

Terpsícore: dançando diante de meus olhos

Terpsicore: dancing in front of my eyes

*Benito Petraglia **

**Universidade Federal Fluminense*

Resumo: O autor examina o conto “Terpsícore”, de Machado de Assis, a partir da regência do olhar e de sua linguagem plástica. O emprego de expressões ou metáforas concretizantes não é exclusividade de “Terpsícore”. Elas são empregadas também em outras obras do escritor. No entanto, a profusão de tais expressões e metáforas nesse conto lhe confere um traço característico de linguagem: sua visualidade. Estabelece-se, assim, uma homologia entre forma e conteúdo, isto é, entre aquela característica de linguagem e as manifestações do olhar, como a dança e as aspirações do desejo sensual. São considerados ainda os aspectos sociais.

Palavras-chave: Olhar. Metáfora. Linguagem plástica. Machado de Assis.

Abstract: The author examines the short story “Terpsicore”, by Machado de Assis, from the command of look and its plastic language. The utilization of realizing expressions or metaphors is not exclusiveness of “Terpsicore”. They are also used in others Machado de Assis’ works. However, the profusion of those expressions and metaphors in that short story confers characteristic trace of language on it: its visual aspect. Then, a homology is established between form and content, i.e., between that characteristic of language and the expressions of look, as the dance and the aspirations of the sensual desire. The social aspects are also considered in this work.

Keywords: Look. Metaphor. Plastic language. Machado de Assis.

O conto “Terpsícore” apareceu, pela primeira vez, nas páginas da *Gazeta de Notícias*, em 25 de março de 1886. Machado de Assis, no entanto, não o incluiu em nenhuma de suas coletâneas. Poderia aproveitá-lo em *Várias histórias* (1895), pois estão lá também contos publicados no mesmo jornal, em datas próximas, como “Viver!” (28 de fevereiro de 1886) ou “A desejada das gentes” (15 de julho de 1886). O esquecimento terá sido involuntário ou terá havido alguma razão em deixá-lo de fora, considerando-se que a *Gazeta de Notícias* foi o periódico que forneceu, proporcionalmente, o maior número das histórias que depois se juntaram em livros? A propósito, ainda está por se realizar estudo que cogite dos critérios ou motivos que orientaram o autor carioca na escolha das 76 peças e não outras – num universo de cerca de 200 – que vieram a integrar seus sete livros de contos.

O fato é que “Terpsícore” ficou imota dentro da *Gazeta* por longos 100 anos, até que Haroldo Maranhão foi achá-la na Biblioteca Nacional. Abriu os olhos, venceu o torpor, movimentou as pernas e toca a dançar diante de nós. Mas escritos encontrados assim após muito tempo encerram sempre uma dúvida, a da autenticidade da autoria. Nesse caso, porém, não há que duvidar: “Terpsícore”, o título, é igualmente título do capítulo XLVIII de *Esau e Jacó*; a palavra “iscada”, na expressão “iscada da febre do marido”, de emprego raro ou pouco usual, pelo menos para este escrevinhador a duras penas letrado, está presente, com outra desinência, no célebre ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873) – “Não me parece, todavia justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal”; a expressão “lhe levaram os olhos” em “adornada na frontaria por uns arabescos que lhe levaram os olhos” faz par com esta outra do capítulo LXXIV de *Esau e Jacó* a respeito do personagem Nóbrega – “Mais tarde, se alguma joia lhe levou os olhos, não lhe levou as mãos”.

Três coincidências apenas, nada provam, poderia argumentar-se. Espero, entretanto, demonstrar de modo convincente, para além da evidência material, que “Terpsícore” pertence literariamente a Machado de Assis. Adjudicar obra a autor será, então, um imperativo de fato e de direito. Começemos por um resumo do relato.

