

Sobre a recepção da escrita de Machado em Missa do Galo

AUTOR

**Maria Antonieta
Jordão de
Oliveira Borba***

majordao@gbl.com.br

* Professora do programa de pós-graduação em Letras na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ, Brasil)

Sobre la recepción de la escritura de Machado en Missa do Galo

About the reception of Machado's writing in Missa do Galo

RESUMO

O trabalho apresenta uma leitura do conto Missa do Galo, a partir da grade conceitual da Teoria do efeito estético, de Wolfgang Iser (1978), e sua possível articulação com as noções sobre Estética da recepção de Hans Robert Jauss. Ainda assim, a caracterização da escrita machadiana pela ideia de uma estética suspensiva em que a indeterminação provoca o leitor para a autorreferencialidade da estrutura. Desenvolvimento de uma leitura fenomenológica, no sentido de registrar atos perceptivos, como se fossem inaugurais. O objetivo é ilustrar como se processam as fases da mente do leitor implícito em contato com uma estrutura suspensiva, a saber, a que se caracteriza por conceitos iserianos tais como repertório estratégico, desfamiliarização; vazio; escrita machadiana.

RESUMEN

El trabajo realiza una lectura del cuento Missa do Galo, a partir de la premisa conceptual de la Teoría del efecto estético de Wolfgang Iser (1978) y su posible articulación con los presupuestos de la Estética de la recepción de Hans Robert Jauss. También caracteriza a la escritura Machadiana por la idea de una estética suspensiva en que la indeterminación provoca en el lector la autorreferencialidad de la estructura. Desarrolla, asimismo, una lectura fenomenológica con el fin de analizar actos perceptivos, como si fueran inaugurales. El objetivo es ilustrar cómo se procesan las fases de la mente del lector implícito en contacto con una estructura de suspensión, caracterizada por conceptos iserianos tales como repertorio estratégico, desfamiliarización de la estrategia pragmática, vacío.

ABSTRACT

Reading of the short story Missa do Galo, based on the conceptual framework of Wolfgang Iser's theory of aesthetic effect (1978). Possible articulation of Iser's conceptual framework with notions of Hans Robert Jauss' reception aesthetics. Description of Machado's writing according to the idea of a suspensive aesthetic structure, in which the indetermination provokes the reader's attention to the self-referentiality of the structure. Description of the aesthetic pole as an interaction condition. The development of a phenomenological analysis to register perceptive acts as if they were inaugural. The objective is to illustrate how the phases of the mind of the implied reader are processed in contact with an aesthetic suspensive structure, which is characterized by Iser's concepts, such as repertoire, strategy, defamiliarization; gap.

Professor, crítico, ensaísta, quem quer que se proponha hoje a escrever sobre *Missa do galo* irá certamente se deparar com uma exigência natural de nossa tradição: reconhecer o amplo saber que circula em torno desse conto de Machado de Assis, considerado um dos mais bem construídos em língua portuguesa. Nessa mesma chave, deverá se prevenir para a natural expectativa de alguém que indague sobre o que mais fazer diante de uma obra tão discutida, a não ser deixá-la silenciosa em sua aura. Embora compartilhe dessa tendência em torná-la somente lembrança, a possibilidade de acompanhar a escrita machadiana, explorando estratégias fenomenológicas, me faz retomá-lo no ponto de apreciação de arranjo de suas perspectivas, e não mais me valendo de divisões de caráter estruturalista, privilegiadas que sempre foram na hermenêutica da construção de sentido. Em se tratando de fenomenologia, por sua vez, como o suporte teórico que encontramos em Wolfgang Iser é o que nos parece mais produtivo, é dele que nos utilizaremos na aproximação com Machado. Essa escolha, por sua vez, aponta a pertinência de sua contextualização teórica nos contextos alemão e brasileiro em que o ato de leitura tanto se expandiu quanto contrastou com o que vinha sendo solidificado.

Trata-se, então, dessa vez, de ensaiar uma espécie de crítica fenomenológica, no sentido de me aproximar do conto de Machado como se estivesse lendo-o pela primeira vez, na esteira da grade conceitual da Teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (Iser: 1978), amparada pelas ideias de Hans Robert Jaus (1979/1994) da Estética da recepção na Alemanha e pelas de Luiz Costa Lima (1981), o teórico que, no Brasil, foi o responsável pela efetiva expansão dessa escola germana.

Para além da importância da Teoria de efeito na leitura do conto de Machado, a constatação da distância que hoje separa a recepção contemporânea do contexto de origem de *Missa do galo* foi o dado que também contribuiu para que elegesse Wolfgang Iser nas relações com os estudos recepcionais como parâmetro conceitual adequado à própria excepcionalidade da língua da literatura machadiana.

Conforme já amplamente propagado, Iser fez parte do grupo de *scholars* alemães que, junto a Hans Robert Jaus, fundaram a Escola de Constança na Alemanha na década de 70, conhecida e reconhecida mundialmente por Estética da recepção e, à medida que os estudos recepcionais passarem a abordar, conceitualmente, o leitor, como o próprio nome anuncia, promoveram uma virada paradigmática na crítica literária do século XX. Pela primeira vez, o elemento intrínseco ao circuito de leitura passou a ser considerado aquele que cuja real interação com a obra não mais constituía uma referência passiva ou de mera intransitividade. E, para pôr em relevo essa participação efetiva, Iser revelou que era preciso que a literatura fosse vista não mais exclusivamente pelo que diz a *estrutura verbal*, paralela ao “polo do autor”, mas à “resposta” – *response*¹ – do “leitor”, aquele que se encontra na ponta da *estrutura de afeto*, e, portanto, quem efetivamente vivencia o efeito ou a experiência estética, para em seguida atribuir “significação” (*significance*)².

