Valença é, na opinião da terceira pessoa, oca e vazia, mera afetação para parecer alguém importante sem sê-lo.

Quanto aos irmãos Valadares, Eduardo, é cultor das belas letras, segundo a maledicência da terceira pessoa, só se dedica às musas quando o dinheiro permite. Calisto, pelo contrário, acredita que o piano poderia ser uma das pragas do Egito. Assim que uma das moças se sentou ao piano, teve Calisto desejo de morrer, tamanho era seu ódio pela música. Seu irmão, diferentemente, se dirigiu ao piano e fez pose de quem podia sentir a melodia com os ossos, tanta era sua afetação. Calisto parou diante da gravura de Sardanapalo. Conta a terceira pessoa que, tão logo Calisto viu a estampa, disse a Rodrigo Lemos que era “magnífica”. A terceira pessoa, após esta fala de Calisto, afirma que este achava o quadro detestável, insinuando que o moço era conservador em questão de artes.

Calisto e Eduardo aparentam ser antípodas, esta “ama” todas as artes modernas e quer ser reconhecido assim, aquele odeia, mas dissimula, pois, finge ter apreço. O narrador não explica a atitude de Calisto, o porquê de sua mentira, sabe-se apenas que ele elogia a gravura de Sardanápalo mesmo detestando-a, tal situação cria um hiato de sentidos que não é preenchido pelo narrador. Nota-se, porém, que Calisto e Eduardo atingem o mesmo efeito no salão, pois, ao que tudo indica, o que importa é a afetação dos personagens, ou seja, a máscara que vestem. Assim, aparentemente, tanto faz amar ou odiar as artes no salão, pois importa

muito mais, aos comensais, um elogio ao bom gosto dos anfitriões. As artes funcionam como uma joia que o conviva ostenta para lhe render elogios. Nesse sentido, “As bodas de Luiz Duarte” parece tecer um comentário crítico e satírico ao valor que a dita classe média dá à arte, como mera decoração, sem reflexão, sem conhecimento.

O último personagem a ser descrito é Porfírio:

Pertencia o tenente a essa classe feliz de homens que não têm idade; uns lhe davam 30 anos, outros 35 e outros 40; alguns chegavam até os 45, e tanto esses como os outros podiam ter igualmente razão. A todas as hipóteses se prestavam a cara e as suíças castanhas do tenente. Era ele magro e de estatura meã; vestia com certa graça, e, comparado com um boneco não havia grande diferença. A única coisa que destoava um pouco era o modo de pisar; o Tenente Porfírio pisava para fora a tal ponto, que da ponta do pé esquerdo à ponta do pé direito, quase se podia traçar uma linha reta. Mas como tudo tem compensação, usava ele sapatos rasos de verniz, mostrando um fino par de meias de fio-de-escócia mais lisas que a superfície de uma bola de bilhar.

Porfírio é adjetivado como: “o bom homem, se bem falava, melhor comia.” Dante Moreira Leite<sup>93</sup>, em *Psicologia e Literatura*, aponta que, em toda obra de Machado, não há mais de meia dúzia de pessoas boas. De outra forma, Machado ocupa-se dos seres que agem na zona cinzenta, entre o bem e o mal, de tal modo que pessoas essencialmente boas, ou em que o mal é menos proeminente, são uma minoria. Por isso, chama a atenção a caracterização de Porfírio: pode-se supor que o narrador possa estar sendo irônico. No excerto acima, o narrador afirma que Porfírio parecia um boneco, o que corrobora a hipótese de que, ao adjetivar o personagem, Machado define-o por títere. Assim, o orador de sobremesa torna-se um boneco nas mãos do autor, que pode usá-lo para criar qualquer tipo de conflito no interior da narrativa.

Nota-se que as descrições dos pormenores físicos dos personagens, a prosopografia, visa conformar-lhes um caráter, conforme observou-se anteriormente sobre essa espécie de écfrase. De forma análoga, a descrição das falas e ações, forjam os *ethea*, que põe em cena a dinâmica das relações sociais no âmbito das relações familiares. Desse modo, Machado, ao publicar tal texto, visa apresentar um contrapeso à compreensão embotada que os leitores pudessem ter sobre o casamento. O conto também desvela a diluição do amor romântico, e outros paradigmas do Romantismo, como o casamento, no senso comum, demonstrando a perda da historicidade do movimento literário.

---

<sup>93</sup> LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

### 4.2.3 Monarcas insensatos: Sardanápalo e Mary Stuart

Analisar-se-á a relação entre as obras gráficas e suas referências dramáticas e a relação destas com o texto machadiano, de modo a entender como o autor carioca aproveita cada uma das espécies artísticas em seu conto:

O arranjo da sala ficou a cargo de José Lemos. O respeitável dono da casa, trepado num banco, tratava de pregar à parede duas gravuras compradas na véspera em casa do Bernasconi; uma representava a Morte de Sardanapalo; outra a Execução de Maria Stuart. Houve alguma luta entre ele e a mulher a respeito da colocação da primeira gravura. D. Beatriz achou que era indecente um grupo de homens abraçado com tantas mulheres. Além disso, não lhe pareciam próprios dois quadros fúnebres em dia de festa. José Lemos que tinha sido membro de uma sociedade literária, quando era rapaz, respondeu triunfantemente que os dois quadros eram históricos, e que a história está bem em todas as famílias. Podia acrescentar que nem todas as famílias estão bem na história; mas este trocadilho era mais lúgubre que os quadros.

Pode-se supor que a gravura que retrata Sardanápalo seja uma reprodução da obra de Delacroix. Em outras obras dedicadas ao mesmo tema (como a de Eugene Rimmel, mostrada adiante), as quais a presente pesquisa observou, o erotismo não é tão proeminente como naquela, de tal modo que a fala de Beatriz, que censura homens e mulheres *seminus se* “abraçando”, apenas faz sentido se se assume que se trata da versão de Delacroix. O pintor francês supostamente se inspirou na peça teatral de Lord Byron, *Sardanapalus*, para forjar sua pintura. A fortuna crítica em torno da pintura questiona se a tragédia foi a motivação exclusiva do pintor. Delacroix e Byron deram tratamento diverso à morte do rei assírio, o que, a princípio, suscita a dúvida em torno de qual das obras, peça ou tela, foi aproveitada por Machado. Abaixo pode-se observar uma versão da morte do rei assírio, encontrada no livro *The Book of Perfumes* de Eugene Rimmel:

**Figura 3** - The death of sardanapalus



Fonte: The book of perfumes

Na desavença entre o marido e a mulher, Machado tira proveito da gravura. Observe-se que o conto afirma: “houve alguma *luta* entre ele e a mulher a respeito da colocação da primeira gravura”. O autor emprega a palavra *luta*, um tanto destoante em relação ao mero dissabor entre os cônjuges. Mas, é certo que há *luta* na tela de Delacroix. Machado opera por sugestões e superposições de imagens, plástica (na citação da gravura) e textual, para demonstrar que o casamento entre Beatriz e Lemos é prenhe de disputas e desentendimentos.

A paleta da pintura mostra tons terrosos, ocre, e vermelhos, as cores sanguíneas e de carne reverberam a pira suicida elevada pelo rei, bem como refletem a cólera do monarca e dos traidores. Cromaticamente, a pintura sugere a violência. O tratamento dado aos corpos confere qualidades sensuais à pintura. Observa-se o regozijo lascivo do rei em sua face e pose. Na pintura não há perspectiva cêntrica, o espaço organiza-se de baixo para cima, enquanto a parte baixa, mais movimentada, corresponde à ação, a parte superior mostra o rei reclinado

em sua cama, um pedaço de fora de seu palácio e as chamas que já começam a arder. A grande agitação da tela suscita uma sensação de rápida passagem do tempo, o que faz lembrar que aquele momento representa os últimos instantes de vida daquelas pessoas. Desde sua recepção, essa pintura é reputada por ter ação difusa, às vezes confusa; é escusado afirmar a intencionalidade da difusão ou confusão. Além dos personagens retratados, há diversas peças de ouro e joias, que dão a dimensão da opulência tirânica do déspota. Em meio à fumaça, vem-se duas bacantes do harém de Sardanapalo sendo esfaqueadas e uma terceira já desfalecida sobre a cama onde o rei contempla tudo de forma impassível. Beatrice Farwell afirma que encontrou a seguinte descrição da pintura no catálogo da exposição de 1828:

Deitado sobre uma cama soberba, no topo de uma imensa fogueira, Sardanapalo dá ordem a seus eunucos e a oficiais do palácio para degolar suas mulheres, matar seus pajens, até seus cavalos e cães favoritos; nenhum dos objetos que lhe davam prazer deveriam sobreviver a ele. Aischeh, uma bacante, não queria sofrer a morte pelas mãos de um escravo e se enforcou, ela mesma, em uma das colunas que sustentavam a abóbada do palácio. Baleah, serviçal de Sardanapalo, enfim incendeia a fogueira e se lança sobre as chamas.<sup>94</sup>

Percebe-se, por meio da descrição de época, que a pintura de Delacroix retrata um tirano, que, claramente, se satisfaz em meio à matança das pessoas que, supostamente, são de sua afeição.

Por seu turno, a tragédia de Byron – concebida para ser apenas lida – dividida em cinco atos narra a história dos assírios<sup>95</sup>. A primeira cena é bastante informativa a respeito do que virá: Salamenes, cunhado de Sardanapalo, recrimina, em solilóquio, a conduta supostamente efeminada (gostar de artes, se dedicar ao ócio, não ter interesse bélicos etc.) deste, pois, a qualquer momento, o império, seu diadema, poderá ser capturado por qualquer “mão viril” [*manly hand*]<sup>96</sup>. Pelas palavras de Salamenes dá-se ciência ao leitor ou espectador que haverá um golpe para derrubar o rei e que, assim, Sardanápalo encontrará seu destino fatal.

A segunda cena tem a seguinte direção de palco “entra efeminadamente vestido Sardanápalo, sua cabeça coroada por flores, seu robe negligentemente esvoaçante, cercado

<sup>94</sup> FARWELL, Beatrice. **Sources for Delacroix's Death of Sardanapalus**. Tradução livre, in.: *The Art Bulletin* 40.1 (1958): 66-71. p. 68

<sup>95</sup> BYRON, Lord. **Sardanapalus**. 1821. disponível em [www.public-library.uk/ebooks/84/71.pdf](http://www.public-library.uk/ebooks/84/71.pdf), acessado em 16/07/2019

<sup>96</sup> Idem. p. 5

por um séquito de jovens mulheres e escravos”<sup>97</sup>. O monarca entra em cena falando com um de seus criados:

Prepare o pavilhão sob o Eufrates; que seja ornado, brilhante e muito decorado; Para um banquete especial; Pois, à meia noite, lá nós cearemos: nada lá poderei ver faltar, e peça que a galeria esteja preparada. Há uma fresca brisa, a qual ondula as águas daquele largo e claro rio: Vamos embarcar em breve. Oh, belas ninfas que se dignam a compartilhar suas horas mais tranquilas comigo [...]”<sup>98</sup>

Aí, o rei não é mostrado como déspota cruel: a descrição de suas vestes e seu apreço pela arte, simbolizado no desejo de ornamentar ricamente a galeria e na interpelação que o monarca faz às ninfas da meia-noite deixa clara uma conduta de hedonista meditativo. Salamenes, ainda na segunda cena, recrimina o proceder do monarca, fala ao rei que “Vós abandonastes os deveres de rei?”<sup>99</sup>.

No segundo ato, Beleses, astrólogo, ao observar o sol poente, nota que este se põe mais vagorosamente que o habitual. Beleses interpreta esse prodígio como prenúncio do fim do império Assírio. O sátrapa Arbaces questiona o visionário e, ao saber de sua prefiguração, sugere que ambos assassinem o rei. Salamenes descobre o plano de traição e tenta prender ambos, Beleses e Arbaces. Sardanapalo, ao saber do plano, resta incrédulo e decide perdoar os traidores. O rei pede que os aleivosos retornem para suas províncias sem seus soldados. Os inconfidentes desconfiam da bondade do rei, supõe que serão emboscados e mortos: para defenderem-se armam uma rebelião. Depois de saber do plano de insurreição, o rei assírio se convence da culpa dos inconfidentes, mesmo assim não se arrepende de tê-los poupado as vidas. Myrrha pede que Sardanápalo execute seus traidores, mas ele se recusa a derramar sangue. No terceiro ato, em um banquete, o rei recebe notícias de uma rebelião iniciada por sátrapas. No quarto ato, o monarca assírio coloca suas vestes guerreiras e se junta ao cunhado para defender o reino. A batalha transcorre longe do palco. A escrava favorita do rei, Myrrha, recebe informação de que a guerra vai mal para o monarca; Salamenes e Sardanápalo retornam à cena, momentaneamente, vencedores. Passado esse momento, o quarto ato retrata a fuga e o perdão da rainha Zanira, que se sentia rejeitada (ela diz “[...] sou viúva em meu coração. Ele nunca me amou [...]”), e a intimidade do rei com Myrrha, sua escrava amada. No quinto ato, o Eufrates arrebenta sua barragem e vem violentamente em direção à Nínive.

---

<sup>97</sup> Idem. tradução livre p. 7

<sup>98</sup> Idem. tradução livre

<sup>99</sup> Idem. tradução livre p. 18

Os rebeldes aproveitam que a violência do rio destruiu parte das fortificações da cidade e a invadem. Os traidores pedem a rendição de Sardanápalo, para que lhe poupassem a vida. O rei recusa os termos e pede uma hora de trégua. Durante esse breve momento, Sardanápalo e Myrrha levantam uma pira, e se lançam sozinhos às chamas. A peça acaba assim que a escrava acende a chama para morrer com seu amado.

A peça histórica de Byron tira de cena o conteúdo bélico e/ou violento, muito evidentes na pintura de Delacroix, para privilegiar outros aspectos, como a inclinação às artes e a capacidade de perdoar de uns, ou constante suspeita de traição de outros. A preferência por deixar de lado os feitos bélicos pode significar que Byron aproveitou a filosofia de Herder. Este filósofo, caro aos românticos, em *Também uma filosofia para história*, opta por uma historiografia que exclui os feitos guerreiros, buscando construir narrativas históricas por meio da representação das inclinações das pessoas e povos, aspectos psicológicos. Conforme Forster:

Herder faz da exploração empírica do reino da diversidade mental postulada por esta tese o próprio cerne da disciplina de história. Pois, como tem sido frequentemente observado, ele tem relativamente pouco interesse nos "grandes" atos e eventos políticos e militares da história, focalizando em vez disso o "interior" dos participantes da história. Essa escolha é bastante deliberada e autoconsciente. Por causa disso, para Herder, a psicologia e a interpretação inevitavelmente ocupam um lugar central na disciplina de história.

