

**P**ara uma teoria do texto enigmático, ou:  
o conto enigmático de Machado de Assis

Arnaldo Saraiva

"estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro,  
que revolves em mim tantos enigmas."

Carlos Drummond de Andrade  
*A Vida Passada a Limpo*

Tornou-se célebre, na bibliografia machadiana, o estudo que Eugénio Gomes publicou com o título *O Enigma de Capitu*<sup>1</sup> e que tentava iluminar o romance *Dom Casmurro* com uma luz que se distinguia da usada noutro não menos famoso estudo publicado meia dúzia de anos antes sobre o mesmo romance, o estudo de Helen Caldwell intitulado *The Brazilian Othello of Machado de Assis*<sup>2</sup>.

Mas parecem hoje evidentes as limitações da leitura de Eugénio Gomes; não há só *um* enigma no *Dom Casmurro*; e os enigmas deste romance não se inscrevem apenas nas áreas da sexualidade ou da afectividade, nem afectam apenas a personagem Capitu. Aliás, não é só o *Dom Casmurro* que obriga os leitores de Machado de Assis a confrontarem-se com enigmas; quase não há obra machadiana em que eles não compareçam. E de algum modo também poderíamos dizer: não há obra literária em que não haja enigma ou enigmas.

"Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas" - escreveu T.W.

Adorno, num dos capítulos centrais, em mais de um sentido, da sua *Teoria Estética*<sup>3</sup>. E, para não haver dúvidas, duas páginas adiante insistia, com uma clareza que só encontramos em raras páginas da sua "suma" estética, elaborada ao longo de quarenta anos: "As obras que se apresentam sem resíduos ao olhar e ao pensamento não são obras de arte"<sup>4</sup>.

Todavia o mesmo Adorno preveniu que o carácter enigmático das obras de arte tem uma relação íntima com a história e manifesta-se na sua estrutura e na sua linguagem; e foi também ele que assinalou estes paradoxos ou aporias: "a condição do carácter enigmático das obras de arte é menos a sua irracionalidade do que a sua racionalidade"<sup>5</sup>; o enigma artístico "aparece e desaparece na sua mesma aparição"<sup>6</sup>; "resolver o enigma equivale a denunciar a razão do seu carácter insolúvel"<sup>7</sup>.

O que Adorno escreveu sobre as obras de arte em geral aplica-se evidentemente às obras literárias em especial; é porque há nelas enigmas — ou, como se dizia outrora, com menos rigor, "mistérios"<sup>8</sup> — que

<sup>1</sup> Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

<sup>2</sup> Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1960.

<sup>3</sup> *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p.163.

<sup>4</sup> Id., p. 165.

<sup>5</sup> Id., p. 163.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Id., p. 166.

<sup>8</sup> Palavra ainda privilegiada, por exemplo, pelos presencistas: cfr. *O Mistério da Poesia*, de João Gaspar Simões (Coimbra, 1931). Dizemos "com menos rigor" porque, como lembrou Pinharanda Gomes, o mistério é "interpelativo", não é "interrogativo", e "se dá todo". não se dá em parte (*Dicionário de Filosofia Portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, p.15).

continuamos a interrogar-nos sobre os seus sentidos, e continuamos a repetir a pergunta: o que é a literatura? No entanto, não se pode dizer que os textos literários sejam igualmente enigmáticos; há textos que se impõem especialmente pelo seu enigmatismo, pela qualidade ou densidade dos seus enigmas, pelas interrogações ou pelos problemas globais ou parciais que contêm ou suscitam, pela “busca” fundamental que implicam, pela relação que os seus temas ou os seus personagens (e os seus leitores) estabelecem com as esferas, as técnicas ou as práticas devinatórias, adivinhancísticas, detectivescas, esotéricas, etc., e pelas dificuldades de leitura que levantam, traindo pelo menos provisoriamente o contrato de inteligibilidade pressuposto na comunicação verbal (e sabemos por Georges Steiner<sup>9</sup> que essas dificuldades podem ser de diverso tipo: contingentes, modais, táticas e ontológicas). É o que acontece, por exemplo, com boa parte da literatura moderna relacionável com Verlaine, que preconizava o culto da “Nuance”, “rien que la Nuance”, e do “imprécis”<sup>10</sup>, e de modo especial com Mallarmé, para quem “il doit y avoir toujours énigme en poésie”<sup>11</sup>, ou para quem “a arte tem os seus” mistérios como “toute chose sacrée”<sup>12</sup>, e para quem “Nommer un object, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve”<sup>13</sup>. Mas é o que acontece igualmente com a literatura dita hermética, a que por sinal também Mallarmé se quis ligado, tal como “os ermetici” italianos e os surrealistas, e que remonta ao *Corpus Hermeticum*, aos anónimos livros esotéricos, mágicos, filosóficos e teológicos reunidos no tempo de Alexandre Magno (sec.IV a.C.), cuja autoria a lenda atribuiu a Hermes Trismegisto, e que, de inspiração greco-egípcia, e neoplatónica, se tornaram mais conhecidos quando no sec.XV Marsílio Ficino os traduziu para latim. Como lembrou Umberto Eco, um dos princípios do hermetismo é que os textos dizem outra coisa para lá do que parecem dizer, que a verdade se identifica com o não-dito, ou com o dito de modo obscuro, e que os deuses falam através de

mensagens hieroglíficas ou enigmáticas<sup>14</sup>. Enigmáticos por excelência, mas a títulos diversos, são outros tipos de texto cujos modelos também já vêm da antiguidade (os textos proféticos, por exemplo) ou são de criação relativamente recente, como os textos de ficção científica, de literatura policial e de literatura fantástica. Se o texto profético ou de antecipação, seja ele da *Bíblia*, de Nostradamus ou do Bandarra, diz (pré-diz), às vezes em nome de um deus, verdades que só a posteridade pode conhecer... de verdade, a literatura fantástica, na (discutida) teoria de Todorov, joga na hesitação do leitor entre uma explicação natural da realidade (estranha) ou uma explicação sobrenatural dessa mesma realidade (maravilhosa), alimentando a dúvida sobre a realidade ou a irrealidade do narrado.<sup>15</sup> No que respeita à literatura policial, sabemos pelo seu fundador Edgar Allan Poe, e exactamente por um dos contos que a fundou, “Os crimes da Rua Morgue”, publicado em 1841 — dois anos depois do nascimento de Machado de Assis —, que ela põe em jogo ou em cena, mas não só na cena diegética (já que sai também para o teatro do mundo do seu leitor), um analista que se compraz em desfazer enredos e que “gosta de enigmas, charadas, hieroglifos”<sup>16</sup>. Creio no entanto que nenhuma literatura é mais ostensivamente enigmática do que a que propriamente deveríamos chamar enigmática ou enigmatística, que engloba textos identificados com os nomes gerais de enigmas ou adivinhas, e com os nomes especiais de enigmas figurados, charadas, problemas, logogrifos, hieroglifos, rébus, etc. Aqui e agora não se impõe a reflexão sobre esses textos ou os nomes que os designam. O que se impõe, já que do conto enigmático falaremos, é dizer que, do nosso ponto de vista, enigmas verbais e adivinhas são essencial e estruturalmente a mesma coisa, em versão culta ou popular, autorizada ou anónima, complexa ou simples, individual ou colectiva, escrita ou oral, livresca ou folclórica. Mas impõe-se ainda referir que o enigma — que à letra quer dizer “frase equívoca ou obscura” — ou a adivinha — que à letra quer dizer “para o

<sup>9</sup> *On Difficulty and Others Essays*. Nova Iork. Oxford University Press, 1978.