Glória e Porfírio formam um casal feliz. Porfírio a conheceu vendo-a polcar, uma noite, numa casa da rua da Imperatriz. Glória era a rainha do baile. Ele ia passando pela rua e parou defronte da janela aberta, onde já se aglomeravam outras pessoas. Olhou e se apaixonou de pronto pelo corpo flexível, gracioso e sensual que se movimentava lá dentro, executando com destreza os passos da dança. Resolveu que ia namorá-la e casar com ela. Resolvido e feito. Em seis meses estava casado. Não sem antes aprender também a polcar e a valsar para estar em condições de se tornar um dançador à altura de bailar com a noiva na festa de estrondo em que se transformou o casamento. O problema é que Porfírio trabalha numa oficina, manejando a ferramenta de um simples marceneiro, não ganha o suficiente para cobrir as despesas. As dívidas vão se acumulando, sendo a principal delas e a mais urgente a da casa. São seis meses de aluguel atrasado, o senhorio está prestes a despejá-los. Um acontecimento providencial na forma de um bilhete de loteria premiado retira-os do aperto. Depois de pagas todas as dívidas, com o dinheiro que

sobra, e apesar dos protestos da mulher que prefere poupar a gastar a quantia restante, Porfírio compra para Glória um vestido de seda azul e promove um pagode de arromba. Música e dança pela noite adentro até o expirar das últimas velas.

Esse resumo oferece apenas uma noção aproximada do que trata o conto. Sei que diz pouco, ou nada, sobre a maneira como é armada a composição. É a diferença, como registram os teóricos, entre fábula – a estória e trama – a tessitura. Um exemplo talvez aclare tal diferença, e, é lógico, ele só poderia vir de “*Terpsícore*”: Glória, abrindo os olhos, deu com o marido sentado na cama, olhando para a parede, e disse-lhe que se deitasse, que dormisse, ou teria de ir para a oficina com sono. (ASSIS, 1997, p. 25)¹.

Conforme se vê, a história começa no meio dos acontecimentos, ou, para enfeitar o texto com uma expressão latina, *in medias res*. É uma forma de prender o leitor desde o início, como pede a boa narrativa curta. Machado de Assis é mestre igualmente nisso. Suas aberturas são irresistíveis, irresistíveis e variadas. Seu repertório de dar partida aos contos nos enlaça de diversos modos: empregando o tradicional “era uma vez” (“Um apólogo”); parodiando a frase bíblica (“Na arca”); parodiando a invocação épica (“Capítulo dos chapéus”); dissimulando a autoria num manuscrito ou numa crônica (“O alienista”); iniciando por uma declaração testamentária (“Verba testamentária”); iniciando por fala de personagem (“Eterno!”).

Em “*Terpsícore*”, nos é apresentada de cara uma situação, não sabemos quem são Glória e seu marido. Só algum texto mais tarde, em retrospectiva, se revela o princípio de tudo – “Nem foi pela cara que ele se enamorou dela; foi pelo corpo, quando a viu polcar, uma noite, na rua da Imperatriz.” (T, 27). É o mesmo procedimento adotado em “A causa secreta”. Lá também o primeiro parágrafo instala uma situação em meio aos acontecimentos, “que adiante se explicará”. Garcia, Fortunato e Maria Luísa são flagrados em silêncio constrangedor. “Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuscos.” (ASSIS, 1998a2, p. 287). É o que se começa a fazer a partir do segundo parágrafo.

Mas a abertura de “*Terpsícore*” não é somente um chamariz para fígar o leitor. Ela contém os elementos definidores, o sentido dominante e a orientação das figuras de linguagem presentes no conto. Muitas significações para um período tão curto. Temos designados os personagens principais, Glória e o marido; o indício de uma dificuldade, o marido olhando para a parede e a condição social deles, o marido trabalha numa oficina.

Temos ainda o olhar, ou melhor, dois olhares. O olhar de Glória confunde-se com a própria eclosão da narrativa. A narrativa se abre com Glória abrindo os olhos. É como se houvesse uma espécie de sincronia, de intrínseca relação entre abertura da narrativa e abertura dos olhos. O olhar do marido projeta a dificuldade, a complicação que lança para diante a narrativa. Portanto, um olhar dá início, o outro faz continuar.

¹ As referências ao conto são tomadas da seguinte edição: *Terpsícore*. 3. ed. São Paulo : Boitempo Editorial, 1997. As próximas citações passam a ser designadas pela letra T e o número da página.