É menos frequente notar que Herder tem profundas razões filosóficas para essa escolha e, portanto, para atribuir à psicologia e à interpretação um papel central na história. Para começar, ele tem razões negativas dirigidas contra a história político-militar tradicional. Por que, pode-se perguntar, a história deveria se concentrar nos "grandes" feitos e eventos políticos e militares do passado? Existem várias respostas possíveis. A primeira seria que esses atos e eventos são fascinantes ou moralmente edificantes. Mas Herder não aceita isso. Por um lado, ele nega que o mero fascínio ou curiosidade seja um motivo suficientemente sério para fazer história. Por outro lado, seu antiautoritarismo, antimilitarismo e humanitarismo sem fronteiras fazem com que ele considere os atos de dominação política, guerra e império que constituem a grande maioria desses "grandes" feitos e eventos não moralmente edificantes, mas moralmente repugnantes.<sup>100</sup>

Assim, Byron, como Herder, privilegia uma crônica histórica desconectada dos feitos guerreiros, já que ele, Byron, opta por não encenar a batalha, que só acontece "fora" da cena.

Assim, pode-se observar que, enquanto a pintura de Delacroix retrata uma versão sanguinolenta do rei assírio, a peça de Byron repercute um monarca efeminado que se recusa

<sup>100</sup> FORSTER, Michael N. **Herder: philosophical writings**. Tradução livre (2002). Cambridge: Cambridge University Press. p. 25-26

veementemente a derramar sangue, mesmo de quem lhe é desleal. Beatrice Farwell aponta a incongruência entre a pintura e a peça, ao analisar o trecho citado anteriormente do catálogo da exposição de 1828, em que se avalia a cena pintada por Delacroix:

Este texto sugere antes uma sinopse de programa para uma peça ou ópera contemporânea, ou um relato escrito de alguma dessas apresentações. Dois personagens são nomeados: Baleah é a Balea de Byron, um nome que ele provavelmente inventou, uma vez que não ocorre em versões antigas da história; portanto, a citação é provavelmente de algo escrito após a publicação da peça em 1821. Aïsheh, a mulher bacante e a ação na qual ela está envolvida são novos na história de Sardanapalo, pelo que posso determinar. Possivelmente, o nome é derivado de Ayesha, a última e favorita esposa de Maomé.<sup>101</sup>

O horror do massacre anterior ao incêndio suicida é de total invenção de Delacroix, bem como a feição feroz e distante de Sardanápalo, nada disso existe em Byron. Elisabeth Fraser<sup>102</sup> afirma que as alterações impostas pelo pintor ao tema histórico têm de ser consideradas sob a luz (ou escuridão) do período da Restauração. Conforme a autora:

As fraquezas de caráter há muito atribuídas a Sardanápalo correspondiam a uma velha tradição francesa de protesto monárquica que identificava o desgoverno real com efeminação, perversidade ou excesso sexual e paixões e apetites sensuais desenfreados. Derivadas de uma equação tradicional do corpo do rei com o corpo político, as metáforas da deformação física e do apetite prodigioso eram componentes da retórica antireal, particularmente virulenta sob a Fronda, mas não exclusivas daquele período. [...]<sup>103</sup>

Na história das percepções francesas dele, Sardanapalo foi mais do que uma excentricidade histórica e lenda fascinante: muitas vezes foi especificamente citado como uma figura da desordem política, da corrupção real e do desgoverno, e foi particularmente uma ferramenta retórica citada em momentos de política crise na monarquia francesa. Adjetivos como *sardanapalien*, *sardanapaliste* e assim por diante foram usados para identificar a depravação principesca. [...]<sup>104</sup>

Como nesses exemplos que ligam Sardanapalo à história do protesto anti monárquico francês, a pintura de Delacroix mostra claramente o rei assírio como uma figura de deboche, irracionalidade, autoindulgência, despotismo e feminilidade. [...]<sup>105</sup>

<sup>101</sup> FARWELL, Beatrice. **Sources for Delacroix's Death of Sardanapalus**. Tradução livre, in.: *The Art Bulletin* 40.1 (1958): 66-71. p. 68

<sup>102</sup> FRASER, Elisabeth A. *Delacroix's Sardanapalus: The Life and Death of the Royal Body*. In: **French Historical Studies** 26.2 (2003): 315-349.

<sup>103</sup> Idem. p. 329

<sup>104</sup> Idem

<sup>105</sup> Idem. p. 330

Assim, Machado aproveitou a movimentação da obra pictórica para dinamizar a própria cena que estava descrevendo em seu conto: a rusga marital. Além disso, a visão de história que José Lemos endossa, a dos grandes feitos, dos ilustres, nobres e guerras, não é referendada por Beatriz. Esta, ao pedir a remoção dos quadros, parece compreender que a vida comum está distante dessa forma de registrar a história.

A gravura *A Execução de Mary Stuart* é mencionada no mesmo momento, quando o narrador de “As bodas de Luiz Duarte” descreve a discussão entre marido e mulher. A obra pictórica que retrata a execução da rainha foi, provavelmente, feita a partir de uma tragédia homônima de Schiller. As muitas gravuras feitas sobre o tema representam momentos dos últimos três dias de vida de Mary, rainha da Escócia e monarca consorte da França. A peça conta como essa rainha foi julgada na Inglaterra por ter, supostamente, colaborado para o assassinato de seu, então, marido lorde Darnley. Expulsa da Escócia pela nobreza e obrigada a renunciar em benefício de seu filho James, Mary vai à Inglaterra em busca de auxílio. Depois de anos de claustro em solo inglês, Stuart é decapitada com a anuência de sua prima Elizabeth, então rainha da Inglaterra. Schiller nota uma motivação pessoal para o consentimento dado por Elizabeth para o assassinato: a monarca inglesa temia que Mary, mancomunada com os católicos ingleses, reclamasse o trono inglês para si. José Lemos faz uma observação, ao fim da cena da discussão, afirma que a História vai bem em todas as famílias, mas que nem todas estão bem nela. Como a tragédia de Schiller trata de uma intriga dentro de uma mesma família, pode-se assumir que sua ponderação diga respeito à tragédia schilleriana, mais do que à obra que retrata o rei de Nínive.

Na peça teatral de Schiller, observa-se com frequência momentos de altercação entre as rainhas e entre estas e os membros da nobreza encarregados do julgamento de Mary ou de aconselhar Elizabeth. Por exemplo, na cena dois, Paulet, espécie de guarda da rainha inglesa, confisca alguns papéis e uns ornamentos do noivado de Mary. Ela afirma que a carta que Paulet achou ali, entre seus pertences, era destinada à Elizabeth. Mary pede para que ele entregue a missiva, já que ela, cativa, não poderia. Evasivamente, ele afirma que fará aquilo que considerar melhor. Stuart conta ao Paulet que na carta ela suplica por uma conversa com a Elizabeth, já que esta, por ser mulher e rainha, poderia compreendê-la. Ela vai além, diz que uma corte composta por homens não pode reconhecer seu mérito, quiçá sua inocência. Paulet afirma que ela, Mary, já confiou em homens muito piores que os decanos da corte inglesa. Abruptamente, Stuart diz “não me fale em decanos da corte!”. Em seguida afirma que, quem a faz cativa, não poderia também fechar-lhe as portas do paraíso. Exige que um padre católico viesse abençoá-la. Paulet retruca, “isso vai contra as leis da Inglaterra.” Nesse momento,

Mary apresenta as duas reivindicações e críticas mais iteradas ao longo da peça: as leis da Inglaterra não deveriam ser aplicadas a ela e são de forma enviesada, para prejudicá-la. Mary ainda pergunta sobre seus serviçais como estão e quem cuidará deles. Paulet, sem dar maiores detalhes, afirma que essa questão já foi resolvida, então começa a se retirar. Diante da frieza do guarda de Elizabeth, Stuart lança um breve discurso direcionado ao Paulet:

E vai me abandonar novamente,  
 Sem antes aliviar meu ansioso e temeroso coração  
 Das inseguranças que o corrompem?  
 Graças à vigilância odiosa de seus infiltrados,  
 Apartada do mundo estou, pouca palavra  
 Pode penetrar essas pesadas paredes de prisão, meu destino  
 Jaz nas mãos daqueles que desejam minha ruína.  
 Um mês de terrível suspense já se passou  
 Desde quando quarenta altos comissários  
 Surpreenderam-me nesse castelo, e erigiram,  
 Munidos de uma urgência grosseira, seu terrível tribunal;  
 Eles me coagiram, atordoaram, surpreenderam, eu, despreparada,  
 Sem um advogado, apenas recorrendo à memória,  
 Diante desses juízes ferinos, afrontei  
 as agravadas acusações, arditosamente arranjadas.  
 Como fantasmas afloraram, tal esvaeceram-se,  
 E desde aquele dia, todas as bocas emudeceram-se para mim.  
 Em vão busco nos olhares e gestos o resultado daquela sentença,  
 Se julgada inocente minha causa foi, se o zelo, novamente, dos meus amigos  
 terei,  
 Ou se aquele conselho de inimigos me amaldiçoou.  
 Oh, quebre este silêncio! Deixe-me saber do pior;  
 O que mais tenho a temer, o que esperar.<sup>106</sup>

No excerto supracitado, nota-se que Mary tenta, por meio da oratória, negociar com o emissário da corte inglesa. No discurso da escocesa observam-se as súplicas, e a negociação sobre as leis. Stuart forja articulações verbais intrincadas como “afrontei as agravadas acusações, arditosamente arranjadas” ou “pouca palavra pode penetrar essas pesadas paredes de prisão”. Desse modo, Mary tem como característica essa capacidade algo invulgar de manifestar-se verbalmente. Isso ocorre também quando ela se defende das leis inglesas. Por exemplo, Stuart aponta que a lei inglesa requer que os membros da corte sejam julgados por seus pares, de modo que, ela, rainha, só poderia ser julgada por outros monarcas, algo que não iria ocorrer com ela. Schiller concebeu a personagem de Mary para que fosse extremamente

<sup>106</sup> SCHILLER, Friedrich. **Mary Stuart**, trad. para o inglês por Joseph Mellish, (tradução livre). Londres: Wm. Clowes & Sons. 1801. p. 218. Acessado em (21/02/2020), disponível em < [https://books.google.com.br/books?id=2Bk-AQAAMAAJ&pg=PA203&dq=joseph+mellish+mary+stuart&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwi-tuiNt\\_LuAhW\\_HbkGHR08BzoQ6AEwAHoECAMQA#v=onepage&q=joseph%20mellish%20mary%20stuart&f=false](https://books.google.com.br/books?id=2Bk-AQAAMAAJ&pg=PA203&dq=joseph+mellish+mary+stuart&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwi-tuiNt_LuAhW_HbkGHR08BzoQ6AEwAHoECAMQA#v=onepage&q=joseph%20mellish%20mary%20stuart&f=false) >

bela. Talbot, duque de Shrewsbury, um dos conselheiros de Elizabeth, recomenda que a escocesa tenha sua vida poupada em nome de sua beleza única. Stuart manda uma carta para ele, por meio do cavaleiro Mortimer, de modo que, como ela planejava, seria capaz de ganhar a simpatia do duque, seduzindo-o se assim fosse necessário. Mortimer, recém-convertido ao catolicismo, decide, por meio de um plano suicida, resgatar Mary, pois está apaixonado por ela. Assim, a personagem de Mary parece agregar em si tanto uma capacidade de articulação verbal e uma beleza invulgar.

De forma semelhante, Elizabeth demonstra-se capaz de manipular discursos e pessoas para atingir seus objetivos. A rainha, na cena dois do ato dois, é interpelada pelo conde Aubespine, embaixador da França. Ele vem até ela para tratar do possível casamento entre a inglesa e o rei da França. É preciso antes apontar que Mary Stuart é rainha consorte da França, por isso a corte francesa expressava interesse em ajudá-la em seu julgamento. Elizabeth confessa não querer se casar. Ela afirma que, se dependesse dela, de sua exclusiva vontade, gostaria de ter a inscrição “Elizabeth, a rainha virgem” em sua lápide. A inglesa conta que deve ceder à pressão popular pelo seu casamento, haja vista que esse é o “caminho natural” das coisas. Além do que travar relações com a França seria ótimo para a Inglaterra. No começo da peça, quando Paulet apropria-se de uma carta de Mary, ele recrimina que ela escreva em francês, pois é “língua de inimigos”. Assim, se observa que, em relação à Mary, os franceses são vistos como adversários, mas, para Elizabeth, não o são. Essa diferença de tratamento dispensada aos franceses cria um intervalo de significação, pois percebe-se que o interesse de Elizabeth no consórcio é motivado, provavelmente, para cooptá-los para seu lado na disputa que levaria à condenação de Mary à pena capital.

Konje defende que a peça de Schiller, *Mary Stuart*, foca em uma disputa de poder entre as rainhas, que adotam estratégias divergentes para impor sua própria versão do que seja a verdade. “Mary apoia-se em sua presença feminina, que emana uma aparente verdade, enquanto Elizabeth comanda por meio da manipulação da aparência. Uma não é superior à outra e tão pouco defendem a verdade de fato.”<sup>107</sup> Kontje aponta que, em ambas as rainhas, a oratória é arma fundamental, mesmo para Elizabeth, que, supostamente, prefere a manipulação indireta ao conflito.

Em “As bodas de Luiz Duarte”, durante a cena dos quadros, a rusga entre o casal José Lemos e Beatriz, observa-se que ela se cala e aceita resignadamente a imposição do marido.

---

<sup>107</sup> KONTJE, Todd. Staging the Sublime: Schiller's ‘Maria Stuart’ as Ironic Tragedy, Tradução livre, In: **Modern Language Studies**, vol. 22, no. 2, 1992, pp. 88–101. JSTOR, [www.jstor.org/stable/3195021](http://www.jstor.org/stable/3195021). Acesso em 23/02/2021.

