

# NOTAÇÕES (IN)SIGNIFICANTES EM MACHADO DE ASSIS

Ruth Silviano Brandão

## Resumo

Este texto analisa aspectos aparentemente secundários ou difíceis de interpretar em alguns contos ou romances de Machado de Assis.

## Résumé

Ce texte analyse des aspects apparemment secondaires ou difficiles à interpréter dans certains contes ou romans de Machado de Assis

### 1) *Miss Dollar:¹ de tout mon coeur*

Não à toa uma cadelinha e não um cachorrinho; não à toa portadora de uma coleira que funciona como uma carta de amor - *de tout mon coeur* - ; não à toa nomeada Miss Dollar, esta aparentemente figurinha insignificante ou, no mínimo secundária, do conto homônimo de Machado de Assis pode revelar a não insignificância de certos mecanismos aparentemente menores da ficção machadiana.

Aliás, a crítica sempre se posicionou de forma um pouco negativa em relação aos primeiros contos. Para ela, o autor ainda não era dono de uma técnica narrativa mais depurada, como viria a revelar em seus textos posteriores. Costa Lima, referindo-se a um conto de 1872, *A parasita azul*, vai se referir a ele, em artigo de 1983, "Machado e a inversão do veto", como "anterior à fase de maestria machadiana."<sup>2</sup>

Entretanto, já em "Miss Dollar", esse primeiro conto de seu primeiro livro em prosa, o narrador já exhibe mecanismos que, pelo menos, anunciam o futuro contista. Já se verificou mesmo como temas, imagens, metáforas aparecem em alguns contos ou episódios de romances e mais tarde se repetem em outros escritos do autor.

Reafirmando um lugar comum que diz da precedência nos textos ficcionais de questões que muitas vezes mais tarde as ciências vão elaborar, podemos dizer de "Miss Dollar" como o conto encena um sujeito que se mostra dividido por sua própria enunciação, reveladora da relação oblíqua que separa o sujeito do sexo, como diria Lacan<sup>3</sup> ou o sujeito do dinheiro.

No artigo citado de 1983, Luiz Costa Lima, afirma que:

Como Machado vivia em um meio provinciano e sob um Estado clientelístico, precisou desenvolver uma técnica que Flaubert não teria necessitado: a técnica que temos chamado a técnica em palimpsesto, i.é., formada por duas camadas, uma aparentemente cordata, a esconder da tinta visível a virulência crítica, deposta na segunda<sup>4</sup>.

Quando faz esta afirmação, Costa Lima está se referindo a romances como *Madame Bovary* de Flaubert e *Dom Casmurro*, *Brás Cubas* e *Quincas Borba* de Machado. Entretanto, poderíamos lembrar "Miss Dollar" e tantos outros textos, em que se encena um narrador indigno de confiança, na expressão de Wayne Booth, e a que os críticos tanto recorrem para falar do narrador machadiano.

Quanto à observação de Costa Lima, não sei se é possível afirmar tão categoricamente sobre as razões de Machado para construir as estratégias de sua ficção. Num texto aparentemente tão inocente, o tema romântico do casamento e do dinheiro parece corriqueiro. No romance urbano de Alencar, por exemplo, tudo gira em torno dessas questões. A mocinha rica sempre se casa com o pretendente também rico e, se ele é pobre, torna-se ou revela-se rico, por algum estratagema. A sexualidade é embelezada pelo amor aparentemente desinteressado e a ficção se resolve de acordo com o senso comum.

Em "Miss Dollar", para o leitor um pouco mais atento, as coisas se desmitificam de forma bem menos rósea. Observe-se

que, desde o primeiro parágrafo, o narrador já cria uma suspeita sobre a identidade de Miss Dollar: “Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar.”(MD, p.27) Ora, se Miss Dollar remetesse apenas à cachorrinha e nada além dela, não haveria motivo para guardar segredo, que aliás o narrador não guarda, apenas dá uma falsa pista sobre sua importância,

Note-se que Miss Dollar se perde e é encontrada, faz um trajeto, da casa da viúva Margarida à casa do herói, médico que não pratica a profissão, pois ficou rico com a invenção de um elixir. Se o médico não precisava de dinheiro, Margarida também era rica e temia casar-se de novo, com medo de que os possíveis pretendentes pretendessem apenas os bens que lhe couberam por herança. Como o falecido marido, por sinal, “que teve unicamente em vista gozar da riqueza dela.”