Junto ao marco da Estética da recepção na história da crítica literária europeia, chegou até nós a possibilidade de se pensarem obras clássicas, como as de Machado, por um viés que as explorasse na integração participativa que a recepção promove com a obra de arte. Foi Hans Robert Jaus com seu livro *A história da literatura como provocação à teoria literária* (Jaus: 1994), quem declarou a premência de se pensar uma história da arte que investigasse a experiência estética, o que implicava uma narrativa teórica que autorizasse a função do leitor, colocasse o foco na práxis estética e que entendesse a atividade artística como atividade produtora, receptiva e comunicativa, a saber, *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. No Brasil, esses conceitos só se tornaram conhecidos e puderam se ampliar devido à extraordinária iniciativa de Luiz Costa Lima de traduzir, coordenar e organizar os estudos alemães sobre recepção, no livro de 1979, *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (Lima: 1979). Foi por esta publicação que ficamos sabendo que, em Jaus, a *experiência* primeira de uma obra de arte se realiza por seu *efeito*, ou em sua “compreensão fruidora” (Jaus,

PALAVRAS-CHAVE
Recepção; Teoria do efeito; Wolfgang Iser; *Missa do galo*; escrita

PALABRAS CLAVE
Recepción; Teoría del efecto; Wolfgang Iser; *Missa do galo*; escritura

KEYWORDS
Reception; Effect Theory; Wolfgang Iser; *Missa do galo*; Machado's writing

Recibido:
17.05.2016

Aceptado:
28.11.2016

1979: 46). Com base nessas noções essenciais, Jaus preconiou a consolidação de uma hermenêutica literária que revelasse a diferença entre dois modos de recepção: primeiro, aquele referente ao ato de “aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado para o leitor contemporâneo” e, segundo, o de “reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente por leitores de tempos diversos” (Jaus, 1979: 46). Com isso, o fundador da Estética da recepção pôde definir as duas instâncias, a de efeito e recepção, como “desenvolvimento histórico da experiência” e “formação do juízo estético” (Jaus, 1979: 46). Com isso, também, pudemos compreender o valor diferencial que Jaus atribuiu a Wolfgang Iser, ao dizer, em seu *The act of reading: a theory of aesthetic response* (Iser: 1978), da essencialidade de ter criado uma “teoria do efeito” ao lado da “teoria da recepção”.

Embora a Estética da recepção tenha se expandido entre nós através das reflexões de Regina Zilberman (1989), foi com Luiz Costa Lima que se deu o melhor aproveitamento da teoria de Wolfgang Iser. Tal expansão se deu não somente pela difusão de ideias, como já anunciamos, mas por termos constatado ter sido ele o teórico brasileiro que, de fato, dialogou de perto com Iser. Para efeito da leitura de *Missa do galo*, por exemplo, poderemos bem perceber que a categoria de “representação social” se revela nitidamente como um dos temas que, também no conto ganha relevância – e não somente nos romances, conforme desenvolve em sua obra de 1981 (Lima: 1981). Pela significação expansiva de metáfora para a qual a escrita de Machado expande a palavra “teatro” como local de máscaras ou *persona*, o vocábulo acaba por condensar um núcleo de representação, de disfarce de sentimentos, de desvio de subjetividades, em várias situações das personagens de *Missa do galo*. Em capítulo denominado “Sob a face de um bruxo” de *Dispersa demanda* (Lima: 1981: 57-123), Costa Lima dedica-se a desenvolver o que denominou “representação social” de personagens, dentre outros “elementos primários e secundários”³ dos últimos romances de Machado. É o que veremos também na leitura de *Missa do galo*, como um dado importante da compreensão da sociedade brasileira do século XIX que aí será igualmente tematizado como dado essencial para a trama em que se envolvem não somente Conceição e o narrador

Menezes, como todos os que habitam a casa em que, às dez horas, todos dormiam. Só por essas iniciais, já é possível perceber o quanto a palavra “missa”, de *Missa do galo*, e “teatro”, aquela que nomeia o local de desculpas das saídas semanais de Menezes para se encontrar com a “comborça”, vêm corroborar a ideia de “representação social”, categoria fundamental para compreender o conto. É por isso que as relações entre personagens de *Missa do galo* se alimentam da “representação social”, assim como “loucura”, “morte”, “música”, “política”, “representação social” constituem, no pensamento de Luiz Costa Lima, elementos estruturantes dos romances machadianos, ao se revezarem como “principais” e “secundários”, nas obras *Memórias póstumas de Braz Cubas*, *Quincas Borba*, *Esaú e Jacó*, *Dom Casmurro*, *Memorial de Aires*.