Apesar da atitude resignada da mãe de família nessa cena inaugural, sabe-se que nem sempre essa é a conduta de Beatriz, que, por diversas vezes, assume o comando de forma incontestada. Beatriz comanda o marido, por exemplo, quando lhe dá tarefas para serem executadas na rua, ou quando impõe, contra a vontade de praticamente todos, não só do esposo, que o jantar tem de ser servido apenas depois da cerimônia religiosa. As duas rainhas retratadas na peça de Schiller incorporam versões distintas de formas de comandar e controlar: como ensina Konje, a escocesa assume o lugar de vítima e defende-se com destreza e articulação, a inglesa calcula os silêncios, por vezes transfigura-se para atingir suas vontades. Beatriz aparenta ter a competência para compreender o momento e agir de acordo com a situação. Se as rainhas da tragédia schilleriana representam formas distintas, quiçá antagônicas, de poder e/ou comando, Beatriz apresenta uma forma revisitada da articulação feminina: ela escolhe suas "brigas", mesmo que assuma o comando em diversas situações, eventualmente se resigna. Contudo, isso não quer dizer que ela deixou de ser a figura central da família Lemos.

A crítica histórica-social de Sidney Chaloub<sup>108</sup> busca nos textos machadianos como a *História*, a sociedade e suas relações estão figuradas ou transformaram-se em dado estético no interior das narrativas. Por exemplo, Chaloub aponta que, em *Dom Casmurro*, a ordem patriarcal é fato estruturante da narrativa, uma vez que se narra, por meio das recordações de Bento, como ele acredita ter sido traído por seus subordinados, amigos, esposa ou por agregados. Em outras palavras, o que organizaria o enredo seria a frustração da ordem patriarcal, uma vez que, segundo Chaloub, esta sonha em dominar ostensivamente, dominação que pretenderia abarcar todos os confins do ser humano, mas esbarra, falivelmente, na dissimulação, nos desejos íntimos etc. Como caso exemplar, o teórico relembra a primeira ida ao teatro de Bentinho. D. Glória não queria que seu filho fosse e ficaria assim se José Dias não tivesse intervindo com um discurso, que afirmava, resumidamente, ser o teatro a escola dos costumes. Percebe-se, conforme sugere o pesquisador, que a apologia de Dias é motivada pelo fato desse querer ir ao teatro.

De maneira semelhante, em "As bodas de Luiz Duarte", d. Beatriz reconhece a sociedade em que vive e se articula de acordo com as possibilidades que se lhe apresentam nas situações da vida comum. Se em algum momento se resigna, já em outro, quando Beatriz decide que o jantar tem de vir depois da cerimônia, ela usa como argumento o fato de achar estranho "ir de barriga cheia à igreja". À primeira vista, esse argumento da mãe de família parece apenas uma implicância, mas o jantar é a celebração para o casamento, logo, celebrar

---

<sup>108</sup> CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

antes de casar seria inverter a ordem de importância das duas coisas. Corrobora essa hipótese o fato de o narrador afirmar que apenas um olhar sincero de Beatriz valia muito mais que qualquer discurso escândido.

### 4.3 “Missa do galo”

Também a culpa era antes de D. Severina em trazê-los assim nus, constantemente. Usava mangas curtas em todos os vestidos de casa, meio palmo abaixo do ombro [...]

“Uns braços”, Machado de Assis

“Missa do galo” foi publicado originalmente em 1894 no periódico *A Semana* e posteriormente agrupado à coletânea de contos intitulada *Páginas Recolhidas*.

O conto, escrito em primeira pessoa, detém-se predominantemente nos eventos que antecedem a ida do jovem Nogueira, então com 17 anos, à missa do galo, por volta de 1861 ou 1862. O narrador pondera, já na introdução, que jamais compreendeu o que se passou naquela fatídica noite de Natal. Ele estava hospedado na casa do escrivão Meneses, que foi casado com uma das primas de Nogueira, então esposa de Conceição. Durante o período da visita, o jovem observou que, pelo menos uma vez por semana, o escrivão dizia que ia ao teatro. Certa vez pediu que o levasse consigo, alegando que nunca tinha visto uma peça. Diante do riso das escravas e da careta da sogra de Meneses, Nogueira percebeu que “ir ao teatro” tinha outro sentido, era a desculpa que o escrivão usava para encontrar-se com uma de suas amantes.

Na noite de Natal, o jovem prometeu que acordaria seu amigo, um vizinho, para irem ambos à missa do galo. Para cumprir o combinado, Nogueira opta por permanecer acordado, leria *Os três mosqueteiros* para passar o tempo até a meia-noite. Mal começara o romance, ele vê no corredor, saindo da alcova, o vulto de Conceição.

Ela sentou-se próximo a Nogueira e começaram a conversar: falaram sobre romances, sobre os hábitos da casa e de seus habitantes, sobre memórias, devoções etc. Chama atenção, contudo, que, ao longo da narração, foca-se no robe que vestia Conceição, a ponta de suas chinelas, seus olhos, se abertos ou fechados, de seu balanço no andar, dos braços, sua beleza, como ela se move na sala, se está em pé ou sentada etc.

Por fim, narra-se que o amigo veio bater na janela, para avisar que deviam ir à missa. Nogueira conta que, mesmo durante o rito, a imagem de Conceição interpunha-se entre ele e o padre. Ao final, o jovem voltou do Rio de Janeiro para Mangaratiba, sua cidade natal, onde

permaneceu até março. Quando regressou, nesse mesmo mês, o escrivão havia morrido e Conceição encontrava-se casada com um dos colegas do trabalho do falecido esposo. Nogueira, então, conta que preferiu não a visitar.

#### 4.3.1 Sob a luz do querosene: descrição e erotismo em “Missa do galo”

O conto se inicia com a palavra *nunca*, algo que, por si só, indica que o texto tratará da permanência e incompreensão de uma experiência pregressa. A certa altura do conto, o narrador aponta que “Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas.” Em outra passagem afirma “Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D’Artagnan [...] Dentro em pouco estava *ébrio* de Dumas”. Pode-se presumir que a luz do lampião, como toda luz originada por chama, iluminasse o ambiente de forma vaga e em tons quentes. A palavra *ébrio* também corrobora o turvamento dos sentidos. Nota-se, que, desde as primeiras linhas, o conto pretende criar uma atmosfera de incertezas, de lembranças fugidias, de ambiente de luz escassa.

O narrador recapitula a fama de “santa” de Conceição. Narra-se “Boa Conceição! Chamavam-lhe ‘a santa’, e fazia jus ao título tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. Em verdade era um temperamento moderado [...] aceitaria um harém com as aparências salvas. Deus me perdoe se a julgo mal”. Em outro momento, Nogueira, quando a vê aparecer na sala e lhe pergunta se acordara com algum barulho, tem como resposta “Não! Não! Acordei por acordar.” Apesar da negativa de Conceição, o jovem pondera: “Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa botei fora”. O narrador, avaliando retrospectivamente essa atitude de Conceição, pondera: “talvez não dormisse por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que [Conceição] era boa, muito boa”. Observa-se que Nogueira, além de contar os eventos daquela noite, ajuíza a conduta de Conceição. Em certa passagem ele pede clemência a Deus por seu juízo, por acusá-la de mentir. Ressalta-se também a ênfase, no tempo da enunciação, ao dizer que a esposa do escrivão, se mentia, o fazia por ser boa, boa até demais. Assim, ironicamente, o narrador afirma que há premeditação no proceder de Conceição, pois, apesar de não ter percebido quando jovem, agora, no tempo da narração, nota que a mulher esperou os membros da família dormirem para procurar o menino à noite, na ausência do marido. Essas memórias supostamente fugazes são relatadas pela voz narrativa com um certo teor judicativo, como se se escrevesse não apenas para emendar os lapsos das

recordações, mas também para produzir uma exegese, tanto sobre sua experiência quanto sobre a mulher do escrivão.

Quando Nogueira afirma que não foi capaz de crer na suposta premeditação de Conceição, resta evidente que o tempo presente se debruça sobre o passado e tira deste conclusões. Desse modo, ensina Riedel, como é recorrente em narrativas machadianas, como em *Dom Casmurro*, por exemplo, o narrador se divide em dois: um eu de então, com 17 anos, e outro, agora adulto, que comanda a narrativa. A avaliação retrospectiva do passado, quando considerada isoladamente, confere ao texto uma espécie de desejo de se encontrar a verdade<sup>109</sup>. Porém, conforme Riedel, a memória voluntária tem apenas aparência de realidade e, por conta disso, acaba se sobrepondo ao que poderia ser o real, o que torna a verdade, se ela existe, ainda mais distante. Assim, Nogueira é refém da impossibilidade de se transcender os limites da suposta realidade refeita pela recordação. Riedel<sup>110</sup> defende que essa tensão, criada por um sujeito interessado na busca pela compreensão dos desejos e interesses, porém situado entre recordações lacunares e o inventado, retrata uma contradição moderna.

Diante desse impasse, Nogueira estabelece, como ponto central da narrativa, o comportamento, os gestos, os mínimos trejeitos de Conceição. As descrições da mulher do escrivão são inúmeras. Por exemplo, o protagonista descreve em detalhes inclusive o rosto de Conceição, “[...] os dentes que luziam de brancos, todos iguaizinhos. Os olhos dela não eram bem negros, mas escuros; o nariz seco e longo, um tantinho curvo, dava-lhe ao rosto um ar interrogativo.” Porém, são as descrições dos gestos e ações que inundam as páginas de “Missa do galo”. Observem-se os trechos.

Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos.

[...]

De costume tinha os gestos demorados e as atitudes tranquilas; agora, porém, ergueu-se rapidamente, passou para o outro lado da sala e deu alguns passos, entre a janela da rua e a porta do gabinete do marido. Assim, com o desalinho honesto que trazia, dava-me uma impressão singular. Magra embora, tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo; essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite. Parava algumas vezes, examinando um trecho de cortina ou consertando a posição

<sup>109</sup> RIEDEL, Dirce Cortês. Santa – Maometana – Cleópatra, in.: *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Francisco Alves. 1979. p. 68

<sup>110</sup> Idem, p. 65

de algum objeto no aparador; afinal deteve-se, ante mim, com a mesa de permeio.

[...]

E não saía daquela posição, que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras. Realmente, não era preciso falar alto para ser ouvido; cochichávamos os dois, eu mais que ela, porque falava mais; ela, às vezes, ficava séria, muito séria, com a testa um pouco franzida. Afinal, cansou; trocou de atitude e de lugar. Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé. Voltei-me, e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas.

O relato de Nogueira busca sinais no corpo da mulher, como se pudesse desvendar algum sentido que permitisse desvelar o ocorrido daquela noite. “A cena central [...] é, antes de tudo, um espaço preenchido em que a linguagem das palavras registra a linguagem gestual [...] As palavras se fazem metáforas”<sup>111</sup>. Cabe, então, examinar as descrições e os símbolos apresentados pelo conto para se acercar de seus possíveis sentidos.

Silva<sup>112</sup> defende que a carga metafórica das descrições em “Missa do galo” pode funcionar como um processo de iniciação sexual. Por exemplo, a missa, que empresta seu nome ao título, é um assunto satélite, pois é apenas mencionado *en passant* no conto, tão pouco há figuras natalinas. Silva propõe que esse esvaziamento dos aspectos religiosos da data e do culto faz com que sejam considerados do ponto de vista simbólico, ou alegórico. Simbolicamente, o “galo é um animal solar, emblema da vigilância e da atividade, alegoria da ressurreição, do renascimento. [...] O galo e o Natal são, portanto, símbolos positivos de renovação da vida.”<sup>113</sup> Silva explica que a celebração dessa missa à meia-noite mantém relação simbólica com a renovação, pois é o ponto meridional entre o fim de um dia e início de outro. A pesquisadora também levanta alguns pontos importantes que servem para demonstrar o teor iniciático que o conto porta:

a) o jovem encontra-se afastado de sua família; b) não há relação de parentesco entre Nogueira e Conceição; c) afastou-se do lar para estudos preparatórios. A primeira informação atende a um dos objetivos principais da iniciação, que é separar o jovem do domínio doméstico; a segunda estabelece a possibilidade de aproximação de cunho erótico; a terceira sugere um paralelismo entre a vida estudantil e a vida emocional do narrador, submetidas, ambas, a provas iniciáticas (os exames preparatórios, num caso, e o afloramento do sexo, no outro).<sup>114</sup>

<sup>111</sup> RIEDEL, Dirce Cortês. Op. Cit. p. 66

<sup>112</sup> SILVA, Vera Maria Tietzmann. Missa do galo, um processo de iniciação, in.: **Revista Signótica** 3: 131-144, jan./dez. 1991.

<sup>113</sup> Idem, p. 133

<sup>114</sup> Idem, p. 133-4

Silva aponta que, costumeiramente, os rituais de iniciação principiam pela simulação da morte. A pesquisadora afirma que, “metaforicamente, a morte pode ser substituída por qualquer circunstância que seja associável à ausência de vida ou de *élan* vital: a noite, a escuridão, o confinamento forçado ou voluntário [...], a solidão.”<sup>115</sup> Pode-se observar que há correspondência metafórica entre a situação da vigília à meia-noite de Nogueira na sala da casa e o que a pesquisadora aponta. Assim, metonimicamente, demonstra Silva, a morte pode se realizar “simbolicamente pela mutilação, ou seja, pela morte de uma parte do iniciado. [...] A mutilação [...] pode ser menos drástica, [...] como o abandono de uma peça de vestuário ou um objeto do mundo infantil.”<sup>116</sup> Depois da simulação da morte, o renascimento também é encenado, isso pode ocorrer, conforme defende a teórica, pelo aparecimento da luz, por se sair do espaço limitante, ou um ingresso na sociedade, como uma espécie de superação de uma provação. Em “Missa do galo”, observa-se um renascimento metafórico quando o vizinho vem “resgatar” Nogueira, para que ambos vão à missa.

Além dos elementos que apontam metaforicamente para a iniciação sexual, tem-se também descrições de teor erótico. Silva defende que Machado opera o erotismo por metonímia, ou seja, forja descrições alusivas que, relevando-se o contexto e a forma do contar, revelam pulsão sexual. Por exemplo, observe-se a cena em que Conceição se senta à mesa:

Pouco a pouco, tinha-se inclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas. Não estando abotoadas, as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muitos claros, e menos magros do que se poderiam supor. A vista não era nova para mim, posto também não fosse comum; naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar. A presença de Conceição espertara-me ainda mais que o livro.