Ora, como a viúva amava Miss Dollar, Mendonça amava seus vários cães de nomes imponentes;

A coleção de cães era uma verdadeira galeria de nomes ilustres. O mais estimado deles chamava-se *Diógenes*; havia um galgo que acudia ao nome de *César*; um cão d'água que se chamava *Nélson*; *Cornélia* chamava-se uma cadelinha rateira, e *Calígula* um cão de fila, vera-efígie do grande monstro que a sociedade romana produziu.(MD, p.32).

Anteriormente já se tinha dito que, para o dono, “o cão pesava tanto como o amor”(MD, p.28). Para resumir, vamos ressaltar o nome de Miss Dollar, que, se remete a dinheiro, é também *Miss*, falta.(cão, amor e falta) Vamos lembrar que a cachorrinha funciona o tempo todo como uma carta, uma carta que expõe letras que devem ser traduzidas. Ressalte-se também que o dito *de tout mon coeur* se exhibe claramente em sua coleira: *diz tudo meu quero*, podemos ouvir, ou *De tudo eu quero*, ou *dito meu quer*, para nossas orelhas brasileiras . Note-se, além disso, que todas as cartas de amor convencionais trocadas entre os amantes falham ou são devolvidas ou censuradas. Mendonça, o herói, diz mesmo o seguinte: “acho-me diante de um enigma que meu coração desejaria decifrar”.(MD, .37). Ora, o “enigma” e sua decifração estavam absolutamente visíveis.

A “carta” perdida que é ela, nada tem de fechada ou indecifrável, aliás é mais uma carta aberta, exibindo, ao contrário

da indiferença de sua dona, seu texto não censurado, em relação a Mendonça. O texto da carta, "*de tout mon coeur*", mostra-se o tempo todo, na superfície do texto, na superfície do pescoço de Miss Dollar, que, se tinha nome de moeda, não deixava de circular, como circulam as mulheres, nas sociedades ditas primitivas.

Além disso, em contraponto à rigidez da Margarida, Miss Dollar só falta pular sobre o novo e aparentemente rejeitado pretendente. Acrescente-se que no canil de Mendonça só há referência a uma cadela, que, entretanto, já dera cria, ao contrário de Miss Dollar e de Margarida.

A relação hipócrita com o dinheiro revela-se de imediato no texto, e os caminhos pulsionais se traçam claramente da casa da viúva, para a casa de Mendonça e daí para seu quarto, tudo conduzido por Miss Dollar. Todas as demais peripécias e delongas para que finalmente o par de amantes se encontre são secundárias. No final do conto, Miss Dollar já tinha feito seu papel, e o texto acaba com sua morte, já que, então, as cartas tinham sido lidas.

Com Freud, retomado por Lacan, o sujeito sempre falta lá onde se supõe que esteja: *Wo Es war soll Ich werden*<sup>5</sup>; lá onde isso era, eu devo advir. Grosseiramente falando, Miss Dollar sempre estava onde Margarida ausentava-se, e esta só proclama seu desejo depois de tortuosas estratégias que a ficção constrói.

O que importa, nesse conto, não seriam tanto as relações da sociedade patriarcal com a sexualidade e o dinheiro, mas a maneira como o desejo é aí encenado pelos desvios de um sujeito que não sabe dele, diferentemente da maneira como o realismo usualmente o faz, i.é, via um sujeito consciente, sabedor de seus atos, sempre explicável, compreensível, pressuposto pelo senso comum.

