

*Entre ditos e interditos:
“Missa do galo”,
de Machado de Assis*

Marli Fantini Scarpelli | UFMG

Resumo: Pretendo demonstrar, neste ensaio, que o narrador do conto “Missa do galo”, de Machado de Assis, trapaceia quando afirma sua incerteza sobre uma experiência de sedução em que ele teria sido envolvido quando jovem. O desenlace do conto revela que sua estratégia discursiva estava investida na construção de uma trama em cujo interior se urdia secretamente uma outra história, cuja versão colide com a da história visível. O artifício da simulação culmina na perversão irônica do narrador, cujo logro reside primeiro em burlar o leitor, para, em seguida, passar-lhe a senha mediante a qual ele possa descobrir as regras de um jogo em que é desafiado a participar.

Palavras-chave: Machado de Assis, hesitação, discurso ençado, multiplicidade de focos.

*A mente mente
e o corpo
(ah!) consente.*

Orides Fontela

Em sua tentativa de estabelecer a especificidade do conto, Ricardo Piglia encontra – coligido num dos cadernos de notas de Tchekov – este episódio pré-redacional, cuja estrutura duplicada contém a chave para se compreender a fórmula clássica do conto: “Um homem, em Monte Carlo, vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida”. (Piglia, 1994: 37). Piglia postula que, ao desvincular a história do jogo e a história do suicídio, o inesperado e paradoxal desenlace desse conto potencial traz a intenção de fazer emergir, na superfície visível do discurso, uma outra história, imprevista, construída em segredo e capaz de provocar no leitor o efeito de surpresa. Essa excisão, afirma Piglia, define o caráter duplo de contos clássicos, cuja estratégia narrativa consiste em contar duas histórias, uma visível, e uma outra, invisível: “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário”. (Piglia, 1994: 37).

“Missa do galo”, um dos mais emblemáticos contos de Machado de Assis (Assis, 1974), define-se por esse “caráter duplo” dos contos clássicos, visto vincular uma história secreta que ameaça colidir com a história visível, sob o impulso do não-dito, do subentendido, da maliciosa alusão. Posto que sem palavras, esta história subterrânea impõe-se, dissonante e dialogicamente, na superfície do texto escrito, para equacionar a veracidade da perspectiva que prevalece na narrativa. Numa versão aparentemente ingênua, a intriga do conto consiste em uma sintética ocorrência experimentada pelo protagonista quando jovem; ao passo que, numa montagem cênica paralela, interpõe-se uma outra versão, inteiramente maliciosa, vista sob a perspectiva distanciada e madura do enunciador. Ou seja, enquanto se narra o acontecimento de uma forma, ele se encena de uma outra forma. A inserção do gênero dramático no gênero narrativo contribui para dar lugar àquilo que deveria ficar escondido, mas que, escapando dos bastidores, invade a cena principal do conto transformada num cenário de teatro. A mescla de gêneros é, portanto, o suporte para a emergência da história invisível que, embora não narrada, ganha visibilidade graças ao deslocamento tópico propiciado pela técnica cenográfica elizabetana do teatro dentro do teatro.

A tensão entre a ocorrência “real” e a “imaginária”, entre a “verdade” e a “ficção” é ficcionalizada no conto, cuja forma de estruturação demonstra a interferência da enunciação no enunciado. Do mesmo modo que aquela, este não é dado nem fechado a novas recepções e doações de sentido, seja pelo sujeito da memória, seja pelo leitor. Ao refletir sobre esse campo aberto a tensões e dispersões, Foucault afirma que “a materialidade repetível que caracteriza a função enunciativa faz aparecer o enunciado como um objeto entre os que os homens produzem, manipulam, utilizam, transformam, trocam, combinam, decompõem e recompõem, eventualmente destroem”. (Foucault, 1997: 121).