A nudez dos braços alude à nudez do corpo, metonímia para a sedução. Mesmo na meia luz do ambiente, o jovem podia contar as veias dos braços dela. O palor é comum tanto ao mármore da mesa, em que reclina Conceição, quanto a sua pele, aquele é impregnado de veios, este tem muitas veias azuladas. A brancura dos braços e da mesa, e os veios e veias de um e outro quase sugere uma continuidade, como observa Silva. A descrição supracitada funde corpo de mulher e a mesa de jantar. Assim, a descrição, por meio da aproximação entre

---

<sup>115</sup> Idem, p. 134

<sup>116</sup> Idem

talhe feminino e nutrição, demonstra o interesse sexual desperto no jovem. Tal atitude do garoto revela a voragem do olhar despertado pela esposa do escrivo.

Narra-se recorrentemente sobre as chinelas de Conceição. Observem-se os excertos:

Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura.

[...]

Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé. Voltei-me, e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas.

Em sua primeira aparição, as chinelas são tipificadas como “da alcova”. Já na segunda, observa-se que o jovem fisga com os olhos o bico do calçado. A palavra “bicos” pode ser “metonimicamente [associada] aos bicos dos seios”<sup>117</sup>. Em ambos os casos, salienta-se o roupão, antes mal apanhado na cintura, então revelando parte da chinela, o que cria um ritmo oscilante entre mostrar e esconder, que parece apurar a curiosidade do menino.

Percebe-se que as descrições, sobretudo as de teor erótico, tem o fito de mostrar como o jovem Nogueira passou a ver Conceição. Em outras palavras, importa ao narrador transmitir a excitação da descoberta libidinosa. Isso se atinge obliquamente por meio da descrição alusiva dos mínimos gestos, vestuário e ritmo em que esses elementos são repetidos. Essa hipótese está de acordo com a proposição de Riedel mencionada anteriormente, de que o conto opera uma fusão entre observador e objeto.

#### 4.3.2 Visões vacilantes: etopeia revisitada em “Missa do galo”

A etopeia, conforme observável em *Os caracteres* de Teofrasto apresenta uma estrutura clara, como uma vinheta, conforme apontado anteriormente. Os caracteres compostos por La Bruyère, como já se mencionou, divergem desse esquema teofrástico, pois intentam compor quadros inteiros da sociedade. Por isso acabam descrevendo não apenas poucos actantes, mas diversos e contraditórios consigo mesmo. Por exemplo, quando La Bruyère versa sobre a sociedade e a conversação trata de uma variedade de pessoas: “o tolo é sempre cansativo de se ouvir”<sup>118</sup>; “um homem de bom senso percebe quando entretém ou cansa”<sup>119</sup>; “Arrias leu e viu de tudo, pelo menos é o que faz crer, é um homem de

<sup>117</sup> Idem, p. 139

<sup>118</sup> LA BRUYÈRE, Jean de. **The Characters**. Tradutor: Henri Van Laun. (tradução livre). Londres: Scribner & Welford, 1885. p. 100

<sup>119</sup> Idem

conhecimento universal, ou simula sê-lo”<sup>120</sup>. Assim como esses, há muitos outros caracteres apenas dentro desse quadro sobre a vida de salão. Embora Teofrasto siga a estrutura da vinheta, essa fórmula foi remanejada, readequada ou até desfigurada por La Bruyère. Essa reestruturação da forma sem prejuízo demonstra que o aspecto essencial da etopeia é a descrição de um *ethos* (um caráter) por meio da representação das ações de uma pessoa.

Diferentemente, em “Missa do galo” a descrição de Conceição, por exemplo, do ponto de vista da técnica narrativa, não se enquadra na vinheta teofrástica, em que se distinguem as partes fundamentais: a apresentação do vício ou virtude, a ação demonstrativa e o final abrupto. Ainda, comparando a maneira como La Bruyère desenvolve a etopeia, no conto machadiano o narrador comenta sobre sua própria percepção, além do que foi visto e como foi visto. Diferente do francês, Machado não descreve uma grande variedade de seres, cada qual acompanhado de um comentário sobre o que representam na sociedade em que vivem. A descrição do *ethos* de Conceição é mais hermética, pois visa descrever quem descreve pela forma particular como um ser vê o outro em uma certa situação. Além disso, o teor judicativo explícito que subjaz cada vinheta de Teofrasto ou os panoramas de La Bruyère, embora exista em “Missa do galo”, acaba sendo diluído como percepção individual ou de uma parcela da população carioca ou brasileira do século XIX. Nogueira narra de uma forma enviesada, tentando talvez culpar Conceição por tentar seduzi-lo ou por adultério. Mas, essa condenação é confrontada pelo quanto o narrador parece gostar de retornar ainda uma vez a essa memória.

Em “Missa do galo” não se pode observar a construção de uma etopeia nos moldes teofrástico ou de La Bruyère. Entanto, isso não significa, obviamente, que o texto não lide com a construção de um *ethos*, ou que a descrição não colabore para a criação de *ethea*. À luz da análise do discurso, Bender e Saraiva identificam a composição do caráter em “Missa do galo”<sup>121</sup>. As teóricas principiam sua análise por meio da seguinte passagem do conto:

A família era pequena, o escrivão, a mulher, a sogra e duas escravas. Costumes velhos. Às dez horas da noite toda a gente estava nos quartos; às dez e meia a casa dormia. Nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo dizer ao Meneses que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo. Nessas ocasiões, a sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa; ele não respondia, vestia-se, saía e só tornava na manhã seguinte. Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação. Meneses trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana. Conceição padecera, a princípio, com a existência da

<sup>120</sup> Idem

<sup>121</sup> BENDER, Débora, SARAIVA, Juracy Ignez Assmann. Uma Estranha Conversação: Ethos e Discurso em “Missa do galo, De Machado De Assis.” Scripta Uniandrade 18.3 (2020).

comborça; mas, afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito.

Para compreender o sentido desse excerto, as pesquisadoras apelam para os ensinamentos de Bakhtin<sup>122</sup>. Este afirma que todo texto se constitui a partir de outros textos. De forma semelhante, todo texto representa um discurso e estes são ideologicamente motivados. Esse trecho de “Missa do galo” apresenta uma família típica de classe média do Rio de Janeiro do século XIX. Observa-se a divisão do trabalho entre homem e mulher, já que Meneses tem a profissão de escrivão, enquanto a esposa cuida de afazeres domésticos e do trabalho das escravas. Outro aspecto relevante aí descrito é a conduta aparentemente submissa de Conceição, que supostamente aceita as traições do marido. Chama atenção também a normalização do adultério masculino, tido quase como um “direito”. O então jovem Nogueira, aparece como garoto provinciano, desconhece o teatro e as outras coisas tidas como civilizadas que só a capital pode oferecer.

Nogueira explica que, naquela altura de sua vida, nunca havia ido ao teatro, por isso pediu para acompanhar Meneses. Por meio do excerto, nota-se, de forma bem marcada, a divisão do narrador entre suas duas percepções, a de então, do tempo da ingenuidade, e a do presente, da enunciação. Em *Dom Casmurro*, quando Bentinho quer ir ao teatro, mas sua mãe não permite, José Dias defende que o teatro é essencial ao aprendizado do menino, pois é, em suas palavras, é uma “escola dos costumes”. De forma semelhante, em “Missa do galo”, o desconhecimento do teatro por parte do jovem Nogueira coincide, metaforicamente, com a ignorância sobre o funcionamento velado da sociedade, da traição de Meneses.

Nogueira, o narrador, descreve Conceição nos seguintes termos:

Boa Conceição! Chamavam-lhe "a santa", e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar.

O excerto confirma o caráter subserviente de Conceição. Porém, aí mesmo, já são dados indícios de que Nogueira não pode garantir se essa conduta era a única máscara social da esposa de Meneses, uma vez que passa de “santa” para “maometana” com certa facilidade.

---

<sup>122</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Diante de suas próprias ponderações, o narrador clama a Deus, que, nesse caso, obviamente seria o único capaz de saber das ações veladas de Conceição. Em seguida, Nogueira assevera que *julga* Conceição, ato realizado no tempo da enunciação, atestando seu interesse judicativo sobre sua experiência pregressa e todos nela envolvidos. Chama atenção, ao final do trecho supracitado, a observação “Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar.” Amor e ódio são paixões diametralmente opostas e Conceição não parece agir sob a influência de qualquer uma delas, pelo que dela se sabe por Nogueira, sugerindo que a mulher era avessa às condutas passionais.

Por vezes, o menino Nogueira tenta se desvencilhar da situação em que está. Por exemplo, diz ele “D. Conceição, creio que vão sendo horas, e eu...”, ao que ela responde negativamente, impedindo-o de sair. Em outro momento, desenha-se a cena: Conceição em pé de braços cruzados, de frente para o protagonista, este, por respeito tenta levantar-se, mas ela o retém pelo ombro, obrigando-o a permanecer sentado. Conta Nogueira: “Queria e não queria acabar a conversação; fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os por um sentimento de respeito”. Por isso, percebe-se que, quando contava 17 anos, o protagonista e narrador, ao passo que desejou Conceição também a respeitava, sobretudo, o fato de ela ser casada e mais velha.

Aí surge talvez o conflito essencial do jovem, desejar uma senhora, mulher mais velha, e casada, algo que o narrador, agora adulto, parece querer racionalizar e justificar ao retratar as ações de Conceição de forma sedutora. Assim, percebe-se que Nogueira, quando jovem, tinha noção de que estar ali feria normas sociais, apesar de gostar do que se passou. Bender e Saraiva apontam que:

A mudança de concepção do narrador em relação à Conceição se dá pela situação em que ambos se encontram, que não é considerada apropriada para uma senhora da sociedade burguesa: Nogueira, que faz parte desse grupo social e compartilha de suas representações e valores, não julga adequado que um rapaz e uma mulher casada fiquem conversando sozinhos tarde da noite. Além disso, as vestimentas da senhora, “um roupão branco, mal apanhado na cintura” [...], também não estão de acordo com o que deveria ser usado na frente de um homem, que não o marido.<sup>123</sup>

Mello e Saraiva reconhecem a sobreposição entre os pontos de vista de Nogueira, que se fundem. Avaliam o tempo pretérito e Conceição.

<sup>123</sup> BENDER, Débora, SARAIVA, Juracy Ignez Assmann. Op. cit. p. 293

Duas são, conseqüentemente, as linhas de avaliação, que ora se distinguem, ora se mesclam: quando busca a proximidade dos fatos, a visão do narrador atém-se à do adolescente, submisso à máscara das palavras e dos atos; distanciada dos fatos, a perspectiva do adulto mantém em suspenso o juízo, enfatizando-se a ambigüidade, implícita ao projeto da escrita do sujeito comunicador.<sup>124</sup>

Mello e Saraiva apontam que a narrativa, em “Missa do Galo”, oscila entre a descrição próxima dos fatos, visualmente contundente, que mostra atos e palavras, e uma narração distanciada, em parte judicativa, em parte ambígua. Nesse sentido, percebe-se, por exemplo que, quando Nogueira quer afirmar sua ingenuidade de outrora, descreve a si mesmo com recursos metafóricos visualizantes. Observe-se o excerto:

Naquela noite de Natal foi o escrivão ao teatro. Era pelos anos de 1861 ou 1862. Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias; mas fiquei até o Natal para ver "a missa do galo na Corte". A família recolheu-se à hora do costume; eu meti-me na sala da frente, vestido e pronto. Dali passaria ao corredor da entrada e sairia sem acordar ninguém. Tinha três chaves a porta; uma estava com o escrivão, eu levaria outra, a terceira ficava em casa.

— Mas, Sr. Nogueira, que fará você todo esse tempo? perguntou-me a mãe de Conceição.

— Leio, D. Inácia.

Tinha comigo um romance, os Três Mosqueteiros, velha tradução creio do Jornal do Comércio. Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D'Artagnan e fui-me às aventuras. Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas. Os minutos voavam, ao contrário do que costumam fazer, quando são de espera; ouvi bater onze horas, mas quase sem dar por elas, um acaso. Entretanto, um pequeno rumor que ouvi dentro veio acordar-me da leitura. Eram uns passos no corredor que ia da sala de visitas à de jantar; levantei a cabeça; logo depois vi assomar à porta da sala o vulto de Conceição.

No primeiro parágrafo desse trecho, o narrador afirma que queria *ver* a missa do galo, nota-se o sentido da visão sendo evocado. Aliás, o estopim para todo o conto foi esse desejo de *ver* a celebração, que na compreensão de Nogueira, seria invulgar. Também, percebe-se o emprego de dêiticos de espaço e tempo de forma reiterada: “Naquela noite de Natal”, “Era pelos anos”, “já devia estar”, “recolheu-se à hora de costume”, “na sala da frente”, “Dali passaria ao corredor da entrada” etc. Outro traço de teor referencial e imagético é o percurso espacial descrito em “meti-me na sala da frente [...] Dali passaria ao corredor da entrada e sairia”. O garoto tinha a pretensão de ficar cerca de duas horas, das dez e meia à meia-noite, em absoluto silêncio no interior de uma sala, na meia luz propiciada pelo lampião. Essa

<sup>124</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de; SARAIVA, Juracy Assmann. Variações sobre um tema de Machado. In: **Letras de hoje**, Porto alegre, PUCRS, v. 24, n. 2, p. 81-101, jun. 1989. p. 86

imagem repercute um isolamento voluntário que coincide, metaforicamente, com o fato de o menino estar parcial e momentaneamente “por fora” do escopo das normas sociais veladas, como se observou anteriormente.

Novamente, no segundo parágrafo do excerto supracitado, notam-se os dêiticos: “Sentei-me à mesa”, “centro da sala”, “à luz de um candeeiro”, “enquanto a casa dormia”, “trepei”, “ainda uma vez”, “Dentro em pouco”, “Os minutos voavam” etc. No trecho, o jovem porta o livro *Três Mosqueteiros*, romance de capa e espada, recheado de aventuras de peleja e amorosas, representante típico de uma parcela do Romantismo. A pujança desse movimento literário arrefeceu depois da segunda metade do século XIX. No tempo em que o jovem Nogueira lia ainda uma vez o livro de Dumas, este já não tinha o mesmo vigor de antes. Machado afirma isso metaforicamente quando narra, por meio de Nogueira, que este *montaria ainda uma vez o cavalo magro* de D’Artagnan. “Missa do galo” associa os romances de capa e espada à juventude do narrador Nogueira. Por sua vez, o Nogueira de meia idade, no momento da enunciação faz se desdobra para conferir a seu eu de outrora um ar de inocência. O gosto por romances românticos de aventura e a suposta ingenuidade colaboram para constituir o personagem de Nogueira de então: um garoto supostamente ingênuo, talvez embotado pelas aventuras românticas.