<sup>10</sup> “Art Poétique”, *Oeuvres Poétiques Complètes*. Paris. Gallimard (Pléiade). pp.326-327.

<sup>11</sup> “Sur l’évolution littéraire”, *Oeuvres Complètes*, Paris. Gallimard (Pléiade). 1945.p. 869.

<sup>12</sup> Id., p. 257.

<sup>13</sup> Id., p. 869.

<sup>14</sup> “O irracional, o misterioso, o enigmático”, in *Balanço do Século*. Lisboa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 1990. pp. 105 - 117.

<sup>15</sup> *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris. Seuil. 1970. p. 29.

<sup>16</sup> *Contos de Edgar Poe*, trad. de Januário Leite. Rio de Janeiro. Anuário do Brasil. s/d. p. 125.

divino” — tem uma história muito longa e muito nobre: comparece nalguns dos mais antigos livros da humanidade como os livros védicos, compostos mais de dez séculos antes de Cristo, ocupa espaços religiosos, livrescos e não-livrescos, como o da *Bíblia*, em cujo “Livro dos Juízes” vem o célebre “enigma de Sansão”, e os dos templos com esfinges e oráculos, como os da Grécia que inventou o enigma de Édipo e o mito de Proteu. Muito estimado por autores antigos como Homero, Aristóteles, Virgílio, Cícero, o enigma verbal, ou a adivinha, seduz também autores modernos. Sabemos do fascínio que o primeiro Pessoa, especialmente o seu heterónimo António Search, tinha pelas charadas. E podemos saber pelo *Dictionary of Riddles*<sup>17</sup> de Mark Bryant que não foram só Shakespeare, Cervantes ou Goethe que inventaram ou se valeram de adivinhas, pois as encontramos também em Poe, Lewis Carroll, Joyce; e se esse dicionário não ignorasse, como é costume anglo-americano, e não só, a literatura de língua portuguesa poderia incluir referências não apenas a antigos como Gil Vicente e Sá de Miranda mas também a modernos como Manuel Bandeira, Jorge de Sena, Sophia Andresen.

A adivinha ajuda-nos a perceber o que é um texto enigmático, sobretudo se nos valermos da teoria que a respeito dela já produziram ensaístas como André Jolles<sup>18</sup>, Northrop Frye<sup>19</sup> e Tzvetan Todorov<sup>20</sup>. Abreviadamente, diremos que a adivinha é um texto em que se faz uma pergunta que contém cifrada ou disfarçada a resposta, ou um texto em que há um enigma, um problema, uma incógnita cuja solução é em parte prometida e recusada, mostrada e escondida, insinuada e calada; ameaçado por alguma sanção, nem que seja o sentimento do fracasso, o voluntário ou forçado candidato a adivinho faz um percurso em que, orientado ou desorientado, tem de se valer de operações dedutivas, indutivas, edutivas, abdutivas, vencendo os obstáculos que lhe aparecem sob a forma de metáforas, elipses, perífrases, equívocos, falácias, sofismas, eufemismos, falsas analogias, etc., e empenhando-se num trabalho de descodificação, decifração ou

resolução, sem o qual não chegará à boa solução.

Percebe-se assim o que há de superiormente lúdico ou maiêutico nesses textos que afirmam a pluralidade do universo e da linguagem, e que evidenciam as correspondências, as semelhanças e as diferenças que há entre as coisas, entre as palavras, ou entre as coisas e as palavras, para que melhor se entendam umas e outras; e percebe-se que no duplo movimento da adivinha, correspondendo à sua estrutura, à sua pragmática, ou ao seu dialogismo, se insinua por um lado um poder mágico, hipnótico, encantatório, típico dos mundos secretos ou misteriosos, mas por outro lado se afirma o triunfo possível do poder da razão, apoiada nos sentidos ou na experiência do mundo, capaz de desfeitejar e de desencantar, capaz de restituir o analógico ao lógico, o múltiplo ao uno, e capaz de ligar sem equívocos as palavras às coisas.

É certamente esse duplo movimento que seduz os escritores modernos; nascidos depois da agonia dos ideais românticos, formados por teorias positivistas ou progressistas que em tempos recentes tentam computarizar o mundo e a vida, eles figuram no enigmatismo o confronto e o cruzamento moderno do racional e do irracional, e desse modo trabalham para que este seja contido ou decifrado a tempo, como não foi na Alemanha nazi, ou para que não prolifere como ainda prolifera nas nossas sociedades dominadas por líderes ou vedetas e ídolos investidos de poderes mágico-míticos, e por bruxos de várias espécies.

E se há “uma obscuridade essencial no texto moderno”, se a literatura moderna é “dominada pela ocorrência do enigmatismo”, como garantia em 1976 José Guilherme Merquior<sup>21</sup> repetindo de algum modo Walter Benjamin, para quem, como para Quintiliano, o enigmatismo se confundiria com a alegoria, essa obscuridade e esse enigmatismo não ocorrem de igual modo em todas as espécies literárias. Quase omnipresentes na poesia, é no conto, depois desta, que melhor se vêem e impõem, pelo menos na espécie de conto que no entender de Boris Eickenbaum surgiu em terras

<sup>17</sup> Routledge, Londres e Nova Iorque, 1990.

<sup>18</sup> A. Jolles, *Formas Simples*, trad. de Álvaro Cabral, S. Paulo, Cultrix, 1976, pp. 109-124.

<sup>19</sup> N. Frye, *Spiritus Mundi*, Indiana University Press, Fitzhenry & Whiteside, 1976, pp. 123-147.

<sup>20</sup> T. Todorov, *Les Genres du Discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 223-245.

<sup>21</sup> “O fantasma romântico”, *Cronica de Letras*, n.º 33, fevereiro de 1976, p. 28.

americanas “nos anos trinta e quarenta do sec.XIX”<sup>22</sup>, quer dizer, à volta do ano em que Machado de Assis nasceu. Foi essa espécie de conto, muito determinada pelo sucesso do jornal e da revista, que Eugénio Gomes veio a caracterizar como saída “do bojo do ensaio e da crónica, quase sempre de maneira furtiva, eventual, mal dissimulando um certo sentido didáctico ou filosófico aplicável a circunstâncias do momento”<sup>23</sup>. Tendo em vista essa espécie de conto, e alguns dos seus autores — Poe, Tchecov, Kafka, Borges... —, o argentino Ricardo Piglia (por sinal autor do romance *Respiración Artificial*, cujo protagonista interroga o seu passado, também enigmático para outros personagens que também tentam decifrá-lo), defendeu estas “teses sobre o conto” moderno: “siempre cuenta dos historias”, “es un relato que encierra un relato secreto”, faz “aparecer artificialmente algo que estaba oculto”, “una verdad secreta”<sup>24</sup>.