Graças ao distanciamento temporal do sujeito da enunciação do qual decorre a fratura e contínua reordenação do enunciado, o cenário de “Missa do galo”, um espaço em constante dispersão, duplica-se, transmuda-se e migra numa via de mão dupla que provoca a oscilação entre o gênero narrativo e o dramático, a história visível e a invisível, o enunciado e a enunciação. As formações discursivas do conto pautam-se, portanto, pela indecidibilidade e pela ambivalência não somente do campo enunciativo, mas também do enunciado que se desloca em paralelo ao desdobramento do enunciador e dos cenários. Trata-se, como veremos, de uma poética oblíqua que, graças ao recurso à ironia, caminha em mão dupla. Vetorizada pela indecisão de sentidos, essa poética lança o leitor na mesma zona de sombras que, ao duplicar a perspectiva do narrador, compromete seu ponto de vista. Trata-se, então, de aceitar o jogo do logro e do malogro, e este é o desafio a que se propõe o conto.

A trama do conto

Longe de corresponder às sofisticadas performances enunciativas, a intriga de “Missa do galo” resume-se à rememoração deste acontecimento, não raro à experiência de adolescentes: Nogueira, um rapaz de dezessete anos, mora em Mangaratiba, mas, enquanto estuda seus “preparatórios”, no Rio de Janeiro, hospeda-se na casa de Meneses. Este é adúltero e sai, na véspera de Natal, para encontrar-se com a amante. A esposa, D. Conceição, a quem o narrador chama de “santa”, aborda o rapaz, interrompendo-lhe a leitura dos *Três mosqueteiros*, com cujas aventuras ele se delicia enquanto espera a hora para assistir “à missa do galo na corte”. Os dois nada fazem de concreto a não

ser conversar, porém há todo um clima de insinuação a sugerir que a mulher não é tão santa, nem o rapaz tão inocente quanto o narrador insiste em afirmar. Enfim, Nogueira, que se achava embebido num clima de sedução, é chamado por um amigo para ir à missa, durante a qual a imagem da mulher, interposta à do padre, perturba-lhe a visão.

No dia seguinte, durante o almoço, ele experimenta descrever a missa do galo, mas a mulher já não lhe dá importância: desaparecera a motivação. Quando, depois das férias, retorna ao Rio, ele recebe a notícia da morte do Meneses. Meses mais tarde, a do casamento de Conceição com o escrivo juramentado do marido. O conto termina com essa inesperada informação e deixa aos leitores uma dúvida para sempre insolúvel, obrigando-os, assim, a doar permanentemente sentido a uma história secreta que jamais será inteiramente elucidada.

Conto e reconto

Ainda que movido por uma espécie de recusa da verdade ou da incapacidade de afirmá-la, o sujeito da enunciação de "Missa do galo" parece, entretanto, conhecer aquilo que simula desconhecer: "Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta". (ASSIS, 1974: 605). Enquanto ele contava dezessete, ela contava trinta, ou seja, a "senhora", segundo os cálculos do narrador, estaria matematicamente mais equipada para o jogo de sedução e esquiva que irá firmar-se entre os dois. Ao explorar as potencialidades significantes do verbo "contar", essa passagem tanto fala da diferença de idade dos dois atores, quanto evidencia o contraste entre a "ingenuidade" do protagonista e a "experiência" da mulher madura. Sugere-se, ademais, que cada um teve uma recepção diferenciada do evento. Assim sendo, quem dos dois se dispusesse a "contá-lo" certamente adotaria perspectivas diferentes ou mesmo divergentes entre si. Ou seja, a cena narrada, cuja natureza já se mostra ambígua desde sua ocorrência, a ponto de o narrador nunca tê-la podido entender, se contada por outrem certamente teria sua duplicidade multiplicada. Pelo menos, é o que a história não contada insinua.

É sintomática, nesse sentido, a existência de um livro com distintas versões de "Missa do galo". Cada uma delas busca mimetizar a diversidade

de recepção oferecida pela metaficcionalidade desse conto que, em simultâneo, narra e encena um mesmo evento desdobrável em duas ou mais histórias. Sob as mais variadas perspectivas, os “transcriadores” do conto machadiano tentam desvendar qual ou quais seriam as versões secretas e veladas no interior da única história que figura na narrativa. (Lins, 1977). Isso poderia até lograr algum êxito, não fosse a impossibilidade de negligenciar a evidência de que o discurso do narrador de “Missa do galo” é um “discurso encenado”, cuja adoção no conto, embora simule o contrário, é deliberada. Entendido por Iser como um índice de pacto ficcional, esse procedimento discursivo, em que ele reconhece os “atos de fingir” próprios à metaficção consciente da própria ficcionalidade, não designaria a ficção enquanto tal, “mas sim o «contrato» entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas como discurso encenado”. (Iser, 1996: 23).