Hansen, ao analisar o conto “O imortal” de Machado de Assis, no qual o Dr. Leão conta as aventuras sucessivas de seu pai, imortal, pondera que a narrativa fantástica, prenhe de reviravoltas e paixões ardentes, foi parodiada pelo autor de *Dom Casmurro*<sup>125</sup> com o propósito de satirizar os lugares comuns do Romantismo. Rui de Leão, filho da nobreza portuguesa e espanhola, quando em Pernambuco, no ano de 1639, é aprisionado pelos holandeses; o herói é enviado para o mato, lá é recebido pelos indígenas, dentre estes, Pirajuá, cacique, pai de Maracujá, moça que se apaixona pelo europeu; Pirajuá revela a Rui de Leão o elixir da vida eterna, que este consome; Rui, agora imortal e depois da expulsão dos holandeses, volta ao velho continente; poder-se-ia resumir a narrativa que se segue com a lapidar frase do narrador “Que o amor, força é dizê-lo, foi uma das causas da vida agitada e turbulenta do nosso herói.” De fato, o que vem por diante são casos e casos de paixões e disputas em diferentes países e contextos, mas que essencialmente são a mesma coisa.

Machado também estiliza a ficção indianista e histórica de José de Alencar e mais românticos: Rui, Maracujá e Pirajuá refiguram Martim, Iracema e Araquém; o tipo do religioso que abandona o hábito, vai para o mato e

<sup>125</sup> HANSEN, João Adolfo. ‘O imortal’ e a verossimilhança. In: **Teresa**, [S. l.], n. 6-7, p. 56-78, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116608>. Acesso em: 3 maio 2020.

amiga-se com índia pode ser rastreado em personagens ex-padres de *O Guarani*, *As minas de prata* e *O jesuíta*. O poema escatológico de Bernardo Guimarães, “O elixir do pajé”, é estilizado na referência ao pajé que fez a beberagem. Nas aventuras de Rui de Leão posteriores a 1661, também estiliza personagens como D. Juan, o atleta do amor, e os mitos eróticos da vida de poetas românticos mais ou menos descabelados, como Byron, Lamartine, Musset. Estiliza ainda os segredos, as traições, os desesperos, o patético e o sentimental de narrativas de românticos ingleses, escoceses e franceses, Walter Scott, Trilby, Lamartine, George Sand, Eugene Sue, Morand, Carco, Musset, Alexandre Dumas e um grande etc. Também estiliza elementos microtextuais, como o léxico antigo: o termo “aleivosia” é divertidamente típico. E frases inteiras, que é impossível ler sem sorrir de cumplicidade, pois o *kitsch* não é de Machado de Assis. Em todos os casos, a estilização mantém as características originais do estilo romanesco da arte e da vida dos românticos, para subordiná-las a outro fim, transformando o sério do ideal num pastiche irônico.<sup>126</sup>

Hansen explica que a apropriação operada por Machado dos textos e lugares comuns do romantismo visa expor o esgotamento dessas narrativas romanescas que se queriam ou pretendiam absolutamente invulgares.

Em “Missa do galo”, como se afirmou antes, a juventude de Nogueira é associada ao romance de Dumas. Conforme Hansen, na época de Machado, já se percebia o arrefecimento de certos temas e formas do romantismo, como o romance de capa e espada. No tempo de então, supostamente o jovem Nogueira não via o que vê agora homem. O conto apresenta duas cosmovisões de uma mesma pessoa, mas em momentos diferentes da vida. Essas formas de encarar a realidade *supostamente* não são a mesma. Essa dissonância da visão entre o garoto e o adulto implica que aquele era insensível aos estímulos da realidade, pois trazia a “vista”, metáfora para a capacidade de interagir com a vida comum, alegadamente embotada. Assim, a imagem que o adulto Nogueira forja de si quando jovem, isolado, em silêncio, sob a luz do candeeiro, lendo Dumas, cumpre a finalidade de descrever o caráter do garoto de 1861, por suposição, ingênuo.

O adulto Nogueira se manifesta por meio do discurso indireto e pelos comentários. Já na primeira linha do conto, o autor suposto se manifesta em primeira pessoa pela frase “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora”. Mello e Saraiva, como citado anteriormente, apontam que, na estratégia discursiva do conto, ora o narrador adequa-se à visão do jovem, ora assume o discurso. Quando essa passagem ocorre, percebe-se certa ambiguidade. Isso pode ser observado no terceiro parágrafo, em que se lê:

---

<sup>126</sup> Idem p. 64

Boa Conceição! Chamavam-lhe ‘a santa’, e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar.

A primeira frase enfatiza a bondade de Conceição. A segunda, desviando um pouco, afirma que a mulher era um temperamento sereno. Pela terceira oração já propõe que ela prezava as aparências. O narrador atribui alguns caracteres distintos à Conceição, indo da bondade extrema à moderação impassível de quem preza as aparências da mascarada social. Nota-se que há uma gradação entre essas afirmações. Esse narrador, a cada nova frase, acentua aspectos do caráter da mulher, que a levam de santa a humana. Sem o susto da informação dada de supetão, essas nuances projetam um locutor falsamente respeitador do decoro, ponderado, já que este até corrobora a visão de Conceição como santa que a sociedade tem. Mas, a cada nova sentença, modifica seu discurso para mostrar uma nova percepção da esposa de Meneses.

Os desvios sucessivos e interdependentes vistos nas frases que apresentam Conceição, como no excerto supracitado, correspondem à figura de retórica sorites<sup>127</sup>. A *Silvae Rhetoricae* define a sorites como:

uma cadeia de asserções e ponderações interdependentes que constroem um discurso. Às vezes, a sorites é vista como, outras vezes é de fato, uma falácia lógica, pois a rápida sucessão de afirmações e raciocínios impede a verificação de suas premissas, que não são explicitamente fraseadas.<sup>128</sup>

Outro traço revelador do caráter do narrador de “Missa do galo” é sua atração, não apenas pela aparência física de Conceição, como já se mencionou anteriormente, mas também pela busca de compreensão dos mínimos detalhes daquela noite e dos fatos da vida dela. A certa altura, ele narra: “lembra-me que [...] tornou a fechar [os olhos], não sei se apressada ou vagarosamente.” Os gestos de piscar os olhos são uma sugestão de prazer sexual. A passagem continua: “Um das [impressões] que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima.” Nesse trecho fica evidente que Nogueira passou a vê-la diferentemente, possivelmente por conta das suas próprias sensações, humor,

<sup>127</sup> SANT’ANNA, Afonso Romano de. Sofisma e indiferenciação crítica, in.: **O enigma vazio**, pp 212-217. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. p. 215

<sup>128</sup> *Silvae Rhetoricae*, tradução livre, disponível em <http://rhetoric.byu.edu/Figures/S/sorites.htm>.

prazer etc. O narrador afirma “Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas.” Essa confissão de inconfiabilidade, somada à alteração da percepção, abre a possibilidade para que se pense que há, de certo, invenção na narrativa. A transfiguração da percepção funde-se às lacunas da memória. Isso resvala na questão essencial, apresentada na primeira linha do conto, da impossibilidade de se *entender* a experiência pregressa a partir dos limites da memória voluntária. Nogueira acessa essa memória e a apresenta visualmente por sugestões e sobreposições de imagens.

A certa altura narra-se “Não me contou, mas eu sabia que casara aos vinte e sete anos”, e “o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido.” Sabe-se que, em 1900, a expectativa de vida do brasileiro era 33,7 anos, o que leva a crer que, em meados do século XIX, possivelmente esse número era ainda menor. Para as mulheres, no século retrasado, era comum o casamento ser realizado entre seus 15 e 20 anos<sup>129</sup>, não sendo incomum o matrimônio de meninas de 12 ou 13. No século XIX, uma mulher poderia não conseguir se casar por conta da falta de relações por parte da família, falta de um dote, por conta de ela ser oriunda de família pobre, ou por ter tido relações sexuais antes do casamento, já que a “honra” de uma mulher estava diretamente associada à castidade.

Em “Missa do galo”, não se sabe qual o motivo pelo qual Conceição demorou para se casar, já com seus 27 anos. Porém, chama atenção a maneira como o narrador passa essa informação, “Não me contou, mas eu sabia”, sugerindo que o fato era ocultado por ela, mas certamente motivo de fofoca e maledicência. Assim, o narrador levanta suspeita sobre Conceição. Conta-se, logo em seguida, que a mulher tardou apenas três meses para casar-se novamente, o que sugere que Conceição já tinha interesse ou mesmo relação mais íntima com o jovem que era escrevente do falecido marido. Convém lembrar que em “Uns braços”, conto de teor igualmente erótico, Machado trata de um garoto, Inácio, também escrevente, subordinado do solicitador Borges, este casado com d. Severina, por quem o menino, então com 15 anos, sente forte atração sexual. Pode-se observar, conforme aponta Reidel, que o escrevente, no século XIX, era normalmente um jovem apadrinhado por um profissional, como um solicitador, que ensiná-lo-ia a profissão. Esse acolhimento era feito inclusive para dentro do ambiente doméstico, no seio da família. Diante desses fatos, Riedel conjectura sobre as novas núpcias de Conceição:

---

<sup>129</sup> SAMARA, Eni de Mesquita. Op. cit.

[...] é preciso lembrar que as relações entre o escrivão (o primeiro marido) e o “escrevente juramentado” (o segundo marido) devem ter sido, conforme a tradição forense, relações de pai e filho. O escrevente, de início, era um menino de recados, escolhido em família de amizade do escrivão, de quem, com o tempo, se fazia auxiliar e depois escrevente. Escrevente que, como pessoa da inteira confiança do escrivão, o substituíra em certos encargos de responsabilidade. Logo, ao leitor é possível, relacionando os elementos fornecidos pelo narrador, sem impressionismo delirante e sem infidelidade ao texto, perguntar: — A quanto tempo viria a passiva e resignada senhora aceitando a substituição do marido?<sup>130</sup>

Como Riedel aponta, a resposta a essa pergunta é desinteressante, o que interessa, no entanto, é que o texto forneça dados suficientes para que ela possa ser formulada. Quem provê esses dados é o narrador, obviamente, mas ele o faz de maneira particular, corroborando boatos e maledicências. Essas alusões e sugestões levam a crer que d. Conceição, como todo ser humano, é dotada de sexualidade, ao contrário do que se dizia então sobre as mulheres.

Diferentemente de quando jovem, o Nogueira narrador compreende os procedimentos sociais velados, fofoca, maledicência, ironia, isso fica demonstrado nas artimanhas discursivas que emprega para pintar Conceição. Nunca, em momento algum, narra Nogueira que a sedução, se houve, é agora, no presente da enunciação, algo que ele abomine. Pelo contrário, ao escrever o conto ele revive a experiência, demonstra seu desejo ainda atual por Conceição. Além disso, a qualidade vivaz das descrições da mulher faz pensar que ele gosta de recordar e usa as memórias voluntárias e o próprio ato de escrever e descrever para evocar as sensações do desabrochar de sua sexualidade. Persiste, porém, o teor judicativo da narração, que depende do caráter de aprendizado dos valores sociais velados. Em outras palavras, Nogueira narrador assume o tom daquele que aprendeu as contradições da vida em sociedade a partir da experiência. Dessa forma, a ambiguidade presente no conto é eco da erraticidade do inconsciente humano de Nogueira, que tanto demonstra “gostar” da sedução quanto abomina como se fosse uma parafilia, essa mesma atração causada por Conceição.

Como se pode observar, o caráter de Nogueira narrador é variegado, oscila quase entre a acusação e a confissão de ter gostado da sedução, com uma quantidade considerável de ínterims. Esse *ethos* complexo, cheio de entretempos, se constitui a partir do próprio ato enunciativo, como é próprio da etopeia, o caráter resta demonstrado pela fala e as ações dos personagens. No caso de “Missa do galo”, a composição dos *ethes* se constituem reciprocamente, uma vez que ao passo que o narrador descreve Conceição revela a si mesmo. O *ethos* de Nogueira narrador, ou até de Conceição, não serve à demonstração de uma paixão,

---

<sup>130</sup> RIEDEL, Dirce Côrtes. Op. Cit. p. 70-71

mas forjam os meandros e erraticidades da mente dos seres que recorrem a mil e um expedientes para tentar compreender suas experiências. Os *ethea* restam pulverizados no conto, eles são a fibra da descrição que vai do observador, Nogueira, ao ser observado, Conceição. Assim, a ambiguidade do conto, fartamente apontada pela crítica, resulta da tentativa machadiana de se sondar a mente e o comportamento humano, sempre prenhes de contradições.

#### 4.3.3 A áspide: gravura de Cleópatra ou imagem de Conceição?

A certa altura do conto, narra-se sobre uma gravura de Cleópatra que pende da parede da sala da casa de Conceição. O trecho segue conforme o excerto:

[Conceição] relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou de duas gravuras que pendiam da parede.

— Estes quadros estão ficando velhos. Já pedi a Chiquinho para comprar outros.

Chiquinho era o marido. Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava "Cleópatra"; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos; naquele tempo não me pareciam feios.

— São bonitos, disse eu.

— Bonitos são; mas estão manchados. E depois francamente, eu preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro.

— De barbeiro? A senhora nunca foi a casa de barbeiro.

— Mas imagino que os fregueses, enquanto esperam, falam de moças e namoros, e naturalmente o dono da casa alegre a vista deles com figuras bonitas. Em casa de família é que não acho próprio. É o que eu penso; mas eu penso muita coisa assim esquisita. Seja o que for, não gosto dos quadros. Eu tenho uma Nossa Senhora da Conceição, minha madrinha, muito bonita; mas é de escultura, não se pode pôr na parede, nem eu quero. Está no meu oratório.