O nome de Machado de Assis não é invocado no texto de Ricardo Piglia; mas dificilmente ele encontraria melhores exemplos para as suas teses do que muitos dos 123 contos que contém (e não os contém todos) a *Obra Completa* de Machado de Assis<sup>25</sup>. O carácter enigmático do conto machadiano já tem sido referido por vários ensaístas, que todavia se limitaram a apontá-lo, sem o estudarem ou analisarem nas suas diversas implicações. Agrippino Grieco, por exemplo, notou que cada conto machadiano é “a rigor, uma pergunta a que não quer responder”<sup>26</sup>. Fábio Lucas, valendo-se de uma afirmação de Boris Eickenbaum, deu o conto machadiano como “uma equação a uma incógnita”<sup>27</sup>. Talvez devesse ter dito “a pelo menos uma incógnita”, como Ricardo Piglia talvez devesse ter falado em “pelo menos dois relatos”. Porque, como veremos, há contos machadianos que contêm várias incógnitas e vários relatos, embora estruturalmente possa falar-se apenas em dois, sendo os outros reiterações ou figurações típicas da “mise en abyme”. Antes porém de nos ocuparmos do conto enigmático de Machado de Assis conviria lembrar que também para os seus romances a questão enigmática se coloca.

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, começam com um “prólogo” em que o narrador, depois de exprimir dúvidas sobre o número de leitores da sua obra (“quando muito, dez”) e sobre o pessimismo que conterà ou não, depois de dar como fácil a profecia sobre a mesclada qualidade dessa obra e sobre as divergentes opiniões que suscitará, admite que o mesmo “prólogo” diz coisas “de um jeito obscuro e truncado” (como o faz a adivinha); e se no primeiro capítulo refere que descobriu o “undiscovered country” de Hamlet, e (também como na adivinha) adia, por duas vezes, alguma informação (“Tenham paciência! daqui a pouco lhes direi”...: “Deixá-la ir; lá iremos mais tarde”), no segundo capítulo inclui, logo de início, uma espécie de enigma figurado, a que nem falta o terrível tópic final: “Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernejar, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te”<sup>28</sup>.

Em *Esau e Jacob* o Conselheiro Aires mexe papéis em que as pessoas “eram designadas por um X ou \*\*\*”, e ele não acertava logo quem fossem, mas era um recreio procurá-las, achá-las e completá-las<sup>29</sup>. E no cap. XV, que tem o título expressivo de “Teste David cum Sibylla”, o pai dos dois meninos Pedro e Paulo pergunta, como um enigma, “com ar quase divino” (de adivinho...) se os seus dois filhos não são “os próprios espíritos de S. Pedro e S. Paulo, que renasciam agora” — e fala-se de um “oráculo”, de uma “consulta espírita”, da “poeira do mistério”, de uma cabocla que “tinha razão” sem saber o que dizia, de uma “revelação”, de um “véu mais transparente e infinito”, e de outras coisas que a mãe dos meninos “mal pôde entender, mas entendeu no final”<sup>30</sup>, como nas adivinhas. De todos os romances de Machado, o que tem sido encarado como paradigma do romance enigmático tem sido o *Dom Casmurro*, sobretudo a

<sup>22</sup> *Teoria da Literatura*, II, trad. de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 86.

<sup>23</sup> *Contos de Machado de Assis*, 4.ª ed., Rio de Janeiro, Agir, 1973, p. 8.

<sup>24</sup> “Tesis sobre el cuento”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, ABRALIC, Março, 1991, pp. 22-25.

<sup>25</sup> Vol. II, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1979.

<sup>26</sup> *Machado de Assis*, 2.ª ed. revista, Rio de Janeiro, Conquista, 1960, p. 22.

<sup>27</sup> *Poesia e Prosa no Brasil*, Belo Horizonte, Interlivros, 1976, p. 74.

<sup>28</sup> As citações são retiradas da *Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1979, pp. 513-515.

<sup>29</sup> Id., p. 988.

<sup>30</sup> Id., p. 967-969.

partir do momento em que Eugénio Gomes publicou o já referido *O Enigma de Capitu*. Mas no que ao enigmatismo se refere este estudo, tão informado e tão minucioso a respeito de outros aspectos, é por demais decepcionante; a bem dizer só um capítulo, “O problema da verosimilhança” o contempla, e apenas no quadro psíquico do ciúme, ou no quadro biofisiológico das pareenças; em vão tentaremos encontrar nele um inventário de formas, figuras e estruturas do enigma, que está curiosamente ausente do “quadro axiológico” onde surgem as figuras da casa, da música, da água, ou os valores e contravalores da paz e do tédio, mas não, por exemplo, do saber e da ignorância. Ora bastaria atentar no último brevíssimo capítulo do *Dom Casmurro* para surpreender impressivas figuras enigmáticas e para perceber a sua fecundidade semântica, hermenêutica e estética. Esse capítulo inicia-se por uma pergunta, e tem um título que é uma pergunta: “E bem, e o resto?”; nele Capitu é vista como “cigana oblíqua e dissimulada”, quer dizer, como enigmática bruxa e adivinha, que Bentinho não consegue entender; por isso é que o último parágrafo fala numa solução em aberto (“Qualquer que seja a solução...”), todavia logo violentamente convertida numa solução fechada, mas falsa e arbitrária, porque não resulta da análise correcta (racional) de sinais objectivos mas de uma leitura emocional ou de uma convicção subjectiva, que só de modo abusivo e paranóico poderia supor-se segura:

“uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...”<sup>51</sup>

Não passará despercebido o anacoluto da frase, que figura o salto brusco de uma “solução” duvidosa ou dupla para outra segura e única, nem o equívoco das formas “suma” e “saber”, que podem figurar a duplicidade do narrador, nem a anormal colocação do verbo “enganando-me” no final da frase — resposta enganosa ou enganada a um enigma que não foi correctamente decifrado, e que

Bentinho dera pouco antes como indecيدido ou indecيدível. Num impasse de Burro de Buridan, hesitante entre uma solução e outra, Bentinho não ficou parado, decidiu, decidiu-se, mas teve de saltar — de saltar sobre os dados objectivos de que dispunha, e de saltar também do presente para o passado, do centro para a periferia, do mundo dos afectos vivos para o mundo das representações mortas: “Vamos à «História dos Subúrbios»”.

Ao contrário do que muitos pensarão, não creio que *Dom Casmurro* seja um texto mais enigmático do que alguns dos contos machadianos, como “A desejada das gentes”, “A causa secreta”, “O espelho”, “A cartomante”, “O cônego ou metafísica do estilo”, “A parasita azul”, “Adão e Eva”, e, evidentemente, “Missa do Galo”.

“A desejada das gentes” — conto claramente relacionável com o queirosiano “José Matias”, embora seja todo dialogado (como “Teoria do medalhão”, “O anel de Polícrates”, “Simples ocorrência”), fala da paixão do Conselheiro por Quintília, que não quer casar com ele, mas que o ama muito, e por isso lhe jura que não casará com mais ninguém; um dia ela adoece e, à beira da morte, força-o a casar, abraçando-a o noivo pela primeira vez quando ela já é cadáver. Em “A causa secreta” há alguma semelhança com este conto, que lhe é contíguo mas que tem, logo a partir do título, maior densidade enigmática: o estranho Fortunato casa com Luísa, que tem “feitiço”; só que parece prestar-lhe menos atenção do que a animais de que se ocupa como anatomista e fisiologista, ou como sádico; Luísa é amada de um amor calado (mas que ela descobre, sem nunca se dar por achada) por Garcia, que sabe “decifrar os homens”, “decompor os caracteres” e gosta de “penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo”, mas que não consegue entender Fortunato, que por sua vez fica assombrado — e cheio de prazer — quando vê Garcia beijar e chorar sobre o cadáver de sua mulher.