Os atos de fingir encenados no conto machadiano são meticulosamente ensaiados desde o início da narrativa. Revelando-se enquanto sujeito insciente ou dotado de uma onisciência relativa, o narrador anuncia que vai contar o que não pode ou não quer enunciar. Equipado dessa estratégia discursiva, ele começa a enredar seu narratário na oblíqua rede de sentidos que faz a história implícita emaranhar-se dissonantemente na explícita. Trata-se de um arдил a capturar de tal forma o leitor que, somente depois de tudo já contado, ele se dá conta de que a trama discursiva esteve o tempo todo permeada por uma incerteza apenas formal e de que o seu não-saber é irônico. Assim, ao sobredeterminar a história narrada, o desenlace do conto confere legitimidade a essa estratégia discursiva empenhada em atestar uma consciência mascarada sob a forma de insciência.¹ (Pessanha, 1988: 294).

1. Sobre a estratégia empregada pelo narrador machadiano, ver J. A. Pessanha que registra, na forma hegeliana de construção, uma estrutura narrativa homóloga à do romance, uma “seqüência ininterrupta, ferreamente lógica”. Ele anota ainda: “O continuísmo que marca sua visão de mundo e de história (de Hegel) fundamenta-se na linguagem, enquanto o desfecho da Lógica e da História não passam de simulação: desde o início de sua narrativa, o escritor já sabia o final de seu “romance”. Ao condicionar toda a obra, esse final confirma aquilo de que já se desconfia desde o início. Sua incerteza é, portanto, formal; e seu não-saber, apenas ironia. Pessanha, 1988: 294.

Dobrar o dobrado

“Era pelos anos de 1861 ou 1862”, (Assis, 1974: 606), afirma o narrador, distanciando-se, dessa forma, do que pretende rememorar. Trata-se, como veremos, de uma das estratégias discursivas empregadas no conto para salientar seu clima ambivalente. Ao tentar, pela enunciação, compreender o passado pelo presente, o sujeito da memória cai (e nos faz cair) na armadilha da repetição dos mesmos enganos que, no disperso e fraturado campo do enunciado, já lhe haviam duplicado a perspectiva. Mas há algo de estranho e digno de suspeita nessa remissão: não obstante o discurso ser ingênuo, o foco é malicioso, quase maligno. Assim, enquanto a voz titubeia, não se arriscando a confirmar a ocorrência, o olhar – como uma câmera indiscreta – vasculha, em cada dobra, canto, movimento, os índices de uma cena de sedução que irrompe do rarefeito cenário da memória. Falta ou então sobra algo nessa história.

Sem querer explicitar a natureza das antigas sensações, o narrador apropria-se do eufemismo “ir ao teatro”, usado para encobrir o adultério de seu anfitrião: “Nunca tido ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo ao Meneses que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo (...) Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação”. (Assis, 1974: 606). Esse subterfúgio servirá de baliza à trama central do conto: a representação teatralizada de uma cena de sedução, cujo cenário concentra-se na sala de visitas e cujos atores são a esposa traída e o protagonista quando jovem. A ação é breve e dura cerca de uma hora, tempo que decorre entre a sedução e a missa do galo. Ao provocar a equivalência do significado “ir ao teatro” no significante, o texto afirma-se não apenas como discurso, mas como um “discurso encenado”, que culmina no aliciamento do leitor para uma parceria no jogo de sedução.