As representações pictóricas feitas sobre Cleópatra, até o século XIX, normalmente seguiam um padrão: uma figura feminina, centro da ação, pelo menos um seio à mostra, quase sempre segurando uma serpente próxima à mama descoberta. Não é raro encontrar-se pinturas ou gravuras em que a rainha já está desfalecida por conta da ação do veneno do réptil. Entanto, em alguns casos, não há serpente visível, nesses casos, às vezes se observa a figura central, Cleópatra, segurando um dos seios de forma enérgica, assim sugerindo a dor da picada. O momento da mordida venenosa foi, então, escolhido como momento mais representativo (momento fecundo) para se transmitir a história da rainha.

Como aponta Eugênio Gomes em *Machado de Assis: influências inglesas*, Machado costuma aproveitar muitas referências anglófonas, dentre as quais Shakespeare. Este

dramaturgo escreveu, em *Antony and Cleopatra*, sobre a rainha egípcia, sendo esse texto dramático o mais notório sobre ela. Por isso é muito provável que Machado, como admirador de Shakespeare, tenha entrado em contato com a referida peça.

*Antônio e Cleópatra* se passa na época do Segundo Triunvirato, sistema de governo dividido entre três homens no período da República Romana, entre 43 e 33 BCE. Os que comandavam a República eram Lépido, Marco Antônio e Otávio. Antônio viaja ao Egito e enamora-se de Cleópatra, levando uma vida dedicada ao prazer. Ele recebe uma carta contando que sua esposa, Fulvia, havia falecido. Pompeu, Júlio César e Crasso foram os líderes do primeiro Triunvirato. Diante da ausência prolongada de Antônio e da morte da esposa deste, Pompeu arma um plano para um golpe de estado. César percebe na ausência de Antônio uma oportunidade para concentrar o poder para si. Antônio decide retornar à Roma, quando chega, se desentende com César, ao passo que Lépido tenta, em vão, um acordo de paz. Sem mais alternativa, Antônio percebe que sua única chance de restabelecer a ordem será por meio de uma aliança com César. Para selar o valor desse acordo, Antônio deve se casar com a irmã de César, Otávia. Enobarbo, amigo íntimo de Antônio, prevê que seu amigo, apesar das novas núpcias, retornará para a rainha egípcia. Ela, quando descobre sobre o casamento, enfurece-se de ciúmes, mas crê que pode ter Antônio de volta.

Depois de negociar, Pompeu concorda com a trégua em troca do comando da Sicília e Sardenha. Porém, durante a celebração, um soldado lhe revela que há um plano para assassinar os atuais membros do Triunvirato. Antônio e Otávia vão para Atenas, e, assim que partem, César termina sua trégua e inicia um levante, como é bem-sucedido, aprisiona Lépido e o acusa de traição. Diante desse cenário, Antônio envia Otávia de volta à Roma, enquanto vai para o Egito, onde reúne um grande exército para combater César. Dá-se um confronto no mar mediterrâneo, Antônio e Cleópatra saem derrotados. César, então, afirma que não aceitará Antônio de volta em Roma e, traiçoeiramente, afirma que considerará não tocar no Egito se Cleópatra aceitar entregar Antônio. Há um novo conflito marítimo, nova derrota para os egípcios e Antônio, aqueles chegam a abandonar este.

Marco Antônio, diante da deserção, se convence de ter sido traído pelos egípcios e jura matar Cleópatra. Ela, com medo, tranca-se em seus aposentos e manda avisar que cometeu suicídio. Quando Antônio recebe essa notícia, decide dar fim à própria vida com sua espada. Como esse ferimento não é de imediato fatal, ele é levado para Cleópatra ainda vivo. César planeja fazer a rainha prisioneira e mostrá-la em praça pública, como uma espécie de troféu de guerra. Mas ela, sabendo desse fim indigno e vendo seu amado morto, permite que uma áspide a pique.

Em *Antônio e Cleópatra* nota-se que todas as ações do arco do enredo envolvem traições de alguma espécie, sejam amorosas, políticas ou ambas. Em “Missa do galo”, semelhantemente, as traições são parte central da narrativa, já que organizam as ações do enredo. Não apenas isso, associada à traição há também a dissimulação, tema iterado muitas vezes pela obra machadiana. Nas palavras de Bender e Saraiva:

a narrativa [“Missa do galo”] é permeada por uma contestação à falsidade do contexto social do século XIX, que é sustentada pela confiança no *ethos* do narrador: ele afirma que a traição do homem é tolerada, enquanto a mulher deve se submeter ao cônjuge, mesmo estando ciente das relações extraconjugais. Entretanto, ele revela também que, apesar de aparentarem uma submissão plena ao marido, mulheres revidam à traição masculina, com outra traição. Assim, o conto sugere que Conceição também trai, mas esconde o fato a qualquer custo, caracterizando seu casamento como um jogo, em que aparências se sobrepõem [...]<sup>131</sup>

Bender e Saraiva ensinam que, em “Missa do galo”, pode-se perceber o interesse machadiano em retratar um certo aspecto do caráter da sociedade, em que a traição surge como força motriz. Assim, analogamente, o conto se apropria da infidelidade, observada na sociedade, para motivar a ação narrativa.

Nogueira narrador aponta que, quando jovem, havia gostado das gravuras, mas que, agora adulto, considerava ambas vulgares. Segundo o *Dicionário da Língua Brasileira* (1832), o termo vulgar significa: “Trivial, ordinário. Sabido de todos, baixa sorte. *O vulgar. O vulgo.*”; e vulgo por sua vez é “O povo comum, a plebe.” Assim, a vulgaridade não mantém relação com a licenciosidade, antes ao comum, corriqueiro, ao abundante. Nesse episódio, que retrata a mudança de opinião de Nogueira sobre as gravuras, é vacante ao que se liga o termo vulgaridade: existiam milhares de gravuras como essas, logo era corriqueira vê-las por aí?; A qualidade das imagens não era excelente, nem regular, mas sim baixa, fazendo dessas estampas obras vulgares?; Ou algo no conteúdo expresso pelas imagens gráficas era, também, um fato corriqueiro na sociedade, portanto vulgar sua mensagem?

Em parte, pode-se notar que Conceição e o próprio narrador negam que as imagens não tenham qualidade, já que ambos referendam que são belas peças gráficas. Sabe-se que a circulação de estampas no século XIX brasileiro foi maior que a de outras espécies artísticas, como pinturas e esculturas. Porém, em nossa sociedade escravocrata, estamental, em que o trabalho assalariado era escasso, pode-se assumir que a aquisição de obras de artes plásticas não era trivial, mesmo as gravuras. Por outro lado, Conceição, ou o narrador assumindo sua

<sup>131</sup> BENDER, Débora, SARAIVA, Juracy Ignez Assmann. Op. cit. p.299

voz, aponta que a imagem tratava de namoros, quando não é esse exatamente o assunto da gravura. Esse desvio, ínfimo é verdade, parece minuciosamente calculado para eclipsar o real tema evocado pela imagem, a saber, como se disse, a deslealdade. Para o contexto do século XIX, as imagens de Cleópatra são uma espécie de símbolo da traição, a víbora, muitas vezes presente, significa justamente isso.

Conceição afirma "bonitas são, mas estão manchadas". Ela reclama, não da qualidade das imagens, mas do fato de apresentarem nódoas. Metaforicamente, a mancha pode significar desonra ou mesmo uma imperfeição. Esse sentido conotativo das imagens soma-se ao original de deslealdade que ela manifesta. Cleópatra se suicida, como uma tentativa de preservar sua dignidade, já que, por ação da traição de Antonio, seria feita prisioneira de guerra, e apresentá-la-iam como uma espécie de troféu. No entanto, não há nenhum tipo de altruísmo dessa natureza em "Missa do galo", pelo contrário, a traição é chamada de *negócio*, como seria qualquer atividade profissional. Pode-se supor que as nódoas na imagem de Cleópatra representem uma queda do patamar elevado, da tragicidade, para a mundanidade. Diferentemente da rainha, os seres que habitam o conto machadiano jamais se suicidariam para preservar sua reputação, antes lidam com deslealdade e traição como atos triviais.

Em "Missa do galo", existem diversas traições, algumas que ocorrem no conto, outras apenas aproveitadas de outras obras. Na obra *Três Mosqueteiros*, lido por Nogueira, o personagem D'Artagnan apaixonou-se por Madame Bonacieux, então casada com Jacques-Michel, há, como esse, outros lances de conquistas amorosas nesse livro. A gravura de Cleópatra, como se mostrou anteriormente, aponta a vida extraconjugal de Antônio, que trai Fúlvia com a egípcia e depois esta com Otávia. Há também as traições de Conceição, que ficam nas entrelinhas, as de Meneses, que são explicitamente narradas. Somam-se, então, muitas traições ou adultérios em "Missa do galo". Assim, apesar da brevidade desse conto, há tantos adultérios que, sem erro, pode-se afirmar que são acontecimentos vulgares, porque abundantes. Desse modo, a mudança de opinião de Nogueira parece se relacionar à banalidade das relações adúlteras na sociedade.

Passos recupera parte do pensamento romântico para avaliar comparativamente as relações intertextuais em "Missa do galo". O teórico ensina que, para os românticos, as núpcias eram vistas como uma prisão, já o adultério, enquanto interdito social, representava a liberdade por meio da subversão das regras. Assim, a menção à obra de Dumas, em "Missa do galo", espelha D'Artagnan em Nogueira e Madame Bonacieux em Conceição, já que há entre

ambos o despertar de um desejo extramarital<sup>132</sup>. De forma semelhante existe um espelhamento entre Cleópatra e Conceição, posto que ambas são figuras sedutoras.

Assim, por meio do rompimento com o convencional, acreditavam certos românticos que poderiam, de forma tentativa, transcender as adversidades da vida humana. Porém, em “Missa do galo”, essa forma de escapismo é antes o cotidiano. Machado é avesso às soluções, fáceis ou difíceis, e adepto da relativização, o que para os românticos é subversão, para ele é a ordem mais comum das coisas, de modo que não vê na traição nada além do corriqueiro. Ao fim e ao cabo, o impasse maior de Nogueira é de cunho subjetivo, pois sua experiência, limitada à memória voluntária e às percepções sensoriais, fatos sumarizados no “Nunca pude entender” apresentados no início do conto.

---

<sup>132</sup> PASSOS, Gilberto Pinheiro. Machado de Assis leitor de Alexandre Dumas e Victor Hugo. In: **Revista do Instituto de estudos brasileiros** 34 (1992): 73-85.

## 5. CAPÍTULO 4: Considerações Finais

### 5.1 Da técnica aos efeitos: a descrição do nada

Ao longo desta pesquisa, tentou-se apresentar e compreender, no limite das possibilidades, como Machado concebeu a descrição, qual importância deu a esse assunto no escopo crítico e técnico. Para tanto, os textos teóricos do autor foram de suma importância, pois mostram, ou insinuam, o raciocínio retórico (ou estético) que dão lastro as suas descrições.

Como se apontou anteriormente, a crítica mais notória de Machado sobre Eça de Queirós dá-se, sobretudo, em relação ao descritivismo com fim em si, que visa aproximar a representação artística à realidade empírica. Como se essa associação, por si mesma, tivesse um valor literário ou artístico. Pode-se assumir que Machado vê em Queirós um representante da escola naturalista e nesta, por sua vez, um sustentáculo da opinião, ou *doxa*, que determina que a natureza é não apenas cognoscível, como certas técnicas podem abarcá-la de maneira unitária e satisfatória. O autor de *Dom Casmurro*, por meio de sua literatura, deixa patente que o conhecimento da realidade está condicionado a um ponto de vista ou observador. Não se estranha que ele diga, ironicamente, que Queirós até consegue “pintar” um ou outro quadro com muita maestria. Assim, mesmo quando reconhece o talento de seu antagonista, Machado sublinha que se trata de técnica artística, logo subjetiva e metafórica, não um decalque da realidade como se pretendia. Machado julga, sobretudo, a maneira descritiva de Eça, observando aí o maior senão do escritor português, justamente porque à visão atribuíam-se suposta melhor capacidade de reproduzir o mundo conhecido: ela seria análoga à realidade do ponto de vista do naturalista. Reconhece-se, entre os discursos que tornam possível o naturalismo queirosiano, uma linha ideológica que pretende, de forma autoritária, determinar o que seja a realidade. Porém, como Machado salienta em “Velho senado”, “visões<sup>133</sup> valem o mesmo que a retina em que se operam”. Em outras palavras, o que é visto pelo olho tem o mesmo valor do que aquilo que é imaginado.

A metáfora aguda, “fotografia do invisível”, oferece contraponto problematizador à *doxa* naturalista, como trama de discursos que, de forma não tão velada, referenda uma ideologia, que tem como balizas o determinismo, o racismo etc. A metáfora machadiana repercute uma definição de literatura, ou artes, como sistema simbólico subjetivo e dependente de seu criador, do qual nem as imagens escapam. Em outras palavras, os quadros

---

<sup>133</sup> O trecho completo é: “A propósito de algumas litografias de Sisson, tive há dias uma visão do Senado de 1860. Visões valem o mesmo que a retina em que se operam.” Observa-se que *visão*, empregado na primeira frase, tem o sentido de imagem mental, aquilo que se pode ver pela memória.

promovidos por um texto literário são, mesmo a contragosto, visualidade do impalpável, do insondável, que reside no labirinto que é a mente humana. Essa definição, perpetrada como agudeza, é também paradoxal, já que abala qualquer pretensão de argúcia representativa: as imagens descrevem o referente, mas estão subordinadas ao observador e, ao mesmo tempo, descreve-se o ato de ver e a psicologia do observador.

Porém, há de se considerar o que a técnica mecânica de produção de imagens significou para o século XIX: um recurso capaz de perquirir a realidade para além do humanamente viável. Assim, analogamente, a literatura seria meio capaz de transcender os limites humanos, já que seria capaz de sondar o inefável das psicologias. Desse modo, a escrita machadiana, embora empregue recursos como a éfrase, não busca apenas o efeito de realidade. Dessa forma, ao mesmo tempo que há a alegorização de aspectos do cenário político do século XIX, como no caso do burro empacado, que representa a servidão, também se observa, por exemplo, uma cena em abismo, pois o narrador distancia-se do registro do diário de Aires, para comentar sobre a veracidade do relato visual do conselheiro. Esse processo põe a nu o teor fantástico do que é “visto”, já que escancara a descrição como procedimento de técnica retórica aproveitado pela narrativa. Machado expõe seus procedimentos literários, ao fazê-lo, escreve romances sobre o ato de escrita de romances, nas palavras de Hansen, cria-se uma contrafação literária<sup>134</sup>.