“O espelho”, subtítulado “Esboço de uma nova teoria da alma humana”, é a história — narrada e dialogada, como é frequente em Machado — de quatro ou cinco cavalheiros, “investigadores

<sup>51</sup> Id., p. 944.

de questões metafísicas”, que discutem enquanto um deles, com o expressivo nome de Jacobina, permanece calado; instigado a falar, admite fazê-lo desde que o não interrompam, e discorre sobre as duas almas que há em cada pessoa — uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro; tal teoria é posta à prova graças a um espelho que quando ele está desfardado lhe devolve uma imagem “vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”, o que o leva, por “uma inspiração inexplicável”, a desafiar os outros (“Se forem capazes de adivinhar”, “Não, não são capazes de adivinhar”) e a vestir a farda de alferes, com a qual se verá inteiro e nítido ao espelho.

“A cartomante”, com que abre o volume *Várias Histórias*, é uma ilustração da frase hamletiana, que vale como incipit, “há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia”: Rita, casada com Vilela e amante de Camilo, seu velho amigo, vai, com receio injustificado de que este a esqueça, consultar uma cartomante, que a tranquiliza; um dia, já depois de ter recebido ameaçantes cartas anônimas, e de ter intervalado os encontros com receio de Vilela, Camilo recebe um bilhete do amigo a pedir-lhe que o procure com urgência; fica preocupado, mas vai, não sem antes ter consultado a cartomante de que se ria, e que também o tranquiliza, até por que, no dizer de Rita, “adivinhou tudo”; ao chegar a casa do amigo, Camilo vê Rita ensanguentada e morta, e ele próprio cai por terra, com dois tiros.

Todos estes contos, e outros que poderíamos citar, têm uma invulgar densidade e relevância enigmática. Às vezes o enigma pode ser sugerido logo a partir do título: “A causa secreta”, “A cartomante”, “O caso da vara”. Às vezes, pode ser irradiado a partir de um personagem paradigmático: a cartomante, o detective (por exemplo, o Garcia de “A causa secreta”), o homem “estranho”, a mulher “misteriosa” (talvez a maior parte dos personagens machadianos...). E quase sempre ele vai sendo lembrado por um léxico que se vale de lexemas como, justamente, *enigma* e *enigmático* — “Não me explicarás esse enigma?”, “Mas que enigma é este?” (“O relógio

de ouro”)

— “cultores de enigmas” (“O alienista”)

— “O Mot de l’Enigme, de Madame Craven” (“Capítulo dos Chapéus”)

— “o amor do enigmático”

(“Manuscrito de um sacristão”) ou algum dos seus equivalentes

sinonímicos, como *charada*

— “Tratava-se de uma charada. Luís Nogueira gostava de charadas” (“O relógio de ouro”)—

“velhas charadas” (“O cônego ou metafísica do estilo”).

*logogrifo*

— “Não me dirá o que é o coração humano? Um logogrifo.” (“Ponto de vista”)

*problema*

— “quererem as 4 academias de Sião resolver este singular problema —

porque é que há homens femininos e mulheres másculas?” (“As Academias de Sião”)

*segredo*

— “ocultar o segredo” (“Confissões de uma viúva moça”)

*mistério*

— “Este é o mistério do meu coração” (“O alienista”), “mistério impenetrável” (“Verba testamentaria”)

*incógnita*

— “vestígio da minha incógnita”, “a dama incógnita”, “vendo passar a incógnita”

(“Primas de Sapucaia”)

Nalguns casos, os termos podem acumular-se: “os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas...” (“O alienista”); “que é o coração humano? Um logogrifo. Mistério!” (“Ponto de vista”). Noutros, substantivos como os apontados podem conviver com adjetivos correspondentes ou quase — e tão frequentes na obra machadiana — como *enigmático* (“narração enigmática” — “Adão e Eva”), *secreto*, *misterioso*, *oculto*, *obscuro*, *impenetrável*, *inexplicável*, *incompreensível*, *impalpável*, *encoberto*, *desconhecido*, *esquisito*, *estranho*, *assombroso*, *vago*, *oblíquo*, etc. Ou podem relacionar-se com verbos também abundantes nos textos machadianos, como *ocultar*, *dissimular*, *interrogar*, *indagar*, *examinar*, *pesquisar*, *conjecturar*, *investigar*, *farejar*, *sondar*, *suspeitar*, *decifrar*, *resolver*, *penetrar*, *atinar*, *desvendar*, *revelar*, *adivinhar*...

Além disso, não é raro encontrar nesses textos metáforas ou imagens relacionáveis com sibilas, esfinges, bruxos, adivinhos, nem perífrases e eufemismos que disfarçam enigmas ou tabus:

— “São nervos; assim se diz, creio eu, quando se não sabe do que uma pessoa padece” (“A parasita azul”). Ao enigmatismo diegético junta-se por vezes o da própria instância narrativa. O enunciador (veja-se o início de “A causa secreta”) não conta “sem rebuço”, enreda-se ou enreda facilmente o leitor, baralha os tempos, suspende ou adia a informação essencial, cria vazios textuais (“leerstelle”), despista com informações falsas, hipotéticas, secundárias ou laterais, vale-se de formas ou fórmulas equívocas, dissemina interrogações, relativiza enunciados, fala, como o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, “de um jeito obscuro e truncado”, constrói elipses, espirais e labirintos narrativos. A arquitetura do conto machadiano é com frequência idêntica à de uma adivinha, que contém obstáculos comunicacionais e não admite resposta ou solução a não ser no fim; e é claro que essa resposta pode anteceder o confronto com outro enigma...

O enigmático domina como regra o conto de Machado de Assis, e pode afectar as mais diversas coisas, desde uma letra ou um número a uma carta ou um dado, desde uma acção a uma causa, desde o mar ao céu, desde o mundo (“vasto mundo incógnito”, como vem em “O cônego ou metafísica do estilo”), à vida (“impenetrável”, como se lê em “O enfermeiro”), desde os homens, como o alienista ou Fortunato, às mulheres, “belas charadas” como a Isabel de “A parasita azul”, ou “damas incógnitas” como as “Primas de Sapucaia”. Todas estas características do conto machadiano poderíamos vê-las compendiadas, em três contos paradigmáticos, que paradigmaticamente podem implicar o enigma da criação (ou da criação artística), o enigma das origens, e o enigma da mulher. Esses contos, de que vamos ocupar-nos mais atentamente, são “O cônego ou metafísica do estilo”, “Adão e Eva” e “Missa do Galo”.