De fato, ao pronunciar que “não poderá explicar aquilo que nunca se conseguiu entender”, essa metapoética que reenvia recursivamente à duplicidade indiscernível entre a estética da produção e da recepção² (Jauss, 1979: 46-50) condiciona a transgressão à censura, a formulação à reformulação, a narração à sua própria encenação. Essa recursividade infinita inclina o texto

2. Sobre “estética da produção e da recepção”, ver Jauss, 1979: 46-50.

a testar projetivamente todas as suas possibilidades de resignificação, o que, como naquela história da serpente que morde a própria cauda, o dotará da capacidade de perdurar, seja através de suas traduções, seja através da potencialidade múltipla e aberta, contida em sua própria forma. O distanciamento que faz do narrador seu próprio leitor-crítico o capacita a doar novos sentidos à sua própria criação, e essa é uma dentre outras regras do jogo pelo qual o leitor é desafiado.

Assim instituída, a representação põe em cena um espetáculo de autoria-atoria, por meio do qual o narrador pode reconstituir a antiga ocorrência da qual, como já foi dito, ele próprio fora um dos atores. O uso de máscaras para olhar o que não pode ver de frente, ou de holofotes para melhor focalizar o que está opacizado não lhe garante, contudo, a clareza pretendida. Se o foco é míope e o discurso lacunar, isso, longe de impedir ao leitor o vislumbre de imagens e intenções que se arquetam na fala-encenação, irá dotá-lo de conceitos operacionais para ler, com mais eficácia, a gramática que rege o texto e que, em simultâneo, dá suporte às imagens. Ao aceitar o jogo de relativização proposto pelo texto, o leitor estará preparado para ser cúmplice das regras do jogo que irá presidir à duplicação do campo narrativo.

Deslizar em mão dupla

Em sua tese sobre a “ironia romântica”, Maria de Lourdes Ferraz defende a premissa de que a leitura irônica de um certo texto não terá êxito, a menos que se considere um leitor representado no texto, um receptor capaz de inferir as intenções irônicas do narrador, com o qual ele possa interagir. “Narratário” é o conceito com que Ferraz identifica não qualquer leitor, mas o que represente, no texto irônico, o modelo do “horizonte de expectativas” do autor. Um leitor que, convidado ao jogo do velar e desvelar, da recepção e doação de sentido, aceite o desafio de co-autoria e co-atoria: autor e ator, espectador e criador de um espetáculo montado em mão dupla e, nesse sentido, dotado de múltiplas perspectivas e sempre aberto a novas intervenções. Desse modo, o narratário é um receptor implicado no texto, um complemento textual, um desdobramento e uma teatralização da persona irônica do autor-narrador. As marcas da ironia no texto correspondem, segundo Ferraz, às mar-

cas do enunciador irônico, o qual, por sua vez, “institui como seu correspondente [seu narratário/leitor implícito] um receptor capaz de entender (de desvendar, afinal) a sua intenção”. (Ferraz, s.d.: 33-34).

Pode-se creditar à “ironia romântica” a fratura da unidade textual de “Missa do galo”. Vocacionado para a infidedignidade, esse tropos é dotado da tensão básica de afirmar negando, e uma de suas principais competências é agenciar a divisão interna de um texto. O distanciamento entre o “eu” real e o “eu” representado no texto machadiano, bem como o estranhamento entre o enunciador e seu próprio discurso são procedimentos salientados pela ironia, graças à qual decorre a consciência crítica do fazer poético, da arte como artifício, o que, em “Missa do galo”, irá deslegitimar as convicções que costumam permear uma narrativa de memória. (Ferraz, s.d.: 29 passim).

Teatro da ilusão

“E se é na luz que nos perdemos?” (Pessanha, 1988: 284) é a indagação que Descartes formula em face de evidências que, apesar de matemáticas, podem induzir a erros. Ao explorar a ameaçadora possibilidade de que todo conhecimento se dissolva em ficção, o autor das *Meditações* alerta para o perigo de que a *vigília* seja uma outra forma de um *sono* enganador. Levando em conta “a ameaça de engano no seio da claridade máxima”, Descartes aventa o perigo de estarmos à mercê de um Deus enganador, um *malin génie*, que nos faria errar quando temos certeza”. (Pessanha, 1988: 284-285). José Américo Motta Pessanha endossa e esclarece a hipótese cartesiana segundo a qual até mesmo o conhecimento científico não passaria de ficção ou de sonho, visto ser produzido pela consciência, que pode enganar-se ou mesmo forjar o que se deseja reconhecer. Fora dela, “lá fora”, esse conhecimento não teria nenhuma correspondência objetiva, por mais cientificidade ou clareza com que pretendesse garantir-se, pois a realidade sensível se deforma sob o logro da imaginação, do pensamento, dos sentidos. (Pessanha, 1988: 284-28).