## 5.2 Os contos: éfrase, alegoria, crítica e a ponta do novelo

No conto “Fulano”, a visualidade se manifesta por três vias distintas e, evidentemente, interrelacionadas: 1) a técnica de composição de caráter, ou retrato moral; 2) a relação entre as obras de artes plásticas presentes no conto e a literatura; 3) a relação entre a sátira caricatural e a ficcionalização da história brasileira, cujo ápice é a escultura de Cabral.

Estruturalmente, o conto apresenta uma sequência de episódios da vida do protagonista Fulano, como quando é elogiado por Xavier, quando doa um castiçal de prata a uma igreja pobre, ou então quando falhou ao entrar para política, comprou uma carruagem para ir à lugar nenhum, contrariou a mulher e fez da morte dela um evento etc. Enfim, há uma série de anedotas acabadas dentro do conto.

Essa maneira narrativa de pintar um retrato moral se assemelha à técnica teofrástica de composição de caráter, ou pintura de caráter, pois se configura como vinhetas que brevemente descrevem uma paixão pelas ações de uma pessoa. Esses episódios põem Fulano para agir e,

---

<sup>134</sup> HANSEN, João Adolfo. Dom Casmurro: simulacro e alegoria, in: **Machado de Assis: ensaios de crítica contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp. 2008

ao fazerem-no, desmascaram sua vã filantropia. Exagera-se o egocentrismo do protagonista e também a prodigalidade que não poupa boas ações para se promover. Assim, o conto em questão se assemelha às caricaturas, já que, em ambos, conto e charge, avulta-se um certo traço distintivo de um indivíduo, exagero que produz o riso, crítica e leva à reflexão sobre uma prática social.

Além do retrato de caráter, “Fulano” toma de empréstimo os gêneros sérios, tais como o elogio, o encômio e o discurso fúnebre e até as formas canônicas de representação plástica conspícuas, como retratos de autoridades e registros de batalhas, para forjar sua crítica. Fato é que o elogio, impresso no jornal, entre todas as formas discursivas graves que transitam o conto, é o mais importante, já que recorrentemente volta-se a ele. Nesse sentido, “Fulano” passa a dialogar com o suporte jornal, enquanto lugar comum tanto para as caricaturas, sejam verbais ou visuais, quanto para os elogios. Assim, percebe-se o intuito de desmobilizar ou enfraquecer a credibilidade do elogio, em um movimento que deflagra o elogio como alavanca social, portanto ferramenta ideológica.

Enquanto gêneros discursivos, a sátira e o encômio tomam liberdades sobre o referente empírico. Portanto, não é estranho que o tabelião exagere em seu discurso fúnebre, nem que a sátira pinte Fulano como um egoísta tolo/mesquinho, “raso como um pires”. É estranho, porém, que o narrador machadiano de “Fulano” deboche do exagero do tabelião que desenterra antepassados encomiasticamente, enquanto a própria terceira pessoa deforma Fulano por meio da sátira irônica e caricatural. Sabe-se que o discurso fúnebre tem como traço que lhe é característico o arrolamento da genealogia do falecido, o que busca enobrecê-lo.

Deve-se supor que Machado soubesse que os discursos fúnebres eram forjados como textos em que são lícitas as ampliações dos dotes do finado, muitas vezes resgatando “feitos”, não do falecido, mas de seus antepassados. Ao recriminar a conduta do tabelião, Machado além de deformar o gênero epidítico elogioso ou fúnebre, está questionando também as motivações daqueles que elogiam. Percebe-se que o conto sempre repõe a questão da instrumentalização do elogio como forma de ascensão social e glorificação de um indivíduo. Portanto, quando o narrador deprecia jocosamente o tabelião parece reconhecer que o gênero encomiástico tem uma função ideológica, já que é uma ferramenta, entre muitas, para a manutenção do poder instituído. Por esse ângulo, a sátira irônica encenada em “Fulano” pretende se estabelecer como contrapeso aos valores ideológicos que sustentam a validade dos discursos conspícuos, instrumentalizados em nome da manutenção do poder e do status quo.

No começo de “Fulano”, o narrador surpreende o leitor ao interpelá-lo com um convite, no qual aquele pede a este que venha acompanhar a abertura do testamento de Fulano. Ao postergar para quase o último parágrafo do conto a apresentação do testamento, o narrador substitui pela descrição cômica dos “feitos” da vida de Fulano. Assim, em “Fulano” existem dois discursos fúnebres: o primeiro é o próprio conto, que entra no lugar da abertura do testamento de Fulano; o segundo, é a leitura de fato, feita pelo tabelião. Ambos os discursos concorrem para forjar ou dar a dimensão do que foi Fulano, um sério, outro satírico.

Percebe-se que há, no conto, um grupo de discursos verbais e gêneros plásticos que são elevados, como o elogio, o discurso fúnebre, o retrato de medalhões, as esculturas monumentais, a alusão à pintura de batalhas. Há também outro grupo de discursos verbais e gêneros plásticos baixos, como a sátira e a caricatura. A narração de “Fulano”, ao descrevê-lo como alguém interessado exclusivamente em seu próprio prestígio, em sua própria notoriedade, apresenta uma semelhança negativa com um personagem de gênero elevado. Em outras palavras, Fulano é o contrário do que um herói poderia ou deveria representar em um gênero dito alto, como a pintura de história ou o elogio, pois, nesses gêneros, não há mesquinhez.

O conto “Fulano” começa sua narrativa depois da morte do protagonista de modo que a posteridade irá conhecê-lo por intermédio de sua representação, ou pelo medalhão que far-se-á dele na base da escultura ou por meio do conto de Machado. Ao fim e ao cabo, quando se encerra a leitura do conto “Fulano”, reconhece-se que a versão oficial da vida do protagonista, representada pelo discurso elogioso, pela estátua e pelo discurso fúnebre, deformam exageradamente o tipo vulgar que é Fulano. Por um lado, desenha-se um verdadeiro herói, por outro exagera-se no prosaico e escarninho. Assim, a sátira que é “Fulano” apresenta certo aspecto de argúcia, de correção de proporções, pois sabe-se que o protagonista não foi herói de qualquer espécie.

Entanto, não se pode perder de vista o narrador de “Fulano”. Ele se diz amigo do finado, mas é o primeiro a arruinar esse título por conta de seu escarnecimento mordaz. Pode ser que esse amigo fosse mesmo um arguto e minucioso conhecedor da vida de Fulano, e que, na tentativa de emendar a falta de virtude deste, achou por bem traçar com exatidão um necrológio, para que os pósteros não se enganem com a memória de um suposto medalhão. Mas esse não é o tipo de narrador que se costuma encontrar em Machado de Assis. Pelo contrário, os narradores machadianos, aqueles encontrados em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, são esquivos, traiçoeiros, ferinos. O narrador de “Fulano” forja sua própria imagem de Fulano e a franqueia ao interlocutor em tom de

revelação, já que estaria, segundo suas próprias palavras, abrindo o testamento do colega, como se estivesse promovendo uma espécie de desvelamento do homem por trás do “mito”. Exacerba-se nesse retrato de seu suposto amigo, apenas a mania por notoriedade. O excesso sarcástico do cordial narrador põe um grão de sal em tudo que este conta. Pode-se tomar a palavra desse narrador como a “verdade verdadeira” sobre quem foi Fulano, já que claramente de amigo ele nada tem? Talvez essa seja apenas uma questão satélite, sugerida lateralmente à ideia principal do conto. O que importa em “Fulano” é traçar um retrato psicológico dando ênfase justamente a visão dos outros no ínterim do funcionamento da sociedade.

Ver e ser visto, em “Fulano”, equivale-se ao descrever, a forjar uma imagem. Fulano, essa evidente alegoria, existe entre as imagens do medalhão, contrafação elaborada por ele mesmo no seio da sociedade do autoelogio, e a figura brejeira da sátira irônica, arremedo construído por um narrador talvez interessado em desacreditar e difamar. A argúcia representacional está fora de questão no conto. Assim, a imagem do protagonista demonstra que as coisas se constituem a partir do observador, não se exclui daí nem as coisas vistas. Contudo, não se trata de afirmar que as duas versões de Fulano se equivalem. Como se afirmou anteriormente, a crítica irônica ajusta as proporções da grandiloquência encomiástica e como crítica ela é contundente. Porém, não se pode negar que a contrafação de uma imagem, pelo que Fulano é ironizado no conto, é também tecnicamente aproveitada por Machado para constituir sua crítica.

“As bodas de Luiz Duarte” apresenta pequenas *sketches* dos diversos convidados do casamento de Carlota e Luiz. Além desse claro aproveitamento da prosopografia e da etopeia, o conto das bodas de Luiz também cita imagens pictóricas, o que estabelece um intervalo de sentidos entre o texto machadiano e o que essas obras plásticas suscitam, não apenas como “conteúdo” para a reflexão, mas efetivamente ilustrando a cena.

Como se buscou mostrar nos itens “Prosopografia e Etopeia” e “Écfrase em Machado de Assis”, há, muitas vezes, relação de dependência entre a imagem que é feita de um personagem e o caráter que ele representa. Em “As bodas de Luiz Duarte”, vê-se Machado empenhado em traçar um esboço visual dos personagens, suas aparências físicas amplificam o caráter desses seres. Tome-se como exemplo Justiniano Vilela, cuja cabeça enorme é descrita como uma espécie de promessa não cumprida, obviamente um comentário jocoso sobre a escassez de atributos, sobretudo intelectuais do homem. Ou ainda, dr. Valença, advogado que associava movimentos tardos e presença grave, um mero se assoar dele demorava 4 minutos. Machado descreve Valença como homem grande, de peito largo, de modo que os gestos lentos parecem ainda maiores e mais vagarosos. Nesse caso a emulação de seriedade vem ao

encontro da limitação de espírito de Valença, pois visa compensar sua presença desinteressante lançando mão à sisudez mais afetada, obviamente sem muito sucesso. Compõe-se, assim, um pequeno painel da sociedade burguesa.

A única ressalva dentro dessa sociedade anódina é Porfírio. Este é tipificado como orador de sobremesa, alguém que empresta sua capacidade retórica em troca de comida. O tenente come muito nas ocasiões em que é requisitado a discursar, mas mesmo assim continua magro. A justaposição entre voracidade e magreza sugere que o personagem não pertence àquele ambiente de opulência, pelo contrário. Porfírio cede sua suposta competência à sociedade burguesa em troca do que comer. O tenente, quando discorda de Vilela, que acredita ter sido a “Providência” quem uniu Carlota e Luiz Duarte, afirma categoricamente que não crê no destino. Pensa Porfírio ser o acaso o responsável pelas uniões ou uma lei de atração das almas. Assim, ele desconsidera totalmente o fatalismo romântico, para defender que a atração entre os viventes é fortuita e baseada na compatibilidade entre os seres. Ao propor tal pensamento, o orador de sobremesa ilumina o tema do matrimônio, a questão debatida no conto, por um ângulo avesso ao embotamento piegas, desmistificando as bodas. Desse modo, Machado aventa que a união de duas pessoas baseada na providência, na realidade, serve como disfarce mal ajambrado entre pessoas como Vilela, Valença, José Lemos etc. Depois, porém, como se observa no conto, Porfírio corrobora exatamente a ideia de casamento como resultado de um destino traçado no “céu” de Vilela sobre as bodas em seu discurso, já que, como orador pago, tem de defender o que outros pensam. É então que se observa o tenente fazer um discursinho piegas e ordinário, em nada lembrando sua opinião antes aventada.

Machado ainda surpreende ao incorporar, por meio das citações, as obras *A morte de Sardanapalo* e *A execução de Mary Stuart*, obras que não condizem com a situação da celebração de um casamento, pois obrigam, pelo deslocamento aparente, uma leitura mais atenta. Como se afirmou antes, as pinturas também citam tragédias românticas, uma de Byron e outra de Schiller. Aparentemente, Machado aproveita *Sardanapalo* da pintura mais que da peça teatral, já que aquele, pintado por Delacroix, déspota feroz, impõe-se sobre todos, fato semelhante, guardadas as proporções, com José Lemos. Resta evidente, porém, que a comparação entre Lemos e o rei de Nínive tem como objetivo demonstrar a insignificância do reizinho doméstico. Por seu turno, d. Beatriz, a mãe da família, figura central da família, quem realmente comanda a casa, faz lembrar as rainhas Mary e Elizabeth, sobretudo essa última, já que, por vias oblíquas, sabe se impor.

Desse modo, as imagens, seja o painel social composto pelas prosopografias quanto as imagens gráficas citadas colaboram para produzir uma espécie de admoestação às leitoras: o casamento pode ser completamente diferente na realidade empírica, sujeito a desejos escusos, adultérios, interesses materiais.

Em “Missa do galo” tudo é descrição. A abundância de léxico de demarcação espaço temporal revela que esse conto foi escrito com o interesse na composição de uma alegoria, cujos sentidos derivam da interpretação das imagens que a constituem. Além disso, como bem pondera Dirce Riedel, a descrição de Conceição funde os sentimentos do observador ao ser observado. De modo que é a visão de Nogueira que define quem é a mulher, ao passo que ele insiste que o teor erótico de suas percepções emana dela. Essa maneira de narrar, seguindo o pensamento de Riedel, permite concluir que, em “Missa do galo”, a descrição funciona como dupla negativa, pois só se sabe de Conceição por intermédio dele, tudo que se tem acesso é a visão de Nogueira, seu interesse velado. Detendo o poder da narrativa, ele quer provar que era, no tempo de outrora, um jovem inocente, mas sem nunca negar que gostou da experiência da sedução. Machado, sub-repticiamente, constitui a mulher a partir de um possível viés de confirmação de Nogueira. A imagem de Conceição é intermediada pela descrição de viés judicativo e libidinoso de Nogueira.

Assim, Conceição e Nogueira assumem uma existência apenas em aparência. A écfrase, muitas vezes, é concebida como figuração do ausente, ou da memória ou do inexistente. Nesse sentido, a imagem de Conceição tem a função de representar, simbolicamente, a inacessibilidade da experiência progressa. A mulher se mistura com o *nunca entender*.