“O cônego ou metafísica do estilo”, de *Várias Histórias (1896)* fala-nos de um cônego, Matias, que é solicitado, quando se entregava à leitura de uma obra espiritual, para fazer um sermão, que começa a escrever contrafeito e, logo a seguir, “com amor”, guiado pela “inspiração, com os olhos no céu”, e pela meditação, “com os olhos no chão”. O que não o impede de ficar suspenso de um adjetivo, que risca, substitui por outro, torna a riscar. Nesta altura o narrador interrompe a narração para se dirigir ao leitor, que já tratara por tu, e chamara precipitado antes de o chamar amigo e amado, e convida-o a subir, com ele, à cabeça do cônego (“Upa! Cá estamos.”), a fim de poderem perceber os mecanismos da criação verbal:

“Olha bem que é a cabeça do cônego. Temos à escolha um ou outro dos hemisférios cerebrais; mas vamos por este, que é onde nascem os substantivos. Os adjetivos nascem no da esquerda. Descoberta minha, que, ainda assim, não é a principal, mas a base dela”.

Depois, convida uma senhora, leitora, a subir também à cabeça do cônego para, verificado o sexo dos vocábulos, e o impulso para o casamento do substantivo e do adjetivo, surpreender o idílio de Sílvia e Sílvia:

“Portanto, vamos lá por essas circunvoluções do cérebro eclesiástico, atrás do substantivo que procura o adjetivo. Sílvia chama por Sílvia. Escutai: ao longe parece que suspira também alguma pessoa; é Sílvia que chama por Sílvia.”

Narrador, “leitor” e “leitora” surpreendem, entretanto, o movimento do cônego em direcção à janela, de onde olha a Natureza (em busca, evidentemente, de inspiração não livresca), ao mesmo tempo que, no inconsciente do cônego, ou indiferentes à sua observação consciente, Sílvia e Sílvia “prosseguem em busca um do outro”, “por entre embriões e ruínas” de um “vasto mundo incógnito”, que é o mundo dos fragmentados e mesclados saberes armazenados na memória individual. Uma “força íntima”, uma “afinidade secreta” acaba por determinar o encontro e o enlace dos amados: “Nisto, o cônego estremece. O rosto ilumina-se-lhe. A pena, cheia de

comoção e respeito, completa o substantivo com o adjetivo. Sílvia caminhará agora ao pé de Sílvio, no sermão que o cônego vai pregar um dia destes, e irão juntinhos ao prelo, se ele coligir os seus escritos, o que não se sabe.”

Este conto-poema, ou poema-conto, que é decerto uma das mais belas páginas da literatura mundial (como é que ninguém se tem dado conta disso?), está pontuado de referências enigmáticas, a começar pela de uma profecia: “Nesse dia — creio que por volta de 2222 — o paradoxo despirá as asas”.

Se o número — duas vezes duas a figuração do par — parece reiterar a ideia de harmonia e de acordo que acaba por unir os dois pares Sílvio/Sílvia, substantivo/adjetivo, a profecia eufórica implica o conto, *este* conto singular e paradoxal (“Então esta página merecerá, mais que favor, apoteose”), que, na sua configuração divertida ou no seu aspecto “tonto”, fala afinal de “mil cousas místicas e graves”, de um “amor predestinado”, de um “vasto mundo incógnito”, de uma “afinidade secreta”, de “velhas charadas”, e de “uma grande unidade impalpável e obscura”.

As palavras “o que não sabe”, colocadas no lugar onde estão, encerrando um conto que tão magistralmente figura os mistérios da criação verbal ou literária e, afinal, do amor, da humanidade e do mundo, revestem-se de inegável valor simbólico, e traduzem bem a ideia de que, resolvido um problema, decifrado um enigma, outros haverá para resolver ou decifrar.

Os mistérios da criação artística são a matéria de outros contos machadianos, como “Cantiga de sponsais” e “Um homem célebre”, onde todavia não vemos o fulgor de “O cônego ou metafísica do estilo”. Mas outros contos privilegiam outros enigmas, como o das origens do mundo ou da vida, de que se ocupa “Adão e Eva”, também incluído em *Várias Histórias*. O que nele se narra é que, no ano de mil setecentos e tantos (sic), D.

Leonor, dona de casa e de um engenho da Bahia, anuncia a um dos seus convidados que vai servir um doce particular. E logo ele, grande lambareiro, quer saber o que é. Ela chama-o curioso, e tanto basta para

que todos comecem a discutir sobre a curiosidade, para saber se ela é masculina ou feminina, ou sobre a responsabilidade da perda do paraíso, para saber se ela se deveu a Adão ou a Eva. As senhoras dizem que é a Adão, os homens que é a Eva, mas dois destes não se pronunciam e, interrogados pela dona da casa, um, Frei Bento, que é carmelita, responde que toca viola, e o outro, o Sr. Veloso, que é juiz de fora, responde que não há matéria para opinião uma vez que a história de Adão e Eva não se passou como a conta o *Pentateuco*, por sinal um livro apócrifo, diz. Esta resposta provoca diferentes reacções, que levam o juiz a afirmar, enquanto recebe o prato com o doce, que conhece a história e o livro autênticos, e se dispõe a contá-la se não mandarem o contrário. Na sua versão, fidedigna, foi o Diabo ou o Tinhoso que criou o mundo, tendo Deus, que leu o seu pensamento, tratado de corrigir ou atenuar a obra, “a fim de que ao próprio mal não ficasse a desesperança de salvação ou do benefício”: o Tinhoso fez as trevas, Deus a luz; o Tinhoso criou as tempestades, Deus as brisas da tarde; o Tinhoso inventou o homem e a mulher sem alma e com ruins instintos, Deus deu-lhes a alma e os nobres sentimentos, e ainda criou para eles o jardim das delícias, onde só lhes era interdita a árvore do Bem e do Mal. Danado, o Tinhoso pediu à serpente que se enroscasse na árvore, e que quando Adão ou Eva passassem lhe oferecesse um fruto que lhes permitiria “conhecer o segredo da vida”. A serpente aceita, contente, a missão, e dispõe-se a atacar sobretudo a Eva de que tem inveja. Mas Eva resiste à sedução, à promessa de “realeza, poesia, divindade”, a que também resiste Adão. Pelo que Deus os chamou para o paraíso, onde entraram guiados por Gabriel, tendo a terra ficado entregue aos poderes do Tinhoso. Aqui o juiz cala-se, e estende o prato a pedir mais doce. Os outros convivas estão todos “embashacados”, D. Leonor diz que o juiz esteve “logrando a gente” e o próprio juiz acabará por declarar, enquanto “leva à boca uma colher de doce”: “Pensando bem, creio que nada disso aconteceu; mas também, D. Leonor, se tivesse acontecido, não estaríamos aqui sabo-



reando este doce, que está, na verdade, uma coisa primorosa. É ainda aquela sua antiga doceira de Itapagipe? “Notemos antes de mais, lembrados do que disse Piglia, que há neste conto duas histórias: uma, assumida por um narrador extradiegético, é a do convívio íntimo de um grupo de amigos numa casa da Bahia, onde conversam e comem, num incerto ano do sec. XVIII; a outra, que atravessa a primeira, é uma nova (ou paródica) história, fictiva, da criação do mundo, da criação do ser humano e da sua salvação, contada por um narrador intradieético. Esta última inclui cenas ou sequências em que entram Deus e o Diabo, Adão e Eva, o Diabo e a serpente, a serpente e Eva e Adão, e, finalmente, Deus e o arcanjo Gabriel, e este, Adão e Eva, e “miríades de anjos”.

Notemos que o título parece privilegiar a segunda história, embora convenha também à primeira na medida em que os nomes de Adão e Eva também aparecem nela, e na medida em que ela levanta a questão do masculino e do feminino, que talvez constitua outra história...