De fato, ao destituir a “verdade” ou a “ciência” do seu caráter ontológico, Descartes faz aparecer a “dúvida”, ponto de partida para sua meditação de que “se penso, duvido”. Ao agenciar a repetição, a dúvida inicial deverá reforçar a incerteza, cuja dissipação só ocorrerá caso se confie na exis-

tência de um *bon Dieu*, legitimador de certeza e verdade. Afinal, se a dúvida persiste, ela não deve ser tributada ao *malin génie*, visto que “o decisivo campo de batalha entre a certeza e a incerteza é o próprio eu”, cujos enganadores sentidos, mesmo em meio à claridade máxima, distorcem a realidade. (Descartes, 1983: 119).

No conto machadiano, ao se repetir aquilo de que se duvida, encena-se o tema cartesiano do falseamento e do malogro, os quais, segundo o filósofo francês, decorrem de algum tipo de privação. Pode-se dizer nesse sentido que, em vista de o narrador de “Missa do galo” revolver uma incerteza não inteiramente sentida, ela estorna com ressentimento e sua ambivalência se reitera na enunciação: “Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas e confusas. Contradigo-me, atrapalho-me”. (Assis 1974: 610).

Meneses fora ao encontro da amante na noite de Natal, e a esposa, a “santa” Conceição, suporta resignada, desde que salvas as aparências, esta e outras incursões teatrais do marido: “No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal”. (Assis, 1974: 606). Às onze horas da noite, o protagonista lê os *Três mosqueteiros* na sala de espera, enquanto aguarda o chamado de um amigo para assistirem à missa do galo. Mas acaba imergindo no mundo da ficção e do devaneio. É desse cenário que Conceição emerge.

(...) trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D'Artagnan e fui-me às aventuras. Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas.(...) 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. (Assis, 1974: 606).

Ao impor sua presença, a mulher ingressa nos devaneios de Nogueira, que, estando no lugar intersticial entre sono e vigília, (con)funde as imagens do livro com as da realidade. É assim que Conceição lhe parece saída do romance: “tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras. Fechei o livro”. (Assis, 1974: 607). A fantasia continua intervindo na realidade, e, daí em diante, o clima descrito é de hesitação, ambivalência, indecidibilidade. Clima que contribui para salientar a dúvida em relação ao que se vê e ao que se sente.

Entre o “ponto de vista” e o “ponto de cegueira” do narrador,³ abre-se um entre-lugar, onde o que está sendo mostrado pode ser visto como uma cena de sedução exercida pela mulher adult(er)a sobre o ingênuo rapaz. Destituído de certezas, o narrador é atormentado pela dúvida, que poderia ser tributada a um *malin génie*. No momento da intriga, Nogueira experimenta o impasse entre deixar-se “cair em tentação”, compactuando com Conceição; ou resistir a ela, indo à “missa do galo”. Ou seja, acha-se entre Deus e o diabo. Não se pode, no entanto, saber, ao certo, se a dúvida é sincera ou se se trata de um jogo. De certo, percebe-se a interposição de uma outra voz, além da do narrador, zombando das hesitações deste. Trata-se do “autor implícito”,⁴ (Booth, 1980: 92) uma espécie de *malin génie*, cuja função no texto é pôr em crise as afirmativas do narrador. Ao tirar proveito das indecisões e ressalvas deste, aquele trata de tornar-lhe indignas de confiança as afirmações.⁵ (Booth, 1980: 174-175). Por se tratar de um narrador que fala a partir de um “eu” contraditório, há uma crescente tensão entre o dito e o interdito. Portanto, a única garantia oferecida ao leitor é a de que se trata de um sujeito do conhecimento dissociado do objeto desse conhecimento, o que não faz senão fraturar mais o já fraturado.