Para que o desenvolvimento da leitura centralizada no conto se limite a mera crítica do gosto, no sentido de comentários ingênuos, o que remeteria para uma espécie de resgate do poder autorizado de quem opinava sobre literatura no século XIX, acreditamos ser essencial, ainda, apresentar os conceitos norteadores da *Teoria do efeito* de Wolfgang Iser (1981), de modo a configurar os princípios pelos quais nos norteamos na proposta de estabelecer uma leitura fenomenológica que ponha em destaque a escrita de um autor. Começemos por desenvolver, ainda que brevemente, como a literatura é caracterizada na teoria de Iser.

A *estrutura verbal* do literário é falada através das noções de *repertório* e *estratégias*. Para isso, Iser valeu-se das ideias desenvolvidas por Jürgen Habermas e Niklas Luhmann (1971) do campo da Pragmática, apropriando-se de tais reflexões sobre o contexto de realidade de mundo, para que, por contraste, chegasse a apresentar os diferenciais da ficção, o que terminou por conceber uma concepção específica de literatura ou, o que dá no mesmo, um entendimento de discurso ficcional da literatura. Habermas e Luhmann escreveram que qualquer sistema de mundo deve ser compreendido como rede portadora de mecanismos reguladores, de forma a reduzir as incertezas das contingências de mundo, propiciando, assim, um quadro de referência para a ação do sujeito em sociedade. À medida que tal controle entra em funcionamento, o sistema reivindica validade para certas normas

ou convenções, num conjunto *hierárquico* e *verticalizado*, dispondo-as, nessa linha de alto a baixo, em diferentes graus, desde as regras mais dominantes até as mais negadas.

Iser apropriou-se dessa concepção de “realidade pragmática” para falar de uma outra, que é a *realidade da literatura*, sendo que, para isso, desenvolveu a seguinte ideia: a realidade do *discurso ficcional* abala a estrutura de *realidade* referente ao sistema de mundo. Apesar de o universo ficcional a ele se referir, não mantém o quadro vertical equilibrador de tais sistemas. A ficção se apropria das convenções aceitas em sociedade sem, contudo, manter esse mesmo estatuto social, que é verticalizado e hierárquico. Na ficção, o arranjo seletivo, sintagmático, ordenado pelo manejo próprio da literatura, inscreve um modo de criação imagética pela qual a encenação no discurso ficcional acaba por acarretar a emergência de uma ficcionalidade para o leitor, deixando-o agora longe da impregnação de realidade antes de sua entrada no texto. Assim, enquanto o sistema de mundo hierarquiza as convenções verticalmente, a *estrutura ficcional* do *repertório* apresenta-as em forma de “estranha combinação”, ou “deformação coerente”, pela ação de *reagenciamento horizontal* da escrita, de modo a torná-las desprovidas da validade que possuíam no contexto referencial. Tal *reagenciamento horizontal* ou estranha combinação, ou ainda “deformação”, é o que possibilita que as normas pelas quais o universo da ficção se constrói estejam diluídas na história. O autor de ficção não se vê comprometido a construir um enredo, relações entre personagens, mudanças de rumo, destino de ocorrências, comportamentos pelas mesmas convenções que norteiam os sujeitos em sociedade. Podem até coincidir vez por outra as normas da ficção com as da realidade de mundo, mas a liberdade da *mimesis de produção* pode demandar a entrada do leitor, que termina por se ver, na cena da ficção, quando não mais atua por ela.

O reagenciamento no discurso é feito através das *perspectivas textuais* – *narrador, personagens, enredo, leitor fictício*⁴ – que, ao configurarem diferentes visões de mundo, apresentam os embates daí decorrentes, sem necessariamente resolvê-los no universo ficcional. É por isso que a literatura promove a emergência do *vazio*. E o *vazio* advém

da interação do “leitor” dessa estrutura ficcional que, reorganizada, causa a *despragmatização do familiar* ou desfamiliarização do que as convenções pragmáticas tornam automático para o sujeito em sociedade. Pela despragmatização produzida, os acordos pragmáticos ficam suspensos no discurso ficcional da literatura, demandando do leitor preenchimento, por não se familiarizar, durante a leitura, com a escala horizontal da ficção. Enquanto a hierarquia vertical de mundo dispunha as convenções, tudo era compartilhado pelo leitor. Em face da estética suspensiva da ficção, o leitor é convocado à reparação.

A importância do *narrador, leitor fictício, personagens, enredo* reside no fato de, em suas movimentações informativas, estabelecerem as bases para que o leitor se surpreenda, passe pelo *efeito* (significado) e conseqüente *resposta estética* (*response* ou significação). São as perspectivas que propiciam as constantes formulações e reformulações de imagens do leitor em *comunicação*⁵ com a obra, incitando-o a selecionar, ideativamente, as informações que delas advêm. É por esse motivo que, em Iser, o ponto de vista é denominado *ponto de vista nômade*, ou seja, um conceito referenciador de um lugar que nem pertence exclusivamente às informações das perspectivas do texto, nem é exclusivo do leitor. Circula no trânsito entre o que a literatura diz e o que a percepção do leitor acompanha na seleção ideativa que naturalmente faz do movimento das *perspectivas*. Como as *perspectivas* fornecem dados intercambiantes, a *estrutura verbal* apresenta-se por uma dinâmica desses dados que, em suas variações e diferenças, frequentemente se entrecrocamos. Daí se instaurar, entre o leitor e o texto uma indeterminação. Na Teoria do efeito estético, os vazios da indeterminação fazem parte do trânsito entre o *polo da estrutura verbal* e o *polo do leitor*. Justamente por ocorrerem nesse intervalo de indefinições, os vazios constituem as condições de possibilidade para que se inicie o processo de comunicação. Comunicação em Iser não é objetividade; é decorrente de um choque de tensão.