Por essa pequena amostra, por essas poucas palavras, vê-se que o olhar será o sentido dominante. Em consequência, como corolário, as figuras de linguagem serão determinadas por esse sentido. E aqui vem a peculiaridade expressiva, o traço característico da linguagem dessa história: sua visualidade, sua materialidade, a profusão de metáforas concretizantes. É certo que Machado de Assis se valeu preferentemente de tal tipo de figura em sua obra, mas não com a frequência com que é distribuído em “Terpsícore”.

O efeito produzido parece conduzir a uma, por assim dizer, homologia entre expressão e conteúdo, isto é, entre aquela característica de linguagem e as manifestações do olhar, como a dança – que é movimento do corpo e entretenimento dos olhos -, e como as aspirações do desejo sensual, tema a um tempo conexo e fundamental do conto. Falar em desejo sensual parece redundância, no entanto, a palavra “sensual” não se liga estritamente à acepção de prazer lúbrico, mas diz respeito à materialidade dos sentidos, à volúpia do prazer em geral. Pois Porfírio, o marido, tal um rei, tem todas as vontades satisfeitas.

Bem, vejo, depois de reler o que ficou escrito até agora, que inverti as posições, concluí antes de documentar. Retomemos o fio lógico do raciocínio.

Os olhos em Machado de Assis, como seu leitor sabe, são a parte da anatomia humana especialmente considerada. São inúmeras as referências e metáforas em relação a eles. Lembremos dos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” de Capitu; dos “olhos lúcidos e agudos” da cabocla do Castelo, em *Esau e Jacó*; dos “grandes olhos sonsos e agudos” da cartomante, no conto homônimo. Eles não apenas definem o caráter, mas também mostram feições diferentes, de acordo com certas situações ou estados psicológicos dos personagens. Assim, em *Quincas Borba*:

Os olhos [de Sofia], por exemplo, não são os mesmos da estrada de ferro, quando o nosso Rubião falava com Palha, e eles iam sublinhando a conversação... Agora, parecem mais negros, e já não sublinham nada, compõem logo as cousas, por si mesmos, em letra vistosa e gorda, e não é uma linha nem duas, são capítulos inteiros. (ASSIS, 1998b, p. 60).

Do mesmo modo, a arrogância dos 17 anos de Brás Cubas se reflete nos “olhos vivos e resolutos”, porém, na morte da mãe, “tinha os olhos estúpidos”.

O poder dos olhos vai ainda mais longe. Estendem-se para além da faculdade visual; como que dotados de mãos, eles apalpam o íntimo das pessoas. Em *Brás Cubas*, a fina baronesa X “desembainhava um olhar afiado e comprido” e ia “remexendo a alma e a vida dos outros” (ASSIS, 1968, p. 113). Os olhos lúcidos e agudos da cabocla do Castelo “entravam pela gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora, prontos para nova entrada e outro revolvimento.” (ASSIS, 1975, p. 65).

Esses dois últimos exemplos confirmam a seguinte observação de Astrojildo Pereira: “Os olhos, obedecendo a certos momentos psicológicos dos seus personagens, se prolongam no espaço e tocam ‘fisicamente’ o objeto visível ou mesmo imaginado.” (1959, p. 157). Alfredo Bosi, por sua vez, afirma, num ensaio chamado “Fenomenologia do olhar”, que “às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato.” (1988, p. 78). E não é justamente o que ocorre quando Bentinho ouve de prima Justina um comentário malicioso a respeito de Capitu e lança-lhe uns olhos matadores?: “Não a matei por não ter à mão ferro nem corda, pistola nem punhal; mas os olhos que lhe deitei, se pudessem matar, teriam suprido tudo.” (ASSIS, 1992, p. 145). Poderia fazer outras citações, mas termino com uma derradeira, ainda de *Dom Casmurro*, que resume a soberania do olhar sobre todos os outros sentidos: “Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos.” (ASSIS, 1992, p. 52).

Em “Terpsícore”, os olhos, ou verbos equivalentes a esse sentido, reinam de modo absoluto. São ao todo 14 referências, incluindo as duas do princípio já mencionadas. É proporção acachapante para uma história curta. Vamos a elas.