O sujeito se desloca e se duplica muitas vezes sob a condução do autor implícito, que, agindo como um pérfido diretor de cena *em off*, nela intervém para comprometer-lhe a coerência. Nesses momentos, o narrador nega o que afirma e, ao tentar desfazer os nós em que está enredado, cria novos ardis que mais o enredam. Ou seja, ele acaba traído por sua própria burla. Tendo perguntado a Conceição se a acordara com algum barulho, ela retruca, veemente:

3. Sobre ponto de vista (e de cegueira) do narrador em primeira pessoa, ver Dal Farra, 1978: 20 passim.

4. Sobre autor implícito, ver Booth, segundo o qual, trata-se do responsável pela escolha, consciente ou inconsciente, daquilo que lemos: “inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real - ele é a soma das opções deste homem.” Booth, 1980: 92.

5. Apontar contradições, enganos e mesmo mentiras do narrador é uma função que, segundo Booth, cabe ao autor implícito. Nesse sentido, este é, em última análise, o responsável pela construção de narradores, “pouco dignos de confiança [que] exigem mais poderes de inferência do leitor do que os narradores fidedignos.” Booth, 1980: 174-175.

– Não! qual! Acordei por acordar.

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 cousa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que ela era boa, muito boa. (Assis, 1974: 607).

Se nem o protagonista, nem o narrador ouviram o significante desencadeado pela materialidade fônica do “acordei” ecoando no “acordar”, o autor implícito extrai o máximo rendimento para expô-lo à escuta e ao olhar de ambos. Armada de argumentos persuasivos cujo alvo parece ser mais o narrador do que o leitor, a passagem acima, ao patentear a benignidade ingênua de Conceição, cria um paradoxo irreduzível e traz à tona o ato falho do enunciador. Ao repetir a explicação desta, que nega ter “acordado” por causa dele, o narrador nega a afirmativa e provoca o chiste. Na verdade, ao reproduzir a negativa da negação, o autor implícito põe à prova a intenção irônica do narrador, que nega afirmando estar consciente do “acordo” firmado entre os dois atores da cena de sedução. Pela continuação do diálogo e pelas cenas subsequentes, pode-se inferir a existência de um pacto entre a senhora e o rapaz, os quais passam a falar em lalios para evitar que a mãe daquela “acorde”. Há obviamente um acordo tácito entre todos.

Posto saber a razão de Conceição “espertar-se”, o sujeito da memória procede como um “iludido”, atribuindo uma causa ingênua ao fato especioso e desvinculando-o, portanto, da intenção que o desencadeou. Talvez, afirma ele, “[ela] mentisse para me não afligir ou aborrecer”. Embora nenhum dos dois explicita o que deseja, cria-se entre ambos, em contrapartida, um clima de insinuação e sensualidade. A cena em que trocam suas impressões sobre “romances” é exemplar nesse sentido, visto que o interdito se vai permeando de provocação e esQUIVA, ação e contrafação, ditos e não-ditos.

– Eu gosto muito de romances, mas leio pouco, por falta de tempo. Que romances é que você tem lido?

Comecei a dizer-lhe os nomes de alguns. 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 beijos, para umedecê-los. (Assis, 1974: 608).

Visão dupla

Ainda que haja claridade excessiva, jorrada de um insistente foco, esse mesmo foco desvia-se continuamente, pondo em dúvida o que faz ver. Tendo em vista a recorrência com que os mesmos engodos falseiam e deformam o campo escópico do narrador, é possível inferir-lhe alguma deficiência no olhar. Ou na forma como olha, visto que, ao projetar retrospectivamente sua mirada naquilo que antes lhe escapara do campo visivo, ele novamente vê mal ou vê duplicado.