Certamente o receptor que dá início à leitura de *Missa do galo* logo reconhece aí as referências pragmáticas do final do século XIX, dentre elas, as fortes relações entre o enredo com a ideia de

representação social (Lima: 1981). A escrita de Machado possibilita a percepção dessa ideia de encenação em nome de códigos pragmáticos da sociedade brasileira, à medida que o leitor, como *leitor implícito*⁶, se depara com enunciados que acompanham as personagens, seja para o que dizem em discurso direto, seja para servirem às descrições. É o que ocorre, por exemplo, (1) com o termo “teatro”, para se referir a Menezes como “um eufemismo em ação” (2) com a declaração explícita da esposa de Menezes, quando o narrador diz que Conceição “preferia um harém, com as aparências salvas”, (3) com as atitudes das empregadas, no trecho cuja descrição é a de que “as escravas riam à socapa”, (4) com a sogra, que “fazia careta” nas ocasiões em que Menezes saía para se encontrar com a “comborça”. É, pois, a própria escrita machadiana, cuja combinação de signos em “deformação coerente” (Iser, 1978: 82)⁷ instiga a “recodificação de normas” conhecidas [...], que faz com que “o leitor se torne consciente, pela primeira vez, do contexto familiar que determinou a aplicação desta norma” (Iser, 1978: 82). Nesse tipo de estética suspensiva em que a elucidação de fatos ou conflitos é superada por indefinições, ou onde a leitura é voltada para o modo como se conta, em lugar daquilo que se conta, percebe-se uma recepção que lhe é correlata.

Aproximemo-nos um pouco mais do conto *Missa do galo* de Machado, para que as especificidades de sua estrutura se revelem um pouco mais e que a escrita diferenciada mostre o quanto permite que o receptor vivencie o prazer estético propriamente dito da leitura, independente das formulações metodológicas da crítica.

Não mais constitui surpresa – pelo menos para professores em práticas docentes – a frustração pela qual passam leitores ingênuos que esperam encontrar, em *Missa do galo*, as costumeiras categorias protagonista/antagonista, intensidade do clímax, identificação de desfecho, ou mesmo ações nítidas de enredos classificados nas tradicionais divisões estruturais como, por exemplo, a que formalistas russos denominaram equilíbrio, desequilíbrio, novo equilíbrio. Em *Missa do galo*, o marco delimitador do antes, durante e depois, além de sequer satisfazer a curiosidade dos que inutilmente se perguntam ‘o que aconteceu?’, acarretaria a ultrapassagem de

momentos da boa fruição, na mera reprodução dos parcos acontecimentos do enredo. A estrutural metodologia de “explicação do texto” de *Missa do galo* pode até revelar diferenças na seleção de uma ou de outra informação, mas não vai além dos limites de uma paráfrase e que seria construída mais ou menos assim: Senhor Nogueira é o narrador-personagem, hóspede de Dona Conceição e de seu marido, Senhor Menezes. Por um certo momento, fica a sós com a dona da casa, enquanto espera um amigo com quem tinha combinado para assistir à *Missa do galo* na Corte. Nesse período, o jovem rapaz de dezessete anos se sente atraído pela senhora de trinta. Por isso, se esquece do tempo que passa e, de repente, a conversa entre os dois é interrompida pelo companheiro que vem chamá-lo. No dia seguinte, a imagem de D. Conceição, como é descrita por Senhor Nogueira, era a de “sempre”, “natural”, lembrando-nos o narrador que era a mesma percebida antes do encontro: ao invés de “linda”, não passava de uma mulher “simpática”.

Para fugir da forma constitutiva dos que se limitam à urdidura instigada e baixa percepção da escrita, o melhor é viver a experiência do *efeito* instigado ao longo de cada seleção de palavra, de cada construção frasal, de cada interrupção de cena. O *leitor implícito* que bem ocupar o *polo estético* orientado pelo que dizem as *perspectivas* terá a oportunidade de melhor depreender o *jogo* de linguagem do *polo artístico*, as palavras de significados vizinhos à noção de encenação inscrita nas aparências e assim, em *comunicação* efetiva, passar pela experiência estética que a obra tão bem motiva. Referimo-nos a uma recepção apreciativa em compasso com a criação artística; um percurso do leitor que acompanha o que dizem e como dizem as frases, os diálogos, as descrições de ambientes, personagens, quadros os modos de se locomoverem naquela casa com “três” chaves, os hábitos, as formas de pensamento. Agindo assim, por vezes desde a primeira página, ele é capaz de formular os *correlatos de sentença*, o fenômeno de ordem da percepção que Iser condensou no binômio “retrospecção pela memória/projeção de expectativa”⁸. Isso significa que, em cada *correlato* formado em função do que foi lido, reside a possibilidade de continuidade de outro *correlato*, determinado pelo que a memória reteve do primeiro para projetar o que deverá acontecer, podendo essa dinâmica ser ratificada ou retificada.