Notemos que em ambas as histórias, constituídas, ambas, por partes narrativas e dialogais, há outras imagens de dualidades conjugadas (o Frade é adjuvante do Juiz, como Gabriel o é de Deus, a serpente do Diabo, e Adão de Eva) ou opostas (Masculino/Feminino, livro apócrifo/livro autêntico, Deus/Diabo, Bem/Mal, Paraíso Celeste/Paraíso Terrestre); mas estas dualidades claras articulam-se com outras latentes, e não menos relevantes, que poderemos nomear como Ficção/Realidade, Secreto/Manifesto, Saber/Sabor.

Para nos darmos bem conta delas, comecemos por interrogar os personagens *nomeados*, que são evidentes personagens-tipo: Leonor, a senhora do engenho, do engenho de açúcar com que se fazem os doces, e do engenho que mobiliza o convívio, a discussão, e faz a provocação e a prova (do doce, talvez, mas sobretudo do “logro” do juiz, irônico ou não), é uma boa representante da burguesia bahiana setecentista, que prezava academias como a Brasílica dos Esquecidos, fundada em 1723 por Vasco Fernandes César de Meneses e que teve como sócio distinto o irmão

de Diogo Barbosa Machado, Inácio Barbosa Machado, por sinal juiz de fora na Bahia: Frei Bento representa obviamente, mais do que os carmelitas que na Bahia fundaram um convento em 1586, a comunidade eclesiástica que não se fixava em eremitérios; o mestre-de-campo João Barbosa representa, claro, a instituição militar; e o juiz de fora, sr. Veloso, representa evidentemente o mundo do Direito, mas não só, como vamos ver.

O conto começa por fazer referência a um lambareiro que no final tenderemos a identificar retrospectivamente com o juiz, mas, verosímil, essa qualificação e a que se lhe segue, “curioso”, poderiam contemplar outro personagem. Segura, segura é a referência ao juiz que “não dizia nada” enquanto os outros discutiam — sinal não propriamente de prudência ou ignorância mas, pelo contrário, como logo se vê, de sabedoria, que permitia pôr em causa os fundamentos do *Pentateuco*, ou a sua autoridade. A qualidade superior do juiz é aliás bem assinalada por Frei Bento, também ele sábio (“sabia que...”); a uma pergunta concreta, comprometedora, ele deu uma resposta indirecta ou metafórica, que sobrepunha ao tema da culpabilidade de Adão ou de Eva, do homem ou da mulher, o tema musical (“eu toco viola”), ainda por cima sem mentir, porque tocava viola. No seu retrato, o juiz é dado como “um dos mais piedosos sujeitos da cidade”, como “jovial e inventivo, e até amigo da pulha” (não da pulhice, mas da graça “curial e delicada”), sabendo no entanto ser “gravíssimo” nas “cousas graves”.

Este retrato, a que Frei Bento ainda juntará mais alguns traços (ele fala “com boa significação”, ele “conhece outros livros”, ele “lá” saberá...), dá-nos conta de uma figura moral e intelectualmente superior, paradoxal, e marginal; não se esqueça a sua profissão de juiz de fora. Por isso não é de estranhar a qualidade da sua paródia bíblica, nem a sua coragem para enfrentar a doxa, nem o espanto ou a surpresa que provoca nos ouvintes comuns. É facilmente notaremos que a sua superioridade assenta em boa parte na sua relação com os livros e com a linguagem: ele sabe passar dos níveis ou dos registos

linguísticos “gravíssimos” aos joviais, sabe dizer uma graça “curial e delicada” (quer dizer, sabe ser irônico), sabe reconhecer o tabu e os seus efeitos, dizendo “Tinhoso” depois de ter começado por dizer “Diabo”, sabe contar ou parodiar um mito, nem que seja o edênico, e sabe também ficar calado. O juiz é pois um *sage*, um sábio que conjuga o uso do gosto (“lambareiro”) e o da inteligência (“curioso”), que preza o saber (o conhecimento da verdade e da autenticidade) e o sabor (do doce, mesmo quando ignora a sua “particularidade”).

Veloso identifica-se afinal com um autêntico adivinho, que é sempre alguém experimentado em coisas do mundo e da linguagem; ou então identifica-se, no que fala e no que cala, com o próprio enigma. O espantoso é que a forma “enigma” comparece no interior da segunda história, e é posta na boca da serpente, que é capaz de “chamar a peçonha à língua”, e que é adjuvante ou representante do diabo: “Conheço agora tudo, a origem das coisas e o enigma da vida”. Mas ainda mais espantoso - ou não, porque sabemos que se trata de uma duplicação típica do texto fictivo — é que a mesma forma surge, adjectivada, na primeira história, desta vez utilizada pelo narrador extradiegético, que no entanto assume o ponto de vista dos ouvintes do juiz: “em vez de explicação, ouviam uma narração enigmática, ou, pelo menos, sem sentido aparente”.

Colocada quase no final do conto, esta expressão “sem sentido aparente” poderia aplicar-se não só à segunda história mas também ao conto inteiro, onde corre um “sentido profundo”. Aliás, também não faltam na primeira história as marcas do texto enigmático. Uma dessas marcas é a dos vazios textuais e das paralipses. Logo no início surpreendemos uma data a que faltam dois números (“mil setecentos e tantos”), surpreendemos a omissão do nome da “senhora de engenho”, pouco depois dada como dona Leonor, e o do “grande lambareiro” e “curioso” — que poderemos *adivinhar* quem é —, bem como o de outros homens, pelo menos dois, e senhoras. Por outro lado, há falta de pertinência ou de rigor — como acontece nas

adivinhas folclóricas — na passagem em que se diz que “estavam todos discutindo” mas que o juiz, tal como Frei Bento, “não dizia nada”. E há “leerstelle” que as reticências denunciam: “Mas a Escritura...” (e esta frase é tudo o que ao longo do conto se atribui ao mestre-de-campo), ou “Sim, parece que...”, que é o que diz Frei Bento exactamente para não dizer, ou para não se comprometer. E ficamos sem saber de onde vem a voz que pede: “Vá lá, diga”.

O carácter enigmático do conto vê-se também nas perguntas. Não é irrelevante que um texto que começa pela referência equívoca a uma senhora “de engenho” logo na segunda frase contenha implicitamente uma pergunta (“quis logo saber”) e refira um sujeito perguntador, o “curioso”; como não é irrelevante que termine exactamente com esta pergunta: “É ainda aquela sua antiga doceira de Itapagipe?”. Tal pergunta pressupõe da parte do atilado juiz um conhecimento antigo e uma memória do gosto e da toponímia, mas pressupõe igualmente que ele, que aprecia o doce, “uma coisa primorosa”, não sabe ao certo quem o fez. Mas o enigma do doce não passa de um doce enigma, se comparado com o das origens do mundo ou da vida, de que aliás também pode ser metáfora. E o conto revela ainda que pode haver perguntas arbitrárias ou infundamentadas, que a uma pergunta pode dar-se ou não uma resposta adequada, que a uma pergunta pode responder-se com outra pergunta, que uma simples pergunta pode produzir estímulos e sentimentos muito complexos e diferenciados.