Paulo Martins, em ensaio citado anteriormente, recupera que a *periegesis*, ou seja, o passeio do olhar em volta do descrito é característica fundamental da écfrase, pelo menos em suas prescrições doutrinárias. Em “Missa do galo”, a descrição de Conceição vai da cabeça aos pés, ou chinelas da mulher, vê-se ela caminhar na sala, suas vestes, mal pegadas na cintura, seus olhos, até sua face, as veias dos braços. Tem-se a sensação de ver-se a mulher por uma diversidade de ângulos. Em suma, ela é a matéria da écfrase e o movimento ocular sensível na narrativa aparenta isso.

A minúcia com que se descreve Conceição resvala em outro aspecto fundante da écfrase, a magnificação. Quando se transcreve o dado visível em narrativa ocorre o interessante fenômeno que desdobra no tempo, narração, aquilo que é de apreensão instantânea, a imagem. Quase sem exceções, esse processo põe uma lupa sobre o que é descrito. Sem erro, muitos mestres de retórica tratam a écfrase como uma técnica possível

para se atingir o fito da ampliação. Em “Missa do galo”, entanto, como o que se retrata é a supostamente turva percepção do narrador, magnifica-se não apenas a mulher, mas também a sensação de prazer oriunda da suposta sedução.

Assim, a éfrase é instrumento para persuadir, nem tanto sobre os supostos atos da mulher, mas muito mais sobre o deslumbramento que certamente causaram. Porém, como Machado opera a alegoria, costurada entre éfrases, no seio da inconfiabilidade do narrador. Assim, a éfrase torna-se instrumento convincente nas mãos de Nogueira, que passa a exercer o controle sobre o *entendimento* que se possa ter de Conceição. Há, dessa forma, em “Missa do galo”, uma inversão de papéis: ele descreve-se, então, menino inocente, seduzido por uma mulher, mas agora, no tempo da enunciação, manipula a linguagem, de tal sorte que parece fazer uso da imagem da mulher, repercutindo, mais uma vez, o jogo erótico daquela noite que nunca terminou.

Como já se afirmou antes, a éfrase visa, enquanto figura de técnica retórica, mostrar objetos, cenas, pessoas etc., de modo a transformar o leitor ou ouvinte em espectador. O aproveitamento da éfrase por Machado de Assis dá-se, conforme já se especulou, quase sempre, no interior de procedimento de metalinguagem: a éfrase machadiana não descreve apenas, mas descreve o ato de descrever, processo que, comumente, redundando na fusão entre observador e observado. Machado parece querer demonstrar que a visão é sempre perspectivada, o ato de ver, e seu análogo descrever, tanto conforma aquilo que é visto quanto denuncia quem vê. Não existe, assim, objeto sem sujeito. Essa noção contraria a suposta empiria que os naturalistas concebiam como possível de ser exercida ou almejada em textos literários. Desse modo, a crítica de Machado parece querer refutar a ideia de que a descrição pode existir por si mesma, sem um sujeito que perspectiva o mundo. Para Machado a arte não é natureza, ou não seria capaz de dominar o mundo material por meio de técnicas descritivas.

Como se expôs anteriormente, elas, as imagens, sobretudo aquelas que são produzidas por meio do discurso verbal, constituem-se como uma contrafação de literalidade pelo emprego de técnicas retóricas, conforme teorizou Barthes. Atinge-se, em suma, uma suposta denotação pela destreza do uso conotativo da linguagem, um verdadeiro paradoxo, que expõe, justamente, que a mente humana é capaz de forjar realidades.

Observa-se o mesmo nos contos aqui pesquisados. Percebe-se, então, que a éfrase, enquanto contrafação de realidade, é aproveitada pelo autor de *Dom Casmurro* para referendar certas posições filosóficas acerca da condição humana. Pois, assim como a figura de retórica, a literalidade da visão, ou mesmo, o que alguns chamariam de “realidade”, propõe Machado, cria-se a partir de subjetividades.



## REFERÊNCIAS<sup>135</sup>

- AIMÉN-MARTIN, L. Epigraphe. In: \_\_\_\_\_ **Réflexions ou sentences et maximes morales de La Rochefoucauld**. Paris : Lefèvre, 1822. p. 13-14.
- ARAUJO, M. D. F. Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, 22, junho 2002. 70-77. Acesso em: 20 outubro 2020.
- ARGAN, G. C. **A Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ARIÈS, P. **Love in married life**. Tradução de Anthony Foster. Oxford: Ed. Basil Blackwell, 1985.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.
- ASSIS, M. D. O Primo Basílio de Eça de Queirós: Crítica de Machado de Assis. **Cruzeiro**, Rio de Janeiro, Abril 1878.
- ASSIS, M. D. A nova geração. **Revista Brasileira**, 1879.
- ASSIS, M. D. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1, 2008.
- ASSIS, M. D. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 2, 2008.
- ASSIS, M. D. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Pinguin & Companhia das Letras, 2012.
- ASSIS, M. D. O primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; E CALLIPO, D. M. **Machado de Assis, crítica literária e textos diversos**. São Paulo: UNESP, 2013.
- ATAÍDE, T. D. Euclides e Machado. In: \_\_\_\_\_ **Três ensaios sobre Machado de Assis**. Belo Horizonte: Blhum, 1941.
- BAGOLIN, L. A. Ékphrasis no Segundo Comentário de Lorenzo Ghiberti. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 23, p. 217-240, 2014.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

---

<sup>135</sup> De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, R. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964.
- BASTIDE, R. Machado de Assis, paisagista. **Revista USP**, n. 56, p. 192-202, 2003.
- BAUMGART, F. **Breve História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BENDER, D.; SARAIVA, J. I. A. Uma Estranha Conversação: Ethos e Discurso em “Missa do galo”, de Machado De Assis. **Scripta Uniandrade** , v. 18, n. 3, 2020.
- BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: 103-149 **Obras escolhidas Volume III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. [S.l.]: Editora Brasiliense, 1989.
- BIOGRAFIA dos brasileiros distintos por letras, armas, virtudes etc. : visconde de Pelotas (Patrício José Correia da Câmara). **Revista Trimestral**, Rio de Janeiro, v. Tomo IX, p. 555-559, Quarto Trimestre 1869.
- BOSI, A. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 2003.
- BOSI, A. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. **Estudos Avançados**, v. 28, n. 80, p. 237-246, 2014.
- BOSI, A. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. **Estudos Avançados**, v. 28, p. 237-246. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/79696>>. Acesso em: 18 Outubro 2020.
- BRAYNER, S. Prefácio. In: \_\_\_\_\_ **O conto de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- BRUNA, J. Arte Poética, de Horácio. In: \_\_\_\_\_ **Aristóteles, Horácio e Longino: A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BYRON, L. **Sardanapalus**. [S.l.]: [s.n.], 1821. Disponível em: <[www.public-library.uk/ebooks/84/71.pdf](http://www.public-library.uk/ebooks/84/71.pdf)>. Acesso em: 16 jul. 2019.
- CANDIDO, A. Machado de Assis de outro modo. In: \_\_\_\_\_ **Recortes**. [S.l.]: Companhia das letras, 1993.
- CANDIDO, A. Roger Bastide e a literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_ **Recortes**. [S.l.]: Companhia das letras, 1993.

- CANDIDO, A. Roger Bastide e a Literatura Brasileira. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, n. 20, p. 162-168.
- CERVANTES, M. D. **Dom Quixote**. São Paulo: FTD, 2013.
- CHALHOUB, S. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.
- CUNHA, C. A. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Edusp, 1998.
- DIGGLE, J. **Theophrastus Characters**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- ECO, U. **A vertigem das listas**. São Paulo: Record, 2010.
- FAORO, R. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. [S.l.]: Brasiliana, 1976.
- FARWELL, B. Sources for Delacroix's Death of Sardanapalus. **The Art Bulletin** , v. 40.1, p. 66-71, 1958.
- FÉLIBIEN, A. Preface. In: \_\_\_\_\_ **Conférences de L'Academie Royale de Peinture et de Sculpture Pendant l'année 1667**. Paris: Chez Frederic Leonard, 1668.
- FORSTER, M. N. **Herder: philosophical writings**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- FRASER, E. A. Delacroix's Sardanapalus: The Life and Death of the Royal Body. **French Historical Studies**, p. 315-349, 2003.
- GAEHTGENS, T. **Les Conférences au temps d'Henry Testelin, 1648-1681**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, v. 1, 2006.
- GAMA, B. D. O Uruguai. In: \_\_\_\_\_ **Multiclassicos**. São Paulo: Edusp, 2008.
- GOMES, E. **Machado de Assis – Influências inglesas**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1976.
- GOMES, E. Testamento estético de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_ **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1, 2002.
- GUIMARÃES, M. L. L. S. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Revista Estudos Históricos**, v. 1, p. 5-27, 1988.

HANSEN, J. A. O imortal' e a verossimilhança. **Teresa**, p. 56-78, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116608>>. Acesso em: 3 maio 2019.

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista Usp**, n. 71, 2006.

HANSEN, J. A. Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. **Floema Especial**, p. 111-131, 2006.

HANSEN, J. A. Dom Casmurro: simulacro e alegoria. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

HANSEN, J. A. Agudezas seiscentistas. In: \_\_\_\_\_ **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. São Paulo: Edusp, 2019.

HANSEN, J. A. Representação e avaliação em Machado de Assis. **Youtube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jJUKdvbFzN4>>. Acesso em: 16 Outubro 2019.

HERMÓGENES. Progmyasmata. In: \_\_\_\_\_ **Progmyasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric**. George: Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation.”. In: \_\_\_\_\_ **On translation**. Boston: Harvard Univerity Press, 2013.

KANT, I. Groundwork of the Metaphysics of Morals. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

KNAUSS, P. O descobrimento do Brasil em escultura: imagens do civismo. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, n. 20, 2000.

KONTJE, T. Staging the Sublime: Schiller's 'Maria Stuart' as Ironic Tragedy, v. 22, p. 88-101, 1992. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/3195021](http://www.jstor.org/stable/3195021)>. Acesso em: 23 fevereiro 2021.

LA BRUYÈRE, J. D. **The Characters**. Londres: Scribner & Welford, 1885.

LEITE, D. M. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MARTINS, P. "Uma visão periegemática sobre a écfrase." **Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, 2016.

MATTOS, G. D. Vá de Aparelho. In: \_\_\_\_\_ **Obras Completas. Crônica do Viver Baiano Seiscentista**. Salvador: Janaína, 1968.

MAYA, A. **Machado de Assis – Algumas notas sobre o humor**. 3ª. ed. [S.l.]: Editora UFSM e Movimento, 2007.

MELLO, M. L. D.; SARAIVA, A. Variações sobre um tema de Machado. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 24, p. 81-101, Junho 1989.

MELQUIOR, J. G. **De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira**. 1<sup>a</sup>. ed. [S.l.]: É Realizações, 1979.

PASSOS, G. P. Machado de Assis leitor de Alexandre Dumas e Victor Hugo. **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, p. 73-85, 1992.

PINTO, L. M. D. S. **Dicionário da língua brasileira**. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/dicionario-da-lingua-brasileira/>>.

PINTO, R. G. D. O. A mimesis fantástica na obra satírica de Nicolau Tolentino e o ut phootographia poesis. **Desassossego**, v. 19, p. 185-202, Junho 2018.

PORTO-ALEGRE, M. D. A. Sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das belas artes no Rio de Janeiro. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 166, 1931.

RIEDEL, D. C. Santa – Maometana – Cleópatra. In: \_\_\_\_\_ **Metáfora: o espelho de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora Livraria Francisco Alves, 1979.

RIMMEL, E. **The Book of Perfums**. [S.l.]: Chapman & Hall, 1865.

ROMERO, S. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Laemmert & C, 1897.

RUTHERFORD, R. Tragedy and History. In: \_\_\_\_\_ **Greek and Roman Historiography**. Malden : Blackwell, 2007.

SAMARA, E. D. M. Casamento e papéis familiares em São Paulo no século XIX. **Cadernos de Pesquisa**, n. 37, p. 17-25, 2013.

SANT'ANNA, A. R. D. Sofisma e indiferenciação crítica. In: \_\_\_\_\_ **O enigma vazio**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. p. 212-217.

SANTANA, F. D. J. S.; CHAMBLISS HOFFNAGEL, J. **A retórica fúnebre: uma abordagem histórico-discursiva de epitáfios, obituários e memoriais virtuais**. [S.l.]: [s.n.], 2011.

SCHILLER, F. **Mary Stuart**. Londres: Wm. Clowes & Sons, 1801.

SEREBRENNIKOV, A. **The use and misuse of rhetoric by Don Quixote**. Dissertação University of Oxford: [s.n.], 2017.

SILVA, V. M. T. Missa do galo, um processo de iniciação. **Revista Signótica** , p. 131-144, Janeiro 1991.

SILVAE Rhetoricae. **Silvae Rhetoricae**. Disponível em: <<http://rhetoric.byu.edu/Figures/S/sorites.htm>>.

SQUEFF, L. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**. [S.l.]: UNICAMP, 2004.

TEIXEIRA, I. **O Altar & O Trono: Dinâmica do Poder em O Alienista**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

TESTELIN, H. **Sentimens des plus habiles peintres du temps, sur la pratique de la peinture et sculpture**. Paris: Chez Matthieu Rogguet, 1693.

TESTELIN, H. **Sentimens des plus habiles peintres du temps, sur la pratique de la peinture et sculpture, tradução livre**. Paris: Chez Matthieu Rogguet, 1693. 10 p.

TESTELIN, H. **The Met. The Met**. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/357826>>. Acesso em: 22 Maio 2022.

TOLETINO, N. O colchão dentro do toucado. In: \_\_\_\_\_ **Obras completas de Nicolau Tolentino de Almeida**. Lisboa: Editores Castro, Irmão & C<sup>a</sup>, 1861.

TRIMPI, W. The Meaning of Horace's Ut pictura poesis. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, p. 1-34, 1973.

WEBB, R. **Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice**. Routledge: [s.n.], 2016.

WEBER, M. Os três tipos puros de dominação legítima. In: \_\_\_\_\_ **Sociologia**. São Paulo: Ática, 2003.

## **ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

### **Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Rodrigo Vieira Del Bem**

**Data da defesa: 07/10/2022**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Cilaine Alves Cunha**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 7/12/2022



---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*