Eu penso que a literatura pode encenar esse sujeito fugaz, sujeito que se eclipsa, mas nem sempre da mesma maneira como o sujeito falante nosso de cada dia o faz. A literatura sempre encena, representa duplamente. Nos textos em que a sintaxe permanece intacta, o sujeito do significante se representa metaforicamente. Naqueles que rompem o tecido linguageiro, através dos estilhaçamentos sintáticos, a própria errância do sentido, a perda da referencialidade aponta quase diretamente para essa vacuidade que seria o lugar do sujeito de uma inteiridade apenas imaginária.

Num conto posterior, numa fase mais elaborada, Machado

de novo constrói uma personagem que os críticos contemporâneos, como Costa Lima, no mesmo artigo citado, podem chamar de histórica, por sua relação peculiar com o desejo.

## 2) A ponta que sobra

Curiosamente, desde o título, "A desejada das gentes"<sup>6</sup>, o narrador fala de uma certa Quintília, divina Quintília, amada e desejada por todos os cavalheiros da época. Discute-se, fantasia-se sobre ela nos "entre-atos". das peças encenadas, no não gratuitamente chamado Teatro Provisório. Nos intervalos, encena-se, dramatiza-se algo, sem se saber exatamente o quê, já que Quintília não se deixa amar, nem conhecer: "*Dous confessaram haver tentado alguma coisa, mas sem fruto; e todos pasmavam do celibato da moça que lhes parecia sem explicação.*"(ADG, p.506).

O narrador e seu amigo, estudantes de direito que eram, disputam e apostam sobre o amor de Quintília, dela só se sabendo que é de uma beleza absoluta. Nada de casamento com ela, entretanto, apesar da sedução que provoca. Mais tarde, separados os amigos, que não suportaram o peso de tal competição, um deles, Nóbrega consegue uma nomeação de juiz, na Bahia, onde acaba morrendo: "morreu apaixonado com um simples Werther"(ADG, p.507).

Interessante essa nomeação e esse lugar da legitimação do direito, que não é o lugar da realização, mesmo que breve, do desejo. Talvez seja mesmo o lugar da morte do desejo.

Ao narrador, alguém diz que Quintília "estava morta por casar" com ele. Morta ao pé da letra, pois o que lhe coube foi a esperança, o eterno esperar, o gozo da espera, da suspensão, da irrealização.

Quintília, enfim, casou-se com ele "à beira da morte", "às portas do nada". Que nada é exatamente este? E que morte? Enfim, que casamento, que apenas exhibe o impossível do casal? Ou será a permanência da imagem da amada, numa petrificação que vai (per)durar na memória e daí, desse lugar, fazer a escrita. A escrita da morte de Quintília? Entretanto, se essa é uma escrita que se produz da perda, do luto, não se poderia dizer dela que é uma escrita melancólica, como a de *Cantiga de esponsais*<sup>7</sup>, escrita do impossível de dizer a perda. Escrita que passa pelo feminino, lá, na voz da amada morta, impossível lá, que ecoa no Outro

desconhecido, mas portador da nota perdida que se fez música e texto.

Essas mortas de Machado não se parecem com as de Alencar, corpos que perpetuam uma imagem do amor, da idealização da mulher, no seu brilho fálico, na sua plenitude imaginária.

São, antes, um indizível, um nada, um resíduo que passam pelo feminino e causam o texto. Têm a ver com uma indecidibilidade, como no caso da Flora de *Esau e Jacó*, de uma impossibilidade do sim, do um. Talvez a isso a crítica tenha chamado o pessimismo de Machado, talvez a isso possamos chamar a impossibilidade da relação sexual que não cessa de não se escrever. Como afirma o narrador de *Esau e Jacó*:

O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro. (EJ, p.976).

E sobre o tempo, alguns contos tematizam justamente a sua mais que fugacidade, sua vacuidade e inapreensibilidade, como em "Uma senhora". Mais do que uma personagem fundada na verossimilhança realista, D. Camila, alegoricamente, sustenta a idéia de um tempo heraclítico, em que tudo muda e passa, apesar do desejo de permanência e imortalidade.

Em relação aos textos a que me referi, Costa Lima também aponta a questão da indecidibilidade: a Flora de *Esau e Jacó*, herdeira das indecisas Quintília, ou a Isabel de "A parasita azul" (conto de *Histórias da meia noite* de 1873) não resolve seus impasses amorosos e artísticos.