Tudo indica que essa unidade fenomênica do *correlato* já contemplaria uma particular produtividade interpretativa.

Já nas primeiras linhas de *Missã do galo*, o receptor se depara com uma das revelações mais significativas quanto à estratégia de tematização do tempo, no ofício de construir a estética do conto. A frase inicial “Nunca pude entender uma conversaõ que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta” (Assis, s/d: 329) é capaz de suscitar no leitor a apreensão de três dados essenciais: trata-se de um narrador tentando reconstruir uma cena que, por estar distante no tempo, será contada pelos limites, recortes e desvios inventivos próprios do ato de resgate da memória. Além disso, a pessoa gramatical indicia a parcialidade típica de um narrador em primeira pessoa, o que reduplica, pois, a desconfiança, por parte do receptor, configurada pela diferença temporal que separa o tempo de enunciaçãõ do tempo do enunciado de sua narrativa. Uma terceira informaçaõ, ainda nessa primeira passagem, é capaz de desautomatizar a percepçãõ do leitor: referimo-nos à diferença de idade entre Senhor Nogueira e D. Conceiçaõ. O período relativo a treze anos, que os afastaria segundo normas da realidade social, é apresentado, no campo da ficçãõ, somente através dos números dezessete e trinta, um dado revelador de que a literatura dispensa comentários sobre códigos sociais proibitivos por não se ver com eles comprometida. Este detalhe é ilustrativo do que acima denominamos *reorganizaçaõ horizontal das normas*. Se era convençaõ no século XIX que, entre pares possivelmente enamorados, o homem fosse mais velho do que a mulher, no contexto da ficçãõ, a ausência de comentário por parte do narrador, ou vazio daí instaurado, aponta para uma espécie de tensão do leitor em relaçaõ ao que pode vir a pensar da diferença de idade e do que pode compor como expectativa para a história.

Cabe também observar na primeira frase que a estrutura – *polo artístico* – direciona a percepçãõ do leitor – *polo estético* – para uma ordem de questãõ que deve ser considerada ao longo da história: o narrador-personagem cria o enredo pelo que é capaz de lembrar, quando anuncia “Nunca pude entender”. Declara-se então como provável criador de coisas, um ficcionista da própria ficçãõ de que faz parte e que irá contar, através da

reconstituiçaõ de lembranças por um esforço de memória, valendo-se do recurso da escrita para tentar entender, tempos depois, a conversa que o aproximou da mulher numa certa noite de Natal.

Esse poderia ser o primeiro *correlato de sentença*⁹ formado pelo leitor, em sua funçaõ de *leitor implícito*. De fato, se o receptor ler o que a ficçãõ lhe apresenta, instauram-se as condições capazes de se estabelecer tal articulaçaõ de dados [*correlato*], um fenômeno semelhante às diferentes *gestalts* formuladas por um espectador, quando, diante do objeto visual, ocorrem interrupções do processo de visualizaçaõ. Apesar de Iser ter se valido dos estudos da Psicologia da Gestalt no que diz respeito a tais mudanças de percepçãõ, viu-se diante da exigência de estabelecer outras denominações – dentre elas, *correlato* –, objetivando melhor configurar a complexidade da descriçaõ sobre as ocorrências de trânsito, também de ordem perceptiva, processadas entre um receptor e os signos textuais.

Dando continuidade à interaçãõ¹⁰, o leitor saberá – pela *perspectiva* do enredo, dessa vez –, de características de Dona Conceiçaõ como mulher, “simpática”, “santa”, de “rosto nem bonito nem feio”, e que aceitava a traiçaõ do Sr. Menezes, pelo disfarce intrínseco ao pacto implícito de manutençaõ de aparência, quando o marido dizia que ia ao “teatro”. A saída semanal é vista com a declarada benevolência da esposa, com a “careta” da sogra, Dona Inácia, e com os risos teatralmente escondidos das escravas. Se para Dona Conceiçaõ a única ressalva era a de que “as aparências fossem salvas”, se as empregadas e a sogra de Menezes dissimulam o conhecimento que possuem dos hábitos do dono da casa, o *leitor implícito* pode acrescentar ao primeiro *correlato* um outro que só se define por articulações imagéticas advindas de outras perspectivas organizadoras do *repertório*. Na verdade, concluiria o leitor, todos os personagens daquela casa representam. E esse comportamento ganha especial destaque na figura de Dona Conceiçaõ. Embora seja ela, Conceiçaõ, a esposa de Menezes, finge não saber que a ida do marido ao “teatro”, espaço de representaçaõ, constituía, na verdade, um “eufemismo em açãõ”, como escreve o narrador, para amenizar o recurso da mentira a que ocasionalmente recorria. Todos representam na casa, pode ser que pense assim o

leitor. E “teatro” é a palavra que condensa os demais disfarces.