Como citei: “Nem foi pela cara que ele [Porfírio] se enamorou dela [Glória]; foi pelo corpo, quando a viu polcar, uma noite, na rua da Imperatriz” (T, 27). Porfírio viu-a da rua, através da janela aberta, e : “Da rua cravou nela uns olhos de sátiro.” (T, 27). Afirmei no resumo que antes de casar Porfírio aprendeu a dançar: “A primeira vez que dançou com a noiva foi uma revelação: os mais hábeis confessavam que ele não dançava mal, mas diziam isso com um riso amarelo, e uns olhos muito compridos.” (T, 29, 30). Ainda antes de casar, tratou de ver casa: “e achou esta em que mora, não grande, antes pequena, mas adornada por uns arabescos que lhe levaram os olhos.” (T, 30). Passada a estrondosa festa de casamento, a realidade abriu os olhos: “Naturalmente, apagadas as velas e dormidos os olhos, a realidade empolgou o pobre marceneiro, que a esquecera por algumas horas.” (T, 31). Aflito com a ameaça de despejo, Porfírio sai para trabalhar com as dívidas na cabeça: “De caminho, vai olhando para as casas grandes, sem ódio – ainda não tem ódio às riquezas -, mas com saudade, uma saudade de coisas que não conhece, de uma vida lustrosa e fácil, toda alagada de gozos infinitos.” (T, 33). De posse dos bilhetes de loteria e já sonhando com o prêmio, Porfírio preliba o gozo de ver no corpo da mulher um vestido de seda azul que haveria de lhe comprar: “E mirando a mulher, com olhos derretidos, despia-lhe o vestido de chita, surrado e desbotado, e substituía-o por outro de seda azul – havia de ser azul -, com fofos ou rendas, mas coisa que mostrasse bem a beleza do corpo da mulher...” (T, 36). Corpo que, nessa mesma cena, ele toca e Glória torce-se de cócegas: “ele retirou as mãos, e lembrou-lhe o acaso que o levou uma noite a passar pela rua da Imperatriz, onde a viu dançando, toda dengosa.” (T, 37). “Mas a fortuna espreitava-os.” (T, 37). E depois que ela veio, Porfírio dizia para Glória que dava de sobra para pagar as dívidas: “Ouvia em boa-fé, calada, com os olhos nele, que ia contando devagar para não errar.” (T, 40). Comprado o vestido de seda azul, Glória e Porfírio tratam do que fazer com o dinheiro sobrando; ela insiste em que o resto do dinheiro deve ir para a Caixa Econômica: “Porfírio refletiu, deu duas voltas, chegou-se a ela e pegou-lhe no

queixo; esteve assim alguns instantes, olhando fixo.” (T, 41). Glória, entretanto, se rende aos argumentos do marido, que decide promover um pagode; ocasião, afinal, para que ela estreie o vestido: “Glória era a rainha da noite. O marido, apesar de preocupado com os sapatos – novos e de verniz -, olhava para ela com olhos de autor.” (T, 44).

Como disse, as referências são avassaladoras para uma história curta. Elas percorrem o texto do começo ao fim, pontuando a narrativa. É exatamente o acúmulo delas que produz o efeito de luxuriante manifestação dos sentidos.

Alfredo Bosi, naquele mesmo ensaio, estabelece um modo de conhecer o mundo através do olhar:

[...] há uma vertente materialista, ou, mais rigorosamente, sensualista do ver como *receber*, [em que] [o]s olhos recebem [...], com prazer ou desprazer, contanto que estejam abertos, verdadeiras sarabandas de figuras, formas, cores, nuvens de átomos luminosos que se ofertam, em danças e volteios vertiginosos, aos sentidos do homem. (BOSI, 1988, p. 67, grifo do autor).

Essa dimensão do olhar parece se harmonizar com o nosso conto.

A linguagem segue no mesmo compasso. À “vertente materialista do ver” corresponde o emprego recorrente de expressões ou metáforas concretizantes. De igual maneira como as menções ao olhar, elas não são exclusividade de “Terpsícore”. Tomam parte em outras obras de Machado de Assis. Os exemplos, por uma questão de simples comodidade, serão colhidos em *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

“Súbita [Marcela] como um passarinho.” (ASSIS, 1968, p. 52).

“Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis.” (p. 53).

“Fria [Marcela] como um pedaço de mármore.” (p. 54).

“O [rosto] do viúvo trazia a expressão de um cabeço rijamente lascado pelo raio.” (p. 59).

“Triste [Eugênia] como os enterros pobres.” (p. 80).

“Virgília era o travesseiro do meu espírito, um travesseiro mole, tépido, aromático, enfronhado em cambraia e bruxelas.” (pp. 107, 108).

“Zangava-me quando vos fatigáveis [as pernas], quando não podíeis ir além de certo ponto, e me deixáveis com o desejo a avoaçar, à semelhança de galinha atada pelos pés.” (p. 114).

“Lê [um bibliômano], relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos

os lados, contra a luz, espaneja-as, esfrega-as no joelho, lava-as, e nada; não acha o despropósito.” (p. 119).

“Eu deixei-me estar com os olhos no lampião da esquina, - um antigo lampião de azeite, - triste, obscuro e recurvado, como um ponto de interrogação.” (p. 131).

“Meiga [Sabina] como uma pomba.” (p. 143).

As figuras de linguagem não deveriam ser meros jogos verbais, jogos de palavras sem pensamento. Essa já era uma preocupação dos antigos mestres da retórica. As figuras deveriam ser empregadas com o objetivo de “triplamente prender o interlocutor: por uma emoção suscitada (*movere*), por um conhecimento transmitido (*docere*) e por um prazer oferecido (*deletare*)” (BRANDÃO, 1989, p. 16).

Teríamos, *grosso modo*, dois tipos de linguagem: a que serve à clareza do discurso, à formulação dos conceitos; e a que se vale das figuras para compor uma expressão distante do falar natural ou ordinário, mais adequada a pôr o objeto diante de nossos olhos, pois o próprio termo “figura” traz na origem o significado de forma exterior.

A linguagem, por princípio, representa uma negação das coisas, pois apresenta apenas os conceitos abstratos. Ao contrário, a linguagem opaca, ou seja, a das figuras, tem por finalidade exatamente recuperar, em nível imaginário, a existência real das coisas. O que a linguagem perde enquanto expressão do racional, as figuras recuperam enquanto forma plástica do real. A presença das coisas, fundamento da literatura, é recriada através da presença da linguagem, fundamento das figuras, e ambas as presenças se completam na arte. (BRANDÃO, 1989, p. 50).

E a metáfora é a rainha das figuras, por assim dizer. É a Glória das figuras. Em seu círculo podem se abrigar a comparação, a hipérbole, o eufemismo ou a antonomásia. Ela reúne aquela tripla função de comover, conhecer e deleitar. No livro terceiro da *Arte retórica*, Aristóteles declara que a “metáfora é o meio que mais contribui para dar ao pensamento, clareza, agrado e o ar estrangeiro.” (1966, p. 209).

As expressões metafóricas estabelecem uma relação de semelhança entre duas significações. A significação própria se “transfere” para a figurada com base num elemento comum. Assim, se se diz, por exemplo, que “Glória é rainha”, sem que de fato o seja, é porque se transferem à pessoa Glória as qualidades de imponência, altivez e graça que comumente se atribuem a uma rainha. Se o nome dela é Glória e se os atos de rainha se exercem na rua da Imperatriz, tais qualidades se reforçam.

Mas a metáfora, exatamente por envolver essa relação de semelhança entre duas significações, permite o maior grau de arbítrio na justaposição delas. Corre-se

um duplo risco: ou a justaposição é muito próxima, podendo tornar o discurso cediço, sem aquele “ar estrangeiro”; ou é demasiado distante, fazendo da frase uma adivinha enigmática. Ainda no livro terceiro da *Arte retórica*, Aristóteles recomenda que as metáforas sejam convenientes ao assunto; para isso elas devem guiar-se pela analogia, tomar objetos que sejam afins pelo gênero e pela espécie. Jorge Luís Borges, no breve ensaio “La metáfora”, incluído em *História de la eternidad*, fala em “secretas simpatías de los conceptos” (1996, p. 384).