Refratário a mediações, o narrador do conto parece sofrer de “visão dupla”; ou de “ilusão metafísica”, na expressão de Clement Rosset, segundo o qual a estrutura fundamental da duplicação reside na “arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência”. (Rosset, 1988: 16) Vítima de ilusão metafísica, o iludido não sofre por ser cego, mas sim por ver duplicado, “porque é impossível fazê-lo ver de outra forma algo que já viu e continua vendo sob a mesma forma”. (Rosset, 1988: 14). Quando o campo do enunciado se duplica no campo enunciativo de “Missa do galo”, o mecanismo da ilusão irá operar não no sentido da recusa, mas do deslocamento, estratégia que permite ao narrador “iludido” ressituar a ocorrência num lugar onde nada parece estar acontecendo.

O *grand finale* desse cenário de tensões materializa-se, no texto, quando a mulher com quem o rapaz contracenava, depois de relancear a vista pelo espelho, depara com as duas “bonitas”, mas “manchadas” gravuras expostas na sala. Julgando-as mais apropriadas “para sala de rapaz ou de barbeiro” do que para “casa de família”, a mulher, cuja imagem duplicada no espelho revela uma santa maculada, repele a cena, afirmando seu desejo de ter, ali na sala, as “santas de devoção” que ficam no quarto de casal. Dessa forma, também o cenário se duplica. Um desvela, e o outro vela. O primeiro é montado na sala, onde a lascívia e o adultério se insinuam nos olhares, na languidez, nos lábios umedecidos, nas promessas de entreabrir-se. Os quadros na parede, como um *mise en abyme*, explicitam a cena de sedução e do adultério prestes a acontecer. Trata-se de imagens “figurativas” que coincidem com o que “querem dizer”, como se pode ler nesta passagem:

Dali relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou das 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. (Assis, 1974: 610).

Estando a seduzir o rapaz enquanto ele aguarda a missa do galo, a mulher, depois de capturada pelo espelho, vê-se inesperada e inquietadoramente duplicada nas representações “manchadas” do feminino que figura nos quadros. Contudo, tratando rapidamente de recompor-se, ela justifica que tais imagens são mais apropriadas para salas de rapaz do que de senhoras. Ou de barbeiro, para distrair os “fregueses”, enquanto estes “esperam”. A analogia materializa-se e desencadeia o deslocamento espacial que culmina na decisão de permutar as santas do quarto com as mulheres da sala. Uma vez reajustados papéis e idéias fora do lugar, a sala volta, como deveria, a representar o *locus* da interdição; a sedução é reenviada à alcova, onde deveria sempre figurar.

O cenário velado – as santas do quarto do casal – só é falado; representa, enquanto falta, o contraponto do interdito que se coloca no lugar da sedução e da transgressão. No triz de um relance, a mulher vê-se, frente à própria imagem invertida pelo espelho, inclinada à transgressão. Trocando de “papel”, ela muda sentido e tom da conversa:

Já agora não trocava de lugar, como a princípio, e quase não saíra da mesma atitude. Não tinha os grandes olhos compridos, e entrou a olhar à toa para as paredes.

– Precisamos *mudar o papel da sala*, disse, daí a pouco, como se falasse consigo. (Assis, 1974: 610). (grifo meu)

Essa permuta abre cenas dentro de cenas, cenários dentro de cenários, procedimento de ilusionismo escópico e teatral, para cuja eficácia o autor implícito explora estrategicamente a mudança de foco da Conceição projetada no espelho. O campo enunciativo espacializa, no cenário da sala, já multiplicado pelo espelho, o espetáculo de desdobramento das personas da mulher e, paralelamente, a duplicação da perspectiva do enunciador.

Tão logo são rasurados os papéis de que o rapaz e a mulher estavam revestidos e por meio dos quais podiam encenar seu desejo, o narrador avisa ter acordado “daquela espécie de sonolência” e que “Conceição parecia estar devaneando”. Com o chamado do companheiro para irem à missa, Nogueira despede-se da mulher, que, irônica, devolve-lhe esta finta: “Você é que ficou de ir acordá-lo, ele é que vem acordar você”. (Assis, 1974: 611). O verbo “acordar”, figurando inicialmente no conto para desvelar o “acordo” tácito entre Conceição e a mãe, retorna para flagrar a cumplicidade da qual o narrador se esquiva. Estando já na “missa do galo”, à meia-noite, momento litigante entre a noite (tempo de obscurecimento, da inconsciência e seus demônios) e o amanhecer (o despertar, a consciência, a claridade e a vigília), o protagonista hesita frente à diabólica interferência da transgressão nos interditos, ou seja, da malignidade na benignidade.