No parágrafo a seguir, aparece o primeiro diálogo do conto, quando o narrador se isola para esperar o amigo que virá buscá-lo para assistir à missa do galo. Dona Inácia chega perto e pergunta a Nogueira o que fazia ele aquela hora da noite acordado. “— Mas, Sr. Nogueira, que fará você todo esse tempo? perguntou-me a mãe de Conceição . — Leio, D. Inácia”. A resposta do narrador é logo seguida pelo restabelecimento do relato com o leitor, de modo que possa ser dito o que de fato se passava em seu interior, ou que clima a leitura o arrebatava e como esta leitura não seria propriamente um mero passatempo de espera e sim um momento carregado de impulsos impossíveis de serem compartilhados numa situação dialógica que disfarce:

Tinha comigo um romance, os Três Mosqueteiros, velha tradução creio do *Jornal do Comércio*. Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D’Artagnan e fui-me às aventuras. Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas.

O diálogo com Dona Inácia mostra que a resposta – “leio, Dona Inácia” – tem a função de reconstituir um momento da memória que diria um pouco mais do “ Nunca pude entender uma conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta” para anunciar o modo como o primeiro momento isolado de Nogueira havia sido vivenciado com a leitura dos *Três Mosqueteiros*. O trecho acima logo em seguida ao diálogo é estratégico ainda para indicar que o clima de cordialidade entre a anfitriã e o hóspede deve dar lugar ao que a narrativa trará a seguir. O rapaz deixa-se tomar de tal forma pelas aventuras de D’Artagnan que, contrariamente à natural sensação de passagem demorada do tempo, típica dos momentos de espera, percebe que “os minutos voavam” ao ouvir o relógio “bater onze horas”. Do total envolvimento de Nogueira com a ficção de Alexandre Dumas, o leitor terá ainda a oportunidade de estabelecer nexos entre a leitura de ficção e a passagem do tempo alguns explícitos,

outros apenas sugeridos: primeiro, a constatação da surpresa de Nogueira sobre a ausência de percepção do tempo que havia passado; em seguida, a resignificação da frase “trepei ao cavalo magro de D’Artagnan” recuperando o clima ficcional que havia se instaurado na mente de Nogueira; terceiro, o entendimento da mudança que se opera no rapaz quando vê o “vulto” de Dona Conceição o que nele desperta a expectativa de uma outra “aventura”.

Os minutos voavam, ao contrário do que costumam fazer, quando são de espera; ouvi bater onze horas, mas quase sem dar por elas, um acaso. Entretanto, um pequeno rumor que ouvi dentro veio acordar-me da leitura. Eram uns passos no corredor que ia da sala de visitas à de jantar; levantei a cabeça; logo depois vi assomar à porta da sala o vulto de Conceição.

- Ainda não foi? Perguntou ela - Não fui; parece que ainda não é meia-noite. - Que paciência!”

Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras. Fechei o livro; ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim, perto do canapé. Como eu lhe perguntasse se a havia acordado, sem querer, fazendo barulho, respondeu com presteza:

- 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 coisa 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.

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. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos

assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos.

Havia também umas pausas. Duas outras vezes, pareceu-me que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechado para ver melhor. Uma dessas vezes, creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente. Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima.

A transcrição das passagens acima me é útil para marcar a mudança de tom e de grau de intimidade que se passou a travar entre Conceição e Nogueira. Em trechos fora do diálogo, Nogueira parece desejar que o leitor com ele concorde por que nunca havia entendido o que havia se passado com ele e por que precisou escrever para poder dizer dessa sensação. A passagem do tempo exigia que a memória recorresse à escrita para tentar reconstituir algo que se perdera. E, pelo menos nesses momentos do conto de Nogueira e de Machado, a mudança encontrou lembranças de alguma reconstituição possível. Da leitura da ficção de Dumas, surgiu um discurso que, sem mais importar se era ou não verdadeiro, colocou-o num clima de aventura, fraca luminosidade, sonho sonolento, de modo que as faíscas advindas lhe dissessem pelo menos quando passou a ver Conceição de outra forma. Mesmo com as "impressões" por vezes "truncadas", "confusas", lembrou que uma delas era que Conceição, antes "apenas simpática", "ficou" "linda". "Ficou lindíssima".

É, pois, no curto período entre deixar o livro de aventuras e ver a mulher que se instaura um momento propício para que todos os outros seguintes se revistam de passagens indefinidas e ambíguas típicas da ficção. Não havia sido por acaso que, na percepção de Nogueira, Conceição tinha "um ar de visão romântica não disparatada" com as aventuras de D'Artagnan.