Referindo-se à Quintília de "A desejada das gentes", ao Mestre Romão de "Cantiga de esponsais" e ao Pestana de "Um homem célebre", Costa Lima fala também de uma esterilidade e de uma impossibilidade: impossibilidade do amor, impossibilidade de criação. A segunda - a de criação - teria sua causa "na própria ingrata natureza",<sup>8</sup> diz ele sobre Mestre Romão e na satisfação do público de Pestana, que se contentava com a repetição de suas polcas.

Uma das saídas para os artistas seria uma solução externa ao próprio ato de criar: o estabelecimento de um mercado, uma questão de editor e a circulação do produto-artístico:

Ora, Romão e Pestana não conheceriam nenhum equivalente à situação de mercado, muito embora a narrativa do segundo o mostre ligado, não a uma relação de mecenato, mas a um editor. Com que pois contavam? Tinham à sua disposição um público apenas um público rarefeito, que se contentava em consumir peças fáceis e obras escritas em linguagem fluente, embaladas em retórica e nativismo.<sup>9</sup>

A esterelidade artística tinha por base a “carência socio material”, principalmente. Quanto à Flora de *Esau e Jacó*, convergeriam nela a impossibilidade de optar no plano amoroso entre os irmãos pretendentes, pois os gêmeos que tentavam ser diferentes, na verdade eram idênticos e, no plano da arte, na escolha por uma forma de arte.

Basicamente, amor impossível para as mulheres e impossibilidade de realização autoral para os homens.

Entretanto, retomando Quintília e Flora, Costa Lima esbarra na histeria feminina e remete a Freud e ao umbigo do sonho, que para ele impediria “uma indagação rigorosa”, pois “abre a cena para o imaginário” (ou seria o real?) Afirma ele: “Pois o próprio dos discursos onde assenta o imaginário é não terem um fundo de estabilização semântica, sendo assim interpretativamente dispersivos”.<sup>10</sup>

Histeria, umbigo, desconhecido. Se Flora se encadeia com outros temas que dizem da realidade política do Brasil, “Quintília é a ponta que sobra”;

Por meio de Flora e da tematização da eleição afetiva combinada à política, Machado contorna a questão da histeria feminina e a dispõe em um esquema textual passível de ser interpretado.<sup>11</sup>

Se Quintília é a “ponta que sobra”, talvez seja mesmo pela gratuidade da sua morte: morte que não aponta para nenhum sentido, que não justifica nada, em termos metafísicos. Pode apontar apenas para o nada que é o objeto de desejo, tanto que é a desejada das gentes que apenas gozam com seu desejar, desejar que faz texto, no final das contas, como o próprio texto que é o conto.

Se esse “à beira da morte”, esse “às portas do nada” tem alguma função é a de fazer escrita, não tendo nenhuma

referencialidade que lhe seja externa.

Lembramos uma outra personagem, não à toa uma mulher que não se decide entre dois pretendentes, e sonha com “estrelas duplas, que nos parecem um só astro”: a Maria Regina de “Trio em lá menor” de *Várias histórias*. Das duas estrelas, ela deseja um astro esplêndido, inteiro, único, um

Essa visão de um mundo imperfeito, Costa Lima viu na ficção de Borges, um mundo da *antiphysis*, em que não há harmonia na natureza, pois “a natureza nada tem de submissa e transitiva ao livro, nem muito menos o livro remete a alguma natureza. *Antiphysis* significa, na verdade, ausência de correspondência, perda de lastro.”<sup>12</sup>

A concepção gnóstica do mundo percebido como erro em Borges<sup>13</sup> não corresponderia à afirmação seguinte do narrador machadiano, em “Trio em lá menor”, referindo-se à impossibilidade do sonho de Maria Regina?: “Quando abriu os olhos e viu que o firmamento ficava tão alto, concluiu que a criação era um livro falho e incorreto, e desesperou”(TLM, p.524).

O conto termina com a seguinte afirmação: “É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...(TLM, p.525).