Durante a missa, a figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez entre mim e o padre; fique isso à conta dos meus dezessete anos. Na manhã seguinte, ao almoço, falei da missa do galo e da gente que estava na igreja sem excitar a curiosidade de Conceição. Durante o dia, achei-a como sempre, natural, *benigna*, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera. (Assis, 1974: 611) (grifo meu)

Multiplicidade de focos

Isso posto, a narrativa ruma rapidamente para o desenlace que acaba por confirmar aquilo de que se “duvidava”. Assim, a dúvida cartesiana encenada em “Missa do galo” é apenas um jogo formal, um artifício metaficcionalizado para potencializar os “atos de fingir” que, sob o concurso

irônico do “discurso encenado”, quebram a hierarquia entre ficção e realidade. Além, é claro, de multiplicar a perspectiva sob a qual o cenário, a trama e a enunciação do conto se desdobram. Ao pautar-se na mescla de gêneros enquanto estratégia metaficcional para encenar o que não pode ser dito, Machado de Assis confere novo acento aos “atos de fingir” de toda uma tradição narrativa e dramática. O diálogo entre as várias vozes litigantes de uma persona fraturada, o desdobramento cênico, a multiplicidade de perspectivas, o emprego recursivo dos verbos “acordar” e “contar”, entre outras artimanhas, constituem essa metapoética com que o Bruxo do Cosme Velho, ao propor um novo pacto ficcional, suplementa e atualiza as potencialidades irrealizadas da ficção consciente de sê-lo.

Curiosamente, Octavio Frias Filho, em recente artigo sobre o conto *Memórias do subsolo* (1864), discorre sobre as estratégias discursivas empregadas por Dostoiévski para enfocar menos a ficção do que a dicção hesitante de seu narrador, cujo solipcismo irremediável produz o questionamento abusivo que o faz duvidar de sua própria persona. Frias salienta a homologia entre as técnicas narrativas de Dostoiévski e Machado de Assis. Na multiplicidade de focos com que ambos operam, o articulista reconhece o novo paradigma com que a modernidade irá relativizar as certezas herdadas do Iluminismo: “O narrador abandona seu ponto fixo, e a mobilidade que disso decorre abre múltiplas perspectivas, muito além da narrativa tridimensional que prevalecia até então”. (Frias Filho, 2000: 20). Semelhanças com as técnicas narrativas de Machado Assis não serão, tampouco, coincidência.

Abstract: I intend to show, through this essay, that the narrator of the short-story “Missa do galo”, by Machado de Assis, cheats when he asserts his uncertainty about a seduction experience in which he would have been involved during his youth. The unravelling of the story reveals that his discursive strategy was built upon a plot whose core secretly sheltered another story, on a version which collides with the visible one. The artifice of simulation culminates in the ironical perversion of the narrator, whose deceit dwells in first hoaxing the reader to, right after, hand him the password through which he may find out the rules of a game one is challenged to take part in.

Key words: Machado de Assis, hesitation, staged discourse, multiplicity of foci.

Referências Bibliográficas

- Assis, J. M. Machado de. *Páginas recolhidas*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974. Missa do galo. v. 2.
- Booth, Wayne, C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- Dal Farra, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.
- Descartes, René. *Meditações*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os pensadores)
- Ferraz, Maria de Lourdes. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, s.d.
- Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense-Universitária, 1977.
- Frias Filho, Octavio. Dostoiévski concentrado. Caderno Mais!. *Folha de São Paulo*. São Paulo, domingo, 12 de novembro de 2000.
- Iser, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. Atos de fingir.
- Jauss, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- Lins, Osman et alii. *Missa do galo: variações sobre o mesmo tempo*. São Paulo: Sumus, 1977.
- Pessanha, José Américo Motta. História e ficção: o sono e a vigília. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- Piglia, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 37-41. Teses sobre o conto.
- Rosset, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. São Paulo/Porto Alegre: L&PM, 1988.