A partir da entrada de Conceição, os diálogos entre os dois se sucedem, por um contínuo vai e vem de imagens. Todas elas se restringem ao estágio do *vir-a-ser*, sem que a *mimesis* se deixe resvalar numa brecha sequer de resolução que pudesse dar margem ao personagem para a certeza do que vivencia. Se por um lado, Conceição responde que "Acordei por acordar", por outro, a fisionomia esperta da mulher concorre para que ele duvide da "afirmativa", deixando o leitor diante de informações contraditórias: "os olhos (de D. Conceição) não eram de pessoa que acabasse de dormir"; talvez ela estivesse mentindo "para não me afligir". Nesse instante, a fantasia sucumbe à realidade face à hipótese de ausência de malícia na saída do quarto: passa a ocorrer um jogo de indefinições que faz com que ele se apresse em dizer "A hora há de estar próxima". Esse *correlato* formado pelo leitor, que está sendo conduzido pela perspectiva do discurso de Nogueira, só é substituído por um outro porque, a seguir, é Conceição quem se incumbe de prolongar o tempo do encontro, puxando uma conversa sobre questões banais como a "paciência de esperar acordado", a de ficar só enquanto o amigo dorme ou sobre preferências de romances. Diante da insinuada atitude da mulher para que a conversa não se interrompa, é plausível que o leitor, orientado pelo narrador, reformule o esquema previamente composto e projete a narrativa de uma história que venha concretizar um indiscutível romance entre ela e Nogueira. E, até um determinado momento, os diálogos se intensificam em clima de romance, contribuindo para ratificar essa projeção. Os segundos que passam calados, a língua de Conceição pelos lábios, seus olhos fixos no rapaz, embora sejam acontecimentos seguidos por palavras de Nogueira sobre a hora tardia, revelam, via narrador, a intenção da mulher em fazer com que o tempo decorrido não constitua empecilho para a experiência ali sendo vivida. Diz-lhe Conceição que ainda eram onze e meia, que acabara de ver o relógio, para conduzir a conversa em outra direção. Deixando-se levar novamente pela fantasia, Nogueira arrisca-se a retrucá-la no coloquialismo íntimo subjacente à linguagem da frase "Que velha o quê" e, a partir de então, toda a sensualidade de Conceição vai se acentuando pela descrição meio teatral da movimentação do andar, deslocamento de espaço, em que o leitor visualiza uma atriz atuando em cena, ou através do gesto que, em movimento, permite que os braços apareçam.

Acompanhando a leitura, a descrição dos gestos suscita a previsão da imagem de corpos prestes a se tocar, mas o que é dito por Conceição interrompe o momento propício à aproximação e anula a expectativa que vinha se formando na mente do leitor. Dessa vez, as palavras “Mais baixo, mamãe pode acordar” funcionam como uma espécie de barreira à construção de um *correlato* que se queira preciso em seu traçado. O estreito e sintético limite do pronunciamento “Mais baixo, mamãe pode acordar” favorece a ambiguidade de significado de suas palavras. Conceição tanto poderia estar preocupada em perturbar a mãe, quanto em não querer que Dona Inácia, acordada, viesse “perturbar” o encontro. Essa segunda alternativa só se sobrepõe à primeira, pela força de informações posteriores. Mal o leitor ultrapassa o corte do *polo artístico* referente à ambiguidade, impedindo o que Iser denomina *good continuation*¹¹, D. Conceição permite-se, por questão de segundos, o mais ousado gesto de uma senhora do fim do século XIX. Nogueira pôde ver, “a furto”, o “bico das chinelas” que o movimento das pernas revelou na troca de lugar e “de atitude” da mesa para um canapé. O clima daquela sala mal iluminada, de vozes curtas e sussurrantes, de mulher vestida em roupão caseiro e “mal apanhado na cintura” configura o ambiente propício para um modo específico do ato de despertar; não o despertar do galo que, na tradição religiosa, anuncia a salvação dos homens, não mais o despertar da leitura de os Três Mosqueteiros, mas o despertar da sexualidade de um homem. Tudo o que, no início do encontro, seriam apenas signos do enunciado – “casa dormia”, “luz de um candeeiro de querosene”, “um pequeno rumor que ouvi de dentro veio acordar-me da leitura”, “acordei por acordar” - vem se articular com os acontecimentos posteriores, para suscitar significações de desejos ocultos, metonimicamente substituídos por uma cúmplice sonolência.

Não constituiria qualquer surpresa, se encontrássemos aqui uma oportunidade precisa para que outras mãos literárias lhe atribuísssem o clímax da estrutura, restando-lhes apenas a consecução de novas formas de relação entre as personagens do universo ficcional. Machado, no entanto, parece ter cuidado para não atender a expectativas prontas, nem mesmo aquelas formadas por receptores íntimos de boas literaturas. O que sucede ao breve instante do qual

a memória de Nogueira só registra a cor preta da ponta do calçado é, nas palavras de Nogueira, uma “conversa” que “reatou-se lentamente, longamente, sem que eu desse pela hora nem pela missa”. De novo, a narrativa alterna momentos de intensa proximidade e outras de simples cordialidade. Entre tornar-se “linda, lindíssima”, pôr “uma das mãos” no ombro de Nogueira e estremecer-se “como se tivesse um arrepio de frio”, Dona Conceição entremeava uma prosa sobre quadros manchados pelo tempo, anedotas de baile, passeios, “negócios da casa”. Conta-nos Nogueira que se lembra de terem ficado algum tempo em silêncio, embora não saiba precisar quanto, pouco antes de ser surpreendido pelo chamado do amigo que, por uma “pancada na janela”, bradava: “*Missa do galo!*” O “adeus” de D. Conceição, seguido da recomendação de pressa pelo tempo que já se passara, não correspondeu ao “até amanhã” que acompanhou a primeira despedida. No dia seguinte, para Nogueira, a figura de D. Conceição já não era mais aquela que “interpôs-se entre” ele “e o padre” durante a *Missa do galo*. Voltara a ser a “natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera”. E foi preciso que alguns anos se passassem para que Senhor Nogueira soubesse da morte de Sr. Menezes e do casamento da mulher com o escrevente juramentado do marido.