Em “Terpsícore”, a linguagem, como disse, se apresenta sob a égide do olhar, sob os influxos da musa da poesia ligeira e da dança. É alto o teor plástico das imagens. As ideias e os sentimentos são comparados a termos concretos. Passagens do texto, a seguir, tentarão comprovar essas afirmações. Elas serão acompanhadas, quando necessário, de pequenos comentários.

- “Da rua, Porfírio cravou nela uns olhos de sátiro, acompanhou-a em seus movimentos lépidos, graciosos, sensuais, mistura de cisne e de cabrita.” (T, 27)

As metáforas da frase corporizam e surpreendem. As duas orações do período materializam a fixação de Porfírio no corpo dançante e luxurioso de Glória. “Cravou nela uns olhos de sátiro”, isto é, seus olhos se pregaram nela em profundidade, olhos de semideus perseguidor de ninfas, rústico, dotado de orelhas grandes e pontiagudas, chifres pequenos e pés de bode. A segunda oração complementa a primeira, ficando a surpresa reservada para o final – “Acompanhou-a em seus movimentos lépidos, graciosos, sensuais, mistura de cisne e de cabrita”. Os olhos a seguiram sem se desprezar dela, de seus movimentos graciosos como cisne e sensuais como cabrita. A surpresa final decorre da justaposição discrepante entre cisne e cabrita, entre o poético e o rústico, o cândido e o erótico, o metafísico e o carnal.

Cabrocha, no dicionário, possui, entre outras acepções, a de mulher que gosta de sambar. Mas por que a menção a uma palavra que não foi empregada, se, ainda mais, é anacrônica em relação ao tempo do conto?. É que cabrocha e cabrita vêm de cabra, que tem, entre outros, o significado de mulher lasciva.

Machado de Assis utiliza uma imagem semelhante no conto “O alienista”: “D. Evarista soltou um grito, balbuciou uma palavra, e atirou-se ao consorte, de um gesto que não se pode melhor definir do que comparando-o a uma mistura de onça e rola.” (ASSIS, 1998a1, pp. 292, 293).

- “É a única [manteiga], e tem já o ranço da miséria que se aproxima.” (T, 32).

- “As ideias batem-lhe na cabeça à maneira de pássaros espantados dentro de uma gaiola.” (T, 32).

- “A esperança é a apólice do pobre.” (T, 33).

Aqui uma pequena consideração sobre o significado de apólice. Apólice é a obrigação de pagar certa soma, é a evidência de uma satisfação futura.

- “E os quinhentos mil réis eram como outras tantas mil estrelas na imaginação do pobre diabo.” (T, 37).

- “Se passear bastasse, cachorro não morria de lepra.” (T, 41).

A concretude das expressões não se manifesta apenas sob a forma de metáfora, de comparação ou, como no último exemplo, de provérbio. A visualidade essencial do conto se apresenta não só no âmbito da linguagem figurada, mas também no campo de ação dos personagens, como no lance em que Porfírio “despi-lhe o vestido de chita, surrado e desbotado, e substituía-o por outro de seda azul – havia de ser azul -, com fofos ou rendas, mas coisa que mostrasse bem a beleza do corpo da mulher...” (T, 36).

Nesse ponto, trago de volta Astrojildo Pereira. Embora forçando um pouco a mão, puxando a brasa para a sua sardinha ideológica, ele diz do romancista o que se aplica igualmente ao contista:

O romancista lança mão de processo material, fazendo da metáfora o meio de tornar concreto, visível, palpável, o que é abstrato, invisível, impalpável. Processo que em verdade não é apenas material, simplesmente material, porém, mais que isso, essencialmente materialista. (PEREIRA, 1959, p. 156).

Costuma-se entender por “machadiano” a narrativa indireta, oblíqua, a prosa impressionista de um conto como “Missa do Galo”, em que prevalecem a atmosfera, a sugestão do clima, os elementos psicológicos em detrimento das peripécias exteriores. Em “Terpsícore”, ao contrário, a ação é toda voltada para o exterior. Do abrir de olhos de Glória ao expirar das últimas velas do último baile, tudo se expõe e tudo se externa. Uma espécie de energia vital impulsiona os atos e realiza os desejos. É na rua onde se leva a efeito essa energia de vida. É para a rua que Aires se volta ao deparar com a melancolia mortal do casal Aguiar, na cena final de *Memorial de Aires*.