O conto “Adão e Eva” parece, assim, um modelo do que ele mesmo nomeia como “narração enigmática”, que ele mesmo ensina que é aquela em que aparecem enigmas, não importa se em estruturas profundas ou de superfície; em que o leitor é desafiado a um trabalho de decifração que o levará à sabedoria; em que há uma artificiosa cifragem verbal e uma importante componente interrogativa; em que se dá um confronto permanente com o secreto, o misterioso, o tabu, mas também com a doxa; e finalmente em que perpassa uma onda alta de ironia — no sentido que lhe deu Northrop

Frye em *Spiritus Mundi*<sup>32</sup> — que estabelece um jogo de capturas e fugas, de encantamento e desencantamento.

E aqui está como um esquecido ou ignorado conto que no seu início parecia banal e frívolo, ocupado com questões de ordem doméstica ou culinária, obriga a passar do interior de uma casa bahiana para o planeta ou mesmo para fora dele (para o paraíso ou para o inferno), do sec. XVIII para as origens do mundo, e das origens do mundo para o mundo das origens, do sentido, da linguagem ou da literatura. Fabuloso Machado.

Se o *Dom Casmurro* é para a generalidade da crítica e para o grande público o mais enigmático dos romances machadianos, o seu equivalente contístico será sem dúvida a “Missa do Galo”, publicado pela primeira vez na revista *A Semana* (1894) e incluído no volume heterogêneo *Páginas Recolhidas* (1899). É certamente o seu cariz enigmático, ou o da sua protagonista Conceição, que tem seduzido, como nenhum outro conto machadiano, não só os leitores que o colocam entre os melhores contos que o seu autor produziu mas também os seus muitos críticos<sup>33</sup>.

Alguns destes críticos não deixam de assinalar as estranhezas ou as dúvidas que suscita este conto, em que Nogueira conta o que lhe aconteceu quando tinha 17 anos, na noite de Natal de 1861 ou 1862: hóspede na casa carioca do escrívão Meneses, que casara em primeiras núpcias com uma prima daquele e vivia agora casado com Conceição, mas mantendo uma amante, Nogueira desistira de partir mais cedo para férias a fim de poder assistir à “Missa do Galo na Corte”; e depois do jantar fazia horas numa sala, lendo *Os Três Mosqueteiros*, quando aí lhe aparece, de roupão e chinelinhas, a dona da casa; até cerca da meia-noite ficam ambos a conversar ou a desconversar — sobre leituras, quadros, sonos, sonhos... — a diversas distâncias reais e psicológicas, enquanto Meneses estaria em casa da amante e a mãe de Conceição e as duas escravas dormiriam; a conversa conhece momentos intensos, mas já afrouxara quando Nogueira parte para a Missa, durante a qual ele vê antepor-se ao padre celebrante a figura de

Conceição, que no dia seguinte não teria gesto ou palavra que fizesse “lembrar a conversação da véspera” e que, partindo para férias, ele deixaria de ver porque o marido dela morreu e ela casou com o “escrevente juramentado” do marido.

Por todo o conto estão disseminadas expressões problemáticas, dubitativas ou relativizantes do narrador, que ilocutoriamente exprime o seu ponto de vista sobre as matérias de que fala: “nunca pude entender”, “pode ser que”, “duvidei da afirmativa”, “talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer”, “não entendi a negativa”, “creio que deu por mim”, “não sei se apressada ou vagarosamente”. Tais enunciados tanto podem referir-se ao outrora do narrado como ao agora da narração, e problematizam sempre a distinção entre o experimentado e o imaginado, a aparência e a realidade, a verdade e a mentira, admitindo a possibilidade de uma e outra. E o narrador chega mesmo a declarar a sua oximórica contradição na actualidade enunciativa (“Contradigo-me, atrapalho-me”), ou a vê-la no passado: “queria e não queria acabar a conversação”.

Mas as dúvidas e contradições do protagonista-narrador se o definem como pessoa incerta ou duvidosa, problemática, contraditória, não têm que ser as dos leitores, que nalguns casos podem esclarecê-las, e encará-las como desmemórias e lapsos (*calami* ou *linguae*), próprios de quem é limitado ou está fragilizado, ou como falhas trágicas ou dramáticas, ou como dissimulações típicas dos mentirosos, e até dos mentirosos que dizem verdades. Quando o narrador diz “Boa Conceição. Chamavam-lhe a santa”, e fazia jus ao título”, mas logo a seguir acrescenta que “dava para maometana, aceitaria um harém, com as aparências salvas” (a santidade jogava com as aparências?), ou que “pode ser que não soubesse amar” (como é que uma santa podia não saber amar?), os leitores talvez possam admitir a inocência ou a ingenuidade, sempre relativas, do narrador mas de modo nenhum admitem a bondade ou a santidade de Conceição, que, tal como ele a apresenta, terá de ser vista como dissimulada ou dissimuladora. Os enigmas de “Missa do Galo”

<sup>32</sup> Indiana University Press. Fitzhenry & Whiteside, 1976, pp. 123-147.

<sup>33</sup> “Missa do Galo” foi o mais votado — por um grupo de especialistas — dos contos que figuram no volume *Machado de Assis — Seus 30 melhores Contos* (Rio de Janeiro, José Aguilar, 1961, p. 17); contistas, poetas, professores e críticos ouvidos pela revista *Vozes* em 1978 consideraram “Missa do Galo” o melhor dos “dez contos mais importantes da literatura mundial”; outros inquiridos, como o que fez em 1989 Rômulo Pinto confirmam a preferência, que também pode medir-se no volume *Missa de Galo — Variações sobre o mesmo Tema*, editado em S. Paulo pela Summus Editorial em 1977, com a colaboração de António Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Osman Lins. A lista de críticos que se ocuparam especialmente de “Missa do Galo” inclui Maria Aparecida Santilli, Dirce Côrtes Riedel, Ernesto Guerra da Cal, Nádia Battella Gotlib, Jesus António Durigan, José Fernandes, Arnaldo Saraiva, Nailor Marques Júnior, Lélia Parreira Duarte, etc.

começam no título, que Guerra da Cal achou estranho ou impertinente, mas que ganha extraordinária relevância simbólica quando se vê que por ele passam as duas isotopias fundamentais do conto: a religiosa e a sexual. Ou começam no *incipit* “nunca pude entender”, que faz supor que a escrita memorialista e auto-reflexiva a que se entrega o protagonista tantos anos depois dos acontecimentos visa um entendimento retrospectivo e denuncia um trauma que ainda o perturba.