Se Borges vai aos limites da representabilidade, construindo uma poética do pesadelo, na medida em que desconstrói o sentido e torna impossível a interpretação, Machado já anuncia o ficcional sem lastro, sem uma garantia externa de verdade, mas de forma menos radical que Borges.

Enfim, se a ficção da *antiphysis* pode chegar a um ponto cego e irrespirável, esse é o limite do literário para um crítico tão marcado pelo *Logos*, como Luiz Costa Lima:

Procuramos revelar que a peculiaridade de Borges está em compor uma ficção que, lucidamente, procura controlar e esmagar toda mimesis; em ser uma produção que pretende se esgotar nas manobras que prevê. Mas este orgulhoso projeto tem um limite. Em certo ponto da análise, vemos a ficção dobrar-se sobre si mesma, escapar da onisciente consciência que procurou dominá-la e, ao contrário, apresentar seu ponto cego<sup>14</sup>.

E a questão da arte e os limites do campo literário continuam

a demandar respostas, que, parece, nunca serão únicas e definitivas, pois cada vez mais os signos proliferam e os sentidos enlouquecem.

Uma outra autora que trabalha com a articulação psicanálise e literatura, Shoshana Felman, em seu livro *La folie et la chose littéraire*, polemiza um tipo de leitura psicanalítica com tendência a explicar e interpretar a literatura e afirma:

Desejando controlar a literatura, a psicanálise justamente se cega aí: para denegar, para não ler a subversão de sua própria mestria, sua própria castração. A ironia é que, julgando a literatura do alto de sua posição de Mestre, a psicanálise (...) se encontra no lugar do ponto cego<sup>15</sup>.

Que dizer desse ponto cego a que os dois críticos se referem, a partir de posições teóricas tão diferentes? Esse lugar do puro silêncio e do não-sentido poderia ser ponto onde a porta que gira para o nada pode também girar para a escritura?

## Notas

<sup>1</sup>Machado de Assis. Miss Dollar. pp.27-44. O conto Miss Dollar será referido nas citações pelas iniciais MD e pelos números das páginas correspondentes.

<sup>2</sup>Costa Lima, Luiz. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente*. p.243.

<sup>3</sup> Quem não vê a distância que separa a desgraça da consciência da qual, por mais possante que seja o burilamento em Hegel , pode-se dizer que não é ainda senão suspensão de um saber, do mal-estar da civilização em Freud, mesmo se é só no sopro de uma frase como que renegada que ele nos marca o que ao lê-lo, não pode se articular de outro modo senão como a relação oblíqua (em inglês dir-se-ia *skew*) que separa o sujeito do sexo? (*Escritos*. p.281)

<sup>4</sup>Costa Lima, Luiz. *O controle do imaginário*, p.259-260.

<sup>5</sup>Lacan, J. *Escritos*, p.284.

<sup>6</sup>Machado de Assis. A desejada das gentes. pp. 504-511. O conto A desejada das gentes será referido nas citações pelas iniciais ADG e pelos números das páginas correspondentes.

<sup>7</sup>Machado de Assis. Cantiga de esponsais. pp. 386-390.

<sup>8</sup>COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*, p. 249.

<sup>9</sup>Idem, p.251.

<sup>10</sup>Idem, nota (1) da p. 246.

<sup>11</sup>Idem, p. 252.

<sup>12</sup>COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade. Formas das sombras*, p. 239.

<sup>13</sup>COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*, p. 274.

<sup>14</sup>COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*, p.254.

<sup>15</sup>FELMAN, Shoshona. *La folie et la chose littéraire*, p.336.

### **Bibliografia:**

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade. Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.

LACAN, J. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. v. 1: *Esau e Jacó*, pp.946-1093.

MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962..v. 2. *Contos fluminenses*. pp.27-44: Miss Dolar; *Várias histórias*. pp.504-511: A desejada das gentes; pp.497-504: Um homem célebre; pp. 519-525: Trio em lá menor; *Histórias sem data*. pp. 386-390; Cantiga de esponsais;