E pensar que Gilberto Freyre elevava José de Alencar em desfavor de Machado por este se fechar dentro da casa, casa nobre geralmente, recusar a paisagem carioca, evitar as cruzeiras da rua, afastar-se das praças. Roger Bastide mostrou, contudo, que não era bem assim, que a paisagem existe, sim, em Machado, só que de outro modo. Ela não é pura observação descritiva, quadro isolado da ação dos personagens, mas está colada a eles, é parte integrante de sua significação, ajudamos a compreendê-los. Para caracterizar tal procedimento, ele toma da pintura uma técnica chamada transposição dos elementos. Ela consiste em “revestir os indivíduos das cores e nuances da natureza que os cerca, em pôr o colorido das geleiras, as cintilações do mar, o castanho ou o ocre da terra natal sobre a pele e as roupas das personagens.” (BASTIDE, 2006, p. 423). Exemplos dessa mistura entre paisagem ambiente e personagens podem ser apontados nos capítulos iniciais de *Quincas Borba* e *Esau e Jacó*. No primeiro, a enseada de Botafogo, a par de outros objetos, “entra na mesma sensação de propriedade” de que Rubião é possuído. No segundo, o romance da duplicidade, o cenário de abertura fornece o primeiro contraste entre o meio popular do morro do Castelo e o “donaire” das irmãs Natividade e Perpétua.

Em “Terpsícore”, a rua é o espaço aberto para onde sai Porfírio em busca de suas aspirações e de solução para seus problemas. É lá que encontra a casa que lhe “leva os olhos” e compra o providencial bilhete de loteria. E não só a rua, mas suas cercanias por assim dizer devassáveis, as casas acessíveis à visitação do outro, como nas festas estrondosas do seu casamento e da estreia do vestido de Glória.   da rua, através da “janela aberta de uma casa”, que ele a v  e a deseja.

O desejo, eis a  justamente o ponto final deste artigo. O leitor das narrativas machadianas está habituado ao conflito, ao remorso,   luta entre a consciência e o desejo. Para ficar só nos contos, poderia citar, como exemplos, “O caso da vara”, “Pai contra mãe”, “O enfermeiro”.

Por isso,   medida que se avança na leitura, espera-se um corte fundo na história, provocado por um penoso impasse, por um confrangimento sem solução. Mas não, a dificuldade do casal protagonista   regiamente superada. Porfírio, tal um rei, autoinvestido do manto de púrpura (porfírio – púrpura), satisfaz, resoluto, suas vontades: namora e casa com Glória, aprende a dançar, consegue a casa de seus sonhos, promove bodas de estrondo, teima no vestido de seda azul e promove pagode de arromba.

O mundo do trabalho e os constrangimentos decorrentes da escassez de dinheiro nos são dados de modo, digamos, socialmente direto. Em outros contos, o dinheiro   também tema da história, mas nelas entra como assunto anedótico, caso de “Anedota pecuniária”, “O empréstimo” e “Entre santos”. Ou, então, a condição social adversa   pretexto para confrontar a luta entre necessidade e liberdade, como em “Pai contra mãe”. E há, em “O escrivão Coimbra”, a mesma esperanç  em ganhar dinheiro através de um bilhete de loteria, mas a  a esperanç  atende a uma carência espiritual e psicológica do velho Coimbra de, mediante a expectativa, iludir a solidão.

Não é assim com “Terpsícore”. As agruras de Glória e Porfírio são naturalmente expostas, valem por si mesmas a colcha de retalhos, a mesa de pinho, a manteiga meio rançosa, a iminência do despejo, a jornada diária de sete e oito horas de Porfírio-marceneiro numa oficina. Com efeito, o trabalho de todo dia de quem “maneja a ferramenta” e rende pouco não é uma atividade benfazeja. As festas, tanto a do casamento quanto a do pagode de arromba, são formas de diversão, vale dizer, ao mesmo tempo recreio e desvio da aliena o e escravidão que o trabalho representa. Na primeira festa, “um hiato esplêndido na velha noite do trabalho sem trégua.” (T, 31); na segunda – “Que é que se leva da vida? Todos se divertiam; os mais reles sujeitos achavam um dia de festa; eles [Glória e Porfírio]   que haviam de gastar os anos como se fossem escravos?” (T, 42). Há até mesmo um vislumbre de revolta ante um estado social de injustiças. É o que passa pela cabeç  de Porfírio, quando ele sai para mais um dia de trabalho: “De caminho vai olhando para as casas grandes, sem ódio – ainda não tem ódio às riquezas -, mas com saudade, uma saudade de coisas que não conhece, de uma vida lustrosa e fácil, toda alagada de gozos infinitos...” (T, 33).

Creio não haver na ficção machadiana registro mais reto de uma situação como essa, de um horizonte vermelho de insurreição, mesmo que “ainda” não se

tenha ódio, e mesmo que esse ódio não seja dirigido ao agente - os ricos, mas ao estado – as riquezas.

Apesar de tudo, Glória e Porfírio são poupados, não padecem sofrimentos grandes. Pelo contrário, prevalecem os gozos, “a lei e o prestígio do amor” na lua de mel comparável à de um duque e duquesa enquanto o trabalho não volta. São poupados, inclusive, do humor corrosivo do autor, que gosta de atribuir aos personagens nomes que contrariam as qualidades físicas ou morais apresentadas por eles: Félix não é feliz (*Ressurreição*), Fidélia não é fiel (*Memorial de Aires*), Eugênia é coxa (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) e Cândido é algoz (“Pai contra mãe”).

Glória e Porfírio são purpúreos e gloriosos em seus movimentos de majestade. As festas são os momentos em que eles são coroados – “Bravos à rainha!”, “rainha da noite”, “duque” do amor -, sabendo que logo deverão descer do trono. Elas significam um plácido interregno ao “trabalho sem tréguas”, já que “um dia não eram dias” (T, 47). Apaga-se a distância social nessas ocasiões. Pode igualar-se à dignidade de rainha ou duque quem antes se gastava como escravo.

Essas características são eloquentes o bastante para nos convencer da presença de traços carnavalescos em “Terpsícore”. Bakhtin assim define essa peculiar visão artística:

No carnaval forja-se, em forma concreto-sensorial [...] um novo *modus* de relações mútuas do homem com o homem, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica. (BAKHTIN, 2002, p. 123).

O vestido de seda azul é uma espécie de acessório ritual, um símbolo de poder que se entrega ao coroado, no caso, à Glória, a “rainha da noite”. E o próprio jogo possui uma natureza carnavalesca. Ele muda destinos: o rico pode ficar pobre e o pobre ganhar fortunas. Não é esta a sorte de Porfírio, cujo bilhete de 500 mil réis calha tão somente ao ato pragmático de saldar dívidas e ao feito efêmero mas feiticeiro de desfrutar a vida.

A carnavalização em Machado de Assis não exuberava, porém, em todo seu ardor, não contém contrastes agudos, cenas de escândalo. À maneira machadiana, é um carnaval contido, reduzido, é a ironia ao canto da boca ao invés da gargalhada estridente; é uma espécie de carnaval camerístico em oposição ao aberto e intenso carnaval da praça pública em Dostoiévski.

De todo modo, em “Terpsícore”, e a despeito das eventuais tribulações, de resto dispostas para serem superadas, o mundo vigente do casal Glória e Porfírio é o mundo do desejo realizado, liberto de ansiedades e frustrações.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1968.
- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Terpsícore*. 3. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. Vol. I; seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a1.
- ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. Vol. II, seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a2.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 1998b.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. In: *Teresa: Revista de literatura brasileira*, São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, n. 6-7, p. 420-25, 2006.
- BORGES, Jorge Luís. La metáfora. In: _____. *Obras completas*. 4 edición. Vol. I. Barcelona: Emecê Editores, 1996.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: *O olhar*. Org. Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

BENITO PETRAGLIA

Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob orientação do Prof. Dr. Paulo Bezerra. Email: betra@ig.com.br.