O objecto do entendimento ou do desentendimento diz o texto que foi uma “conversação”, quando na realidade foi o paronomástico “Conceição”. Até por que, no que respeita à conversação estamos conversados — trata-se obviamente de uma desconversação: as falas narrativizadas ou directas (mas sempre citadas por Nogueira; não temos o ponto de vista de Conceição) dizem directamente uma coisa (missa, tempo, idade, romances, retratos, anedotas...) mas dizem conotativamente — subdizem, entredizem — outras, outra coisa, uma coisa entredita e interdita, que é claramente sexual. E o que na linguagem verbal é tabu, torna-se evidente, mau grado as simulações, as dissimulações, as simulações das dissimulações a que ambos os personagens se entregam, na linguagem silenciosa cinésica ou proxémica; as posturas, os gestos de vários tipos, mas sobretudo os olhares directos ou oblíquos, as movimentações, as aproximações e fugas, não permitem qualquer dúvida. Mas a linguagem verbal por que vêm as referências cinésicas ou proxémicas também é, bem lida, suficientemente expressiva. Notem-se desde logo as referências às subidas e descidas da voz (“Mais baixo”, pede Conceição), ao ritmo elocutório, por vezes apressado, por vezes sintomaticamente vagaroso e pausado; e notem-se as palavras ou expressões dúplices, como as do título e a do “teatro” (que era a casa da “comborça”). A duplicidade fundamental está no facto de se apontar à superfície a religião de Cristo, mas de se implicar na estrutura profunda a religião de Eros. A primeira comparece no conto exactamente para tapar, camuflar ou sublinhar enviezadamente a segunda. A missa

real não passa de um espectáculo; na missa real Conceição interpõe-se à frente do padre, cujas vestes lembram o seu roupão; a missa real só merece quatro ou cinco linhas do conto. Este vale como um duplo ritual: o do episódio “real” de 1861 ou 1862 e o da sua rememoração no presente. Em qualquer deles surpreendemos curiosas afinidades com o ritual da missa: um ou uma celebrante, a ideia de uma comunhão, a ideia de uma paixão, ou de um sacrifício. Só que a “celebração” pela memória de um episódio antigo não reconforta o narrador, como a memória que é a missa (“faizei isto em memória de mim”) reconfortará os cristãos; ele parece sair do conto ainda mais sacrificado ou traumatizado, e talvez pudesse repetir no fim as palavras do início: “nunca pude entender”. “Parece”, “talvez”: pode ser que ele tenha entendido tudo, sempre, e finja não entender ou não ter entendido nada. Quem pode garantir que não dissimula e mente, ou que não há mentiras nas suas verdades e não há verdades nas suas mentiras? Quem pode assegurar que o próprio episódio datado incertamente de 1861 ou 1862 ocorreu realmente? O conto é todo ele uma ilustração exemplar da indecibilidade ou da coexistência fatal da verdade e da mentira, da realidade e da aparência, do saber e da ignorância. E o jovem Nogueira de 1861 ou 1862 ou o velho Nogueira que o lembra podem não ser tão ingénuos ou tão estúpidos como parecem. Os seus tabus e a sua volubilidade, antigos e, pior, actuais, provam que não é só Conceição que é enigmática, como pensa quase toda a crítica, repetindo o erro relativo a Capitu. Mas não há dúvida de que a “mediocre” ou mediana Conceição é a figura por excelência da ambiguidade, da contradição e do enigma. Sob vários aspectos, que vão da esfera religiosa à familiar, mas sobretudo sob o aspecto sexual. Tendo sido ela, típica balzaquiiana (tem 30 anos), a provocar Nogueira, de 17, é também ela que interrompe o jogo de sedução, que poderia ser a sério. E não é possível ao leitor, como não o foi ao narrador, saber que motivações a levaram a interromper esse jogo, porque a interrupção, embora algo dissimulada, não deixa de ser clara.

Mas não faltam hipóteses ponderáveis: a sua condição de casada, apesar de saber da amante do marido (o que poderia justificar uma breve hipótese de “vingança”)? A sua formação religiosa (nome, devoções, oratório...), apesar de não ter ido à missa do galo? A sua condição feminina e etária, susceptíveis de alguma censura social e familiar? O medo, nessa condição, e medida a reacção de Nogueira, de algum fracasso intelectual, sentimental, ou sexual, dela, de Nogueira, ou dos dois? A sua autoculpabilização (“A culpa foi minha”), por motivos que poderiam até admitir a infecundidade, que ironizaria o seu nome, e a frigidez? Negando-se a adiantar, pelo narrador ou por algum personagem, a justificação de um comportamento estranho, nunca entendível por quem o sofreu, Machado de Assis guia como um mestre (de cerimónias) e faz participar o leitor na sua missa literária. O sucesso do seu conto passa naturalmente pelo trabalho e pela articulação de várias componentes — formais, estruturais, semânticas, simbólicas —, mas não foge à explicação que Bruno Bettelheim<sup>54</sup> deu para o sucesso dos contos de fadas, no que nem foi contradito por alguns que, como Pierre Péju<sup>55</sup>, discutem e combatem muitas das suas teorias. Tratando-se de um conto que de algum modo está nos antípodas do conto de fadas, “Missa do galo” ficciona ou figura, como estes, uma situação comum, difícil, delicada, uma etapa de crescimento intelectual, social, psicológico, e de perda da inocência, a que Machado de Assis alude no poema curiosamente intitulado “Ita missa est”<sup>56</sup>, e uma etapa de pujante afirmação afectiva e sexual. Lendo o conto machadiano, os leitores poderão rever-se nessa etapa ou preparar-se para ela, não como quem recolhe informações num tratado psicanalítico mas como quem trabalha com uma imagem nítida,

breve, e complexa, e se familiariza com “fantasmas” assustadores. “Missa do galo” prova também como Machado sabe conduzir o leitor no esforço de decifração, encaminhando-o, entre obstáculos e promessas, para o que chamou “verdade inteira”<sup>57</sup>. Às vezes o próprio narrador machadiano se compraz em dirigir-se directamente ao leitor, como se ele não estivesse só na fábula ou estivesse também na vida. “O melhor drama está no espectador e não no palco” — diz, em conclusão, o narrador de “A chinela turca”. E é claro que os enigmas dos textos machadianos são também enigmas da vida, mesmo quando parecem literários ou livrescos. Em última análise, os contos machadianos dizem, como a seu modo disseram os ainda seus contemporâneos Baudelaire e Pessoa, que tudo no mundo são símbolos ou enigmas: e que, perante eles, sobretudo os que têm que ver com a esfera da sexualidade, toda a atenção é pouca; ou que, com paciência e inteligência, é possível chegar à decifração, ou a alguma decifração:

“— Provavelmente não me entendeu ?  
— Não, senhor.  
— Há de entender logo mais.”  
Este diálogo vem em “A chinela turca”, mas poderia vir em tantos outros contos machadianos, que pedem ao leitor um esforço que pode nem terminar com uma grande descoberta ou uma decifração; porque, descoberto um enigma, logo outro ou outros se perfilam. Talvez por isso é que Adorno escreveu que “não se resolve o enigma, só se decifra a sua estrutura”<sup>58</sup>. No fundo, era também isso que dizia S. Paulo, na célebre frase: “videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem”<sup>59</sup>. Machado de Assis, por sinal também chamado O Bruxo, dá-nos uma boa ajuda para vermos os enigmas face a face.

(1992)

<sup>54</sup> *La Psychanalyse des Contes de Fées*, Paris, Pierre Laffont, 1976 (trad. portuguesa: *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa, Bertrand, 1984; trad. brasileira, *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, 6.ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986).

<sup>55</sup> *La Petite Fille dans la Forêt des Contes*, Paris, Robert Laffont, 1981.

<sup>56</sup> *Obra Completa*, vol. III, pp. 46-47.

<sup>57</sup> A expressão vem em “O alienista” — v. *Obra Completa*, II, p. 286.

<sup>58</sup> *Op. cit.*, p. 166.

<sup>59</sup> Primeira Epístola aos Coríntios, Cap. 13, v. 12 (*Biblia Sacra*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946, p. 1477).