É assim que se produzem os *efeitos estéticos*¹² por que passa o leitor em função do que é apresentado no *polo artístico* de *Missa do galo*. Vêm os efeitos à mente do leitor durante as passagens de embates ocasionados entre a perspectiva do narrador e as ambiguidades ocasionadas pelas falas e movimentações de uma mulher. Num período de tempo que não ultrapassa hora e meia, tudo se modifica em relação ao que o antecede e o sucede. O intervalo, permanecendo em sua potencialidade do *vir a ser*, suspende o clímax, dispensa o desfecho e, por assim se construir, a urdidura machadiana resulta numa espécie de *mimesis* de segundo grau. Ocorrem olhares substituindo palavras, palavras que dizem e escondem, gestos que se insinuam e se intimidam, tudo como possibilidades passíveis de serem retidas. Lembranças marcadamente fortes em sua capacidade de se aprisionarem à memória ao longo de vários anos, mas suficientemente frágeis para constituírem as tradicionais etapas tematizadas em forma de princípio, meio e fim.

NOTAS

¹ Conforme o significado da palavra *response* já anuncia este significado de *resposta* no subtítulo da tradução da obra de Wolfgang Iser para o inglês em 1978.

² No subtítulo do livro *The Act of reading: a theory of aesthetic response*, foi empregado este termo *response* na tradução do alemão para o inglês, como uma das possibilidades do termo alemão *wirkung*, que nessa língua originária da publicação de Iser significa tanto *effect* quanto *response*.

³ A expressão é de Luiz Costa Lima em *Dispersa demanda* (1981), “quando denominou “representação social” como um dos elementos que aparecem ora como “primários” ora como “secundários”, e no conjunto dos últimos romances, conforme capítulo III “Sob a face de um bruxo” (Lima, 1981: 57-118).

⁴ O *leitor fictício* é uma espécie de personificação de visões e expectativas históricas, quando há o propósito de submetê-las a influências modificadoras de outras *perspectivas*, todas agindo interativamente. Iser escreve que “o leitor fictício simplesmente revela as normas prevaletentes da época, formando uma base questionável pela qual a comunicação deve ser construída” (Iser, 1978: 153).

⁵ A *comunicação*, em Iser, não ocorre, como nos textos pragmáticos, por conta da objetividade e preenchimento daquilo que pode deixar de ser claramente entendido; pelo contrário, a condição de possibilidade da *comunicação* é o vazio (o *nonada*) deixado, sem resolução, pelas diferentes visões de mundo.

⁶ O *leitor implícito* é uma categoria que configura o papel do “leitor real”. “O conceito de *leitor implícito* é uma estrutura textual que prevê a presença de um receptor, sem necessariamente defini-lo: este conceito pré-estrutura o papel a ser assumido por cada receptor e isso é válido mesmo quando os textos deliberadamente parecem ignorar seus possíveis receptores, ou deliberadamente ignorá-los. Este conceito de leitor implícito designa uma rede de estruturas propulsoras de respostas, que impele o leitor a ‘agarrar’ [grasp] o texto” (Iser, 1978: 34).

⁷ Refere-se à estrutura que reorganiza normas, conforme será discutido adiante.

⁸ Trata-se de um fenômeno da mente do leitor que, diante de um conjunto de informações articuladas e acumuladas pela memória, projeta acontecimentos que possivelmente venham a acontecer.

⁹ Conjunto de dados a que chega o leitor no momento em que, diante dos signos textuais, a mente articula certo grupo de informações.

¹⁰ O termo *interação*, em Iser, é entendido conceitualmente como processo de uma comunicação em que se instaura, muitas vezes, o confronto, na medida em que o leitor se vê impelido à resolução dos embates entre as perspectivas diversas (narrador, personagem, enredo, leitor fictício).

¹¹ Refere-se, como o nome indicia, à construção da estrutura textual, que tanto pode permitir o andamento da leitura quanto impedir esse processo natural.

¹² Para Iser, o *efeito estético* é um fenômeno de ordem da percepção por que passa o leitor. Possui o caráter de *imagem*, por pertencer à ordem do significado. Por ultrapassar o *sensorio*, sem, contudo, se conceitualizar, difere-se do que Iser denomina *significance*, ou seja, a transmutação discursiva do efeito em *resposta estética*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, M. de. (s/d). Machado de Assis: seus trinta melhores contos. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BARTHES, R. (1979). *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix. 6ª ed.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. (1973). *A construção social da realidade: tratado de Sociologia do Conhecimento*. Trad. de Floriano de Souza. Petrópolis: Vozes.

HJELMSLEV, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.

ISER, W. (1978). *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

ISER, W. (1996). *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, vol. 1.

ISER, W. (1999). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, vol. 2.

JAUSS, H. R. (1979). O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aesthesis e katharsis. Em: LIMA, L. (org.). *A literatura e o leitor - textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. pp. 63-82.

JAUSS, H. R. (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática.

LIMA, L. C. (1981). *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

LIMA, L. C. (coord. e trad.) (1979). *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

STIERLE, K. (1979) Que significa a recepção de textos ficcionais. Em: COSTA LIMA, L. (coord. e trad.). *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. pp.183-187.

ZILBERMAN, R. (1989). *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática.