

A NARRATIVA FANTÁSTICA DE MACHADO DE ASSIS

Valdira Meira Cardoso de SOUZA (UESB-BA. UNESP-SP)¹; (CNPq)²

Introdução

Machado de Assis durante quatro décadas esteve presente nos jornais, nos quais publicou poemas, contos, crônicas e romances, exercendo várias atividades artísticas de modo concomitante. A prática cotidiana do ofício de jornalista facilitou a tarefa do futuro romancista, visto que o jornal representava, no século XIX, um importante veículo no processo de publicação de obras literárias, pois, antes mesmo de ganhar edição em livro, romances, contos, novelas e poemas eram publicados em suas páginas. Dessa militância jornalística, surge a necessidade de criar estratégias para prender a atenção do público leitor e tal recurso será incorporado à produção machadiana estendendo-se a toda a sua obra literária.

A primeira coletânea organizada por Machado de Assis só foi publicada em 1870, *Contos Fluminenses*, dando início a uma extensa produção constituída por mais de duzentos contos. O estudo desse gênero constitui uma base profícua para que entendamos a formação do escritor, pois assim como o romance, o conto machadiano passou por mudanças de perspectiva a partir de 1880, tal como Sonia Brayner aponta:

A partir das coletâneas de 1880 sua produção de contos vai-se definindo por certos padrões de execução formal e conteudística, ou seja: 1) desenvolvimento minucioso de um flagrante objetivo, cuidadosamente narrado [...] 2) exploração de acontecimentos plausíveis, acrescidos de boa dosagem de exceção, de fantástico, que finalizam de forma inusitada [...] 3) deslocamentos na ação para fixação de uma atmosfera intersubjetiva [...] 4) adoção de formas literárias tradicionais como o apólogo, o diálogo, a fábula, ou apropriação parodística de textos representativos de um comportamento estilístico/intelectual que passa a ter seu significado duplicado com o emprego da ironia premeditada e dialogizante. (1970, p. 66).

Destacamos o segundo aspecto acima para salientar que a “exploração de acontecimentos plausíveis, acrescidos de boa dosagem de exceção, de fantástico que finalizam de forma inusitada [...]” já se podia notar desde o início da trajetória literária de Machado de Assis, revelando certa preferência pela narrativa fantástica.

1 “A chinela turca” e suas versões

O texto “A chinela turca” teve a sua primeira versão publicada em *A Época*, em 14 de novembro de 1875. A versão definitiva figura entre os contos inseridos no livro *Papéis avulsos*, publicado em 1882, no qual predomina segundo Magalhães Jr. (s.d.) a feição satírica, a paródia e o diálogo.

A versão definitiva do conto apresenta algumas modificações em relação à primitiva. Na versão de 1875, o texto é iniciado com a passagem “acabava o bacharel de compor o mais teso e imperturbável laço de gravata [...]” (MACHADO DE ASSIS), ao passo que na versão de 1882 temos: “vêde o bacharel Duarte. Acaba de compor o mais teso e correto laço de gravata [...]” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 295). Na última versão o narrador faz um apelo direto ao leitor por meio da forma verbal no imperativo “vêde”. Há também algumas mudanças relacionadas com a pontuação, pois, em alguns casos, há passagens do texto que se iniciam com parágrafos na primeira versão, mas aparecem em um mesmo parágrafo na segunda. No texto publicado no jornal temos uma alusão a Tito Lívio, o que não consta no texto inserido em *Papéis avulsos*. Outras alterações estão ligadas à substituição de algumas expressões tais como “[...] obra que lhe agradou muito e lhe sugeriu a idéia de afrontar as luzes da rampa ...” e “[...] obra que lhe agradou muito e lhe sugeriu a idéia de afrontar as luzes do tablado” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.296) porém, as transcrições remetem para a idéia de representação e de desejo de sucesso. Outra alteração ocorre em “o tempo ia passando e o ouvinte já não sabia a conta dos quadros” e “voava o tempo e o ouvinte já não sabia a conta dos quadros” ((MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 297), primeira e última versão, respectivamente. A mudança mais significativa ocorre no desfecho do conto, pois, na primeira publicação temos: “livre do pesadelo, Duarte despediu-se do major jurando a si próprio nunca mais assistir à leitura de melodramas, sejam ou não obras do major. É a moralidade do conto”. Já na versão de

¹Prof. da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Realiza Pós-Doutorado na UNESP, *Campus* de Araraquara. wal.uesb.2006@hotmail.com

²“O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil”.

1882 temos: “Duarte acompanhou o major até à porta, respirou ainda uma vez [...]. Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original [...] (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.303) e finaliza com uma afirmação que inclui a perspectiva do leitor: “[...] o melhor drama está no espectador e não no palco”.

2 O fantástico na literatura

A identificação de alguns elementos nos permite a inclusão do texto “A chinela turca” no gênero fantástico. Na busca da conceituação do gênero, deparamo-nos com algumas dificuldades mediante a grande fecundidade que o envolve em diversas literaturas. A respeito dessa questão Jean Bellemin-Noël afirma: “qualquer síntese do que se chama «o fantástico» é atualmente prematura por as investigações estarem ainda em curso” (Apud FURTADO, 1980, p.16).

Em sentido *lato sensu*, o termo fantástico foi usado para designar a literatura que se contrapõe ao realismo estrito, representado no século XIX pelo Realismo e pelo Naturalismo. Já o fantástico *stricto sensu* refere-se à literatura fantástica que se desenvolveu a partir do século XVIII, conhecido como o Século das Luzes, no qual houve uma forte rejeição ao pensamento teológico medieval e à metafísica. Esse entendimento do gênero prolongou-se no século XIX e sofreu transformações no século XX. Embora a ficção fantástica apresente elementos medievalescos (aparições diabólicas, a presença de fantasmas, de mortos-vivos, de vampiros, etc.), grande parte dos especialistas considera *Le diable amoureux*, romance francês de Jacques Cazotte, do século XVIII, como o ponto de partida histórico do gênero:

Malgrado se tenha querido recuar-lhe as origens aos monstros, feiticeiros, vampiros e almas do outro mundo da tradição folclórica da Europa, ou até mesmo aos prodígios mitológicos da Antigüidade oriental e clássica, o certo é que teve um início histórico definido: a França do último quartel do século XVIII, quando aparece *Le Diable Amoureux*, romance de Jacques Cazotte que iria influenciar de perto, entre outros, o alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), mestre supremo do conto fantástico durante o Romantismo (PAES, 1985, p.189).

No século das Luzes há o predomínio da razão e uma tentativa de eliminar tudo que fugisse a uma explicação racional ou natural. A ficção fantástica vai representar nesse contexto histórico-filosófico uma resposta ao extremado racionalismo desse século, por meio de elementos medievais como a preferência pelo irracional e pelo sobrenatural, marcando de forma intensa o seu surgimento em um contexto que se caracterizava pelo racional e pelo natural. A literatura fantástica contrapõe-se à hegemonia do racional, fazendo surgir o inexplicável e o sobrenatural no seio do cotidiano. O Romantismo foi um movimento literário propício à afirmação da literatura fantástica em razão do destaque que deu ao subjetivismo e ao misterioso:

É fácil entender o florescimento da literatura fantástica durante o Romantismo, período no qual, em oposição à objetividade da arte neoclássica do século XVIII, a ênfase se transfere toda para o subjetivo, o excêntrico, o individual, o misterioso, o místico, o libertário. É então que a influência dos contos de Hoffmann se vai estender à França, com Nodier, Nerval e um pouco mais tarde com Gautier, para dali irradiar-se a outros países da Europa e fora dela, até mesmo o Brasil, com a *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo (PAES, 1985, p.190).

Em se tratando do surgimento e da natureza do fantástico, há uma diversidade de opiniões. Estudiosos e críticos podem ser classificados de acordo com afinidades. Selma C. Rodrigues (1988, p.16-17) apresenta duas correntes: uma delas considera o surgimento do fantástico a partir da obra de Homero e dos contos das *Mil e uma noites*. Essa corrente é representada por Dorothy Scarborough (1971), Montague Summers (1869), Louis Vax (1970), Tony Faivre, Marcel Schneider (1964), Eric S. Rabkin (1976), Emir Rodríguez Monegal (1980), Kathryn Hume (1984), entre outros.

Outra linha de pensamento considera o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX e é representada por H. Mathey (1915), Joseph Restinger (1973), P. G. Castex (1962), Roger Caillois (1967), Tzvetan Todorov (1970), Jean Bellemin-Noël (1971), Lefèbve (1974), J. Baronian (1977), Jacques Finné (1980), Irène Bessière (1974).

Em relação à conceituação do fantástico, constatamos que, mesmo havendo divergências entre os críticos no que se refere ao surgimento do gênero, há um ponto de convergência entre eles, a irrupção do sobrenatural, do inexplicável e do mistério em um mundo dominado pela razão, em um mundo “nosso,” familiar.

Outro ponto a ser destacado relaciona-se ao sentimento de terror e de medo que algumas narrativas suscitam na personagem e no leitor. Neste aspecto não há consenso entre os críticos. Entre os teóricos que apresentam uma concepção de fantástico ligada a esses sentimentos estão H. P. Lovecraft, Caillois e P. Penzoldt. Já T. Todorov não concebe o fantástico baseado no critério do medo e do terror, porque muitas narrativas não

suscitam tais sentimentos e, no entanto, podem ser incluídas no domínio do fantástico. Em relação aos critérios que definem o fantástico, T. Todorov destaca a ambigüidade como traço fundamental que o distingue do estranho e do maravilhoso. O fantástico emprega várias estratégias para a manutenção da ambigüidade que deve ser mantida até o final da narrativa. A dúvida do leitor e da personagem diante da ocorrência meta-empírica deve ser reforçada, impedindo assim uma decisão, para que não se entre em um dos seus gêneros limítrofes, no estranho ou no maravilhoso.

Para que o fantástico se instale na narrativa, é preciso que a personagem, o espaço e o narrador estejam integrados em função da irrupção do sobrenatural. O surgimento do sobrenatural constitui assim um traço do fantástico que se apresenta ao leitor num ambiente familiar: “o surgimento do sobrenatural é sempre delimitado num ambiente cotidiano e familiar por múltiplos temas [...]” (RODRIGUES, 1988, p. 19). A maioria dos críticos segue a tendência de considerar o fantástico como uma contradição das leis da natureza, uma subversão do real. O crítico Roger Caillois afirma: “[...] o fantástico é ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana, e não a substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso” (Apud FURTADO, 1980, p.19). O conceito de fantástico, segundo R. Caillois está fundamentado na idéia de confronto entre dois mundos, um natural e outro sobrenatural. A motivação do fantástico fundamenta-se na irrealidade, no sobrenatural que se manifesta em um mundo “nosso”, conhecido, real, para assim conferir um caráter de verossimilhança³ à narrativa.

Para Caillois, a definição de fantástico ainda toma por base a noção de “terror,” que deve derivar de uma intervenção do sobrenatural, e esta intervenção deve produzir um efeito do terror no leitor. A concepção de fantástico formulada por P. G. Castex também está ligada a essa noção: “o fantástico se caracteriza [...] por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (TODOROV, p. 32).

Outro crítico que também reflete sobre a questão da irrupção do sobrenatural na literatura fantástica é Louis Vax: “O fantástico, em sentido estrito, exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo dominado pela razão [...]. não é um outro universo que se ergue face ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna outro”. (VAX, Apud FURTADO, 1980, p.1). A concepção de Vax sobre o fantástico está ligada ao conflito do real e do sobrenatural que é introduzido em mundo dominado pela razão e em nosso mundo cotidiano: “a narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (Apud TODOROV, 1975 p. 32). Vax apresenta certos temas fantásticos tais como o lobisomem, o vampiro, as partes separadas do corpo humano, as perturbações da personalidade, o jogo do visível e do invisível, alterações da causalidade, do espaço, do tempo.

Ressaltamos o fato de que alguns críticos tentam explicar ou definir o fantástico a partir da reação ao sentimento de “temor e de terror” que provoca em seu destinatário. Para Lovecraft, o critério de avaliação do fantástico não se situa na obra, mas na experiência particular do leitor. Para tanto, ele estabelece o critério de “terror e temor” como fator essencial ao gênero fantástico:

A atmosfera é a coisa mais importante pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica [...]. Eis porque devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca [...]. Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror [...]. (LOVECRAFT, apud TODOROV, 1975, p. 40).

Os critérios propostos por Lovecraft para a configuração do fantástico não nos parecem apropriados, em razão da existência de narrativas que se incluem no fantástico, nas quais o “terror e o temor” estão ausentes e essa ausência em nada altera a configuração do gênero. O “terror e o temor” não representam no fantástico uma condição *sine qua non* para a sua configuração. Machado de Assis, em alguns momentos de sua produção literária, faz uso dos critérios estabelecidos para provocar o sentimento de “terror” e de “tremor” de que fala Lovecraft, e, dentre alguns dos seus contos, podemos demonstrar com o relato *Sem olhos* que tais critérios podem ser ali identificados, uma vez que a personagem experimenta um sentimento de “terror” e “temor” diante do sobrenatural:

Naquela meia luz da alcova, e no alto de uma casa sem gente, a semelhante hora, entre um louco e uma estranha aparição, confesso que senti esvaírem-se-me as forças e quase a razão.

³ “Sendo o autêntico querer-dizer (husserliano) o querer-dizer-verdadeiro, a *verdade* seria um discurso que se assemelharia ao real; o verossímil, sem ser verdadeiro, seria o discurso que se assemelha ao discurso que se assemelha ao real. ... O sentido verossímil *finje* preocupar-se com a verdade objetiva; o que a preocupa efetivamente é sua relação com um discurso cujo «fingir-ser-uma-verdade-objetiva» é reconhecido, institucionalizado. O verossímil não conhece senão o *sentido* que, para o verossímil não tem necessidade de ser verdadeiro para ser autêntico.”. A produtividade dita texto. In: KRISTEVA, Julia. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972. p.48-9.

Batia-me o queixo, as pernas tremiam-me, tanto eu ficara gelado a atônito. Não sei o que se passou mais; não posso dizer sequer que tempo durou aquilo, porque os olhos se me apagaram também, e perdi de todo os sentidos. (MACHADO DE ASSIS, 1938, p. 124).

O trecho acima reflete o terror da personagem frente a um acontecimento sobrenatural e é marcado pelo sentimento de terror apontado por Lovecraft como imprescindível ao fantástico.

Para Peter Penzoldt, o sentimento de medo é um critério para definir o fantástico e, em sua formulação “com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo [...]” (Apud TODOROV, 1875, p. 41). A formulação de P. Penzoldt também se revela frágil para a conceituação do fantástico, porque muitas narrativas podem ser identificadas como fantásticas e não revelarem o sentimento de medo. O “terror e o temor” que a experiência meta-empírica provoca no receptor real da narrativa não é, segundo Filipe Furtado, o traço fundamental do gênero, mas o estranho e o maravilhoso é que são suscetíveis de provocar tais sentimentos. Assim, embora verifiquemos com frequência a provocação do “terror e do temor” em muitas narrativas fantásticas, eles não constituem o fundamento para a configuração do gênero.

O fantástico da tradição se fundamenta no inadmissível (Caillois), no mistério (Castex), nos elementos sobrenaturais, inexplicáveis (Vax), no terror e no temor (Lovecraft), no medo (Penzoldt). O “terror” é o traço mais forte da reação que marca o fantástico tradicional, pois a irrealidade se ajusta a uma motivação ligada ao horrível e ao macabro, a um mundo povoado de esqueletos, vampiros, caveiras, lobisomens, elementos capazes de provocar uma reação de terror na personagem, pela irrupção do sobrenatural em um mundo “natural”.

A definição de literatura fantástica proposta por T. Todorov apresenta um aspecto em comum com outras definições vistas anteriormente e que é um dos critérios de identificação do fantástico — o surgimento do sobrenatural em um mundo “nosso”: “[...] somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 1975, p. 30). Todorov, porém, discorda da noção de fantástico fundamentada no medo e no terror que o fantástico é capaz de provocar no leitor, pois, para ele, uma definição nessas bases dependeria do sangue-frio do leitor. Para Todorov, “o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária” (TODOROV, 1975, p.41). O teórico formula o conceito do fantástico baseado na hesitação das personagens e do leitor diante do sobrenatural, gerando a ambigüidade que deve ser mantida até o final da narrativa:

O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor — um leitor que se identifica com a personagem quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão. (TODOROV, 1975, p.165-166).

A “hesitação” da personagem e do leitor constitui um aspecto fundamental na definição proposta por Todorov: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (1975, p.148). Para Todorov, o fantástico ocorre enquanto durar a “incerteza”, a “hesitação” que caracteriza a atitude do herói, da personagem e do leitor implícito perante um acontecimento, enquanto não é explicado por leis naturais nem é admitido no domínio do sobrenatural.

A incerteza constitui um fator básico na configuração do gênero fantástico na obra. Segundo T. Todorov, “tanto a fé absoluta como a incredulidade total nos afastam do fantástico pois, ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso”(1975, p.156). A narrativa “Sem olhos” (Machado de Assis), exemplo da incerteza de que fala Tzvetan Todorov é expressa na atitude de uma das personagens que figuram o conto, o Desembargador Cruz, pois, ao fazer o relato ao casal Vasconcelos, ao Sr. Bento Soares e sua esposa e ao bacharel Antunes, experimenta a hesitação provocada pelo fantástico. O fato estranho que a personagem narra, acontecera há muitos anos, um fato que ouvira de Damasceno, uma personagem que oscila entre a loucura e a lucidez e estando prestes a morrer, confia ao Desembargador a história da moça que tivera os olhos vazados pelo marido, muito ciumento. No seu delírio, Damasceno tem uma visão de horror e indica o lugar ao amigo: “o dedo magro e trêmulo apontava alguma coisa no ar [...]. Insensivelmente olhei para o lugar que ele indicava.... . [...] . De pé, junto à parede, vi uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos, e os olhos... Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensangüentadas.”(MACHADO DE ASSIS, 1938, p.124). No final do relato, a personagem Cruz descobre que tudo não passara de uma ilusão de Damasceno. Mas a dúvida o perseguia pois, como explicar a visão que ele tivera no quarto do doente? A personagem afirma: “sendo assim, como vi eu a mulher sem olhos? Esta foi a pergunta que fiz a mim mesmo” (MACHADO DE ASSIS, 1938, p.124). A incerteza da personagem é transmitida a outras personagens e ao leitor até mesmo no desfecho do conto.

A concepção de fantástico formulada por Irène Bessièrre (Apud ANDRADE, 1985, p.32-36.) está ligada à noção de síntese que, por sua vez, se origina da organização por contrastes e por tensão dos elementos

responsáveis pela unidade do texto fantástico. Para essa estudiosa, o fantástico não é concebido como linha divisória entre o maravilhoso e o estranho, mas o fantástico é o espaço da convergência da narração tética (romance das *realia*) e da narração não-tética (maravilhoso, conto de fadas). Na instância da convergência, destaca-se a noção do duplo, que é inerente ao fantástico, pois a dualidade aponta para a ambigüidade que instala na narrativa a diversificação e a coexistência de antinomias, tais como, razão e não-razão, real e irreal.

Outro ponto importante a ser destacado na teoria de Irène Bessièrre refere-se ao papel do leitor na construção do texto fantástico, pois, a ambigüidade manifesta-se nesse gênero, não apenas nos procedimentos da elaboração verbal, mas nas relações narrador e leitor. O primeiro proporciona os mecanismos para a participação e construção do texto pelo leitor que, por sua vez, reconstituirá a “ordem do seu verossímil”.

3 A configuração do fantástico na narrativa machadiana: “A chinela turca”

O conto “A chinela turca” tem o seu início com uma exortação do narrador dirigida ao leitor, persuadindo-o para que ele “veja” o protagonista ou preste atenção em seu traje: “vêde o bacharel Duarte. Acaba de compor o mais teso e correto laço de gravata que apareceu naquele ano de 1850” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.295). O bacharel Duarte preparava-se para ir ao baile encontrar sua amada, quando Lopo Alves, um velho amigo da família chega e impede a saída do bacharel. Lopo Alves trazia um drama ultra-romântico, de sua autoria, e queria apresentá-lo ao bacharel, mesmo percebendo que ele estava se preparando para ir ao baile. É durante a cansativa leitura do texto do major que ocorrem alguns fatos capazes de provocar a ambigüidade que norteará toda a narrativa. O narrador instala a dúvida no relato, apontando para uma mistura dos fatos onde o real e o irreal se imbricam. Um exemplo que expressa tal situação pode ser constatado na suposta saída de Lopo Alves da casa de Duarte: “foi à janela; nada viu nem ouviu; autor e drama tinham desaparecido” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.297). Neste momento, o moleque do bacharel lhe anuncia a chegada de uma visita estranha em um horário pouco recomendado. Aí tem início a outra história do conto. A partir deste momento, a dúvida é intensificada refletindo na percepção do leitor que desempenhará uma tarefa importante para apreender a natureza dos fatos e a inserção de outra narrativa ao relato inicial.

O conto “A chinela turca” aponta para a ambivalência narrativa bem como para a duplicidade realidade/fantasia, verossímil/inverossímil, traços imprescindíveis ao fantástico. Os elementos que expressam esse caráter dúplice podem ser verificados no texto em análise, a saber: a duplicidade espacial, duplicidade temporal e a condução da história que é marcada pela presença de dois narradores.

O texto em pauta pode ser classificado na categoria do fantástico, uma vez que possibilita a revelação de situações insólitas, sobrenaturais, provocando a indecisão da personagem e do leitor quanto à verossimilhança dos fatos até determinado momento da narrativa. O autor ainda complica a percepção do relato ao aludir ao procedimento criador da obra literária, colocando um drama na boca de uma personagem.

A chegada da personagem Lopo Alves à casa de Duarte é um ato corriqueiro, mas é com base nele que o conto irá se desenvolver, pois essa visita representa um corte no andamento linear que a narrativa teria: Duarte sairia para encontrar a sua amada e tudo seguiria o seu curso normal. No entanto, a presença de Lopo Alves introduz outra narrativa na história de Duarte. Machado de Assis utiliza no relato um recurso que possibilita a criação do texto fantástico por meio de narrativas sobrepostas, gerando a ambigüidade e apontando, desta forma, para a narrativa de “encaixe”, conforme Todorov denomina o processo de um contar dentro de outro contar:

A aparição de uma nova personagem ocasiona, infalivelmente, a interrupção da história precedente, para que uma nova história nos seja contada. Uma segunda história é englobada na primeira, a este processo se chama “encaixe.

[...] O encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma [...]. (TODOROV, 1970, p.123-126).

A chegada de Lopo Alves à residência do bacharel interrompe a “história precedente” passando a ser contada uma nova história, o drama de Lopo Alves que se refletirá no pesadelo do bacharel Duarte. O limite entre as narrativas é muito tênue, tendo em vista que a dúvida em relação aos fatos se instala no momento do suposto término da leitura feita por Lopo Alves e a chegada dos supostos policiais pois, aparentemente, o drama do major chega ao fim para dar início ao relato do bacharel, mas na verdade presenciamos a dois relatos simultaneamente, nos quais, cada autor representa e cria para si próprio. No momento da enunciação, nenhum deles se inteirava do drama do seu companheiro. Ocorre desta forma, o entrelaçamento de narrativas, fato que nos remete à compreensão de narrativas sobrepostas, por meio das quais é criada uma relação de similaridade, pois os elementos narrativos, o narrador, a personagem Duarte e o conto “A chinela turca” refletem atitudes

do escritor-narrador Lopo Alves e do protagonista Duarte. Com esse procedimento, cria-se uma história dentro da outra história, manifestando entre elas traços similares. Lopo Alves produz seu texto (um drama), mas solicita a aprovação de Duarte para se sentir seguro e alcançar a fama. Percebemos as contradições que se revelam no conto: o major não escrevia dramas para sobreviver, apenas o fazia por satisfação pessoal, mas conforme as observações de Duarte, a criação do major não passava de “uma ruim peça”. Estas situações contraditórias reforçam a manutenção da ambigüidade que o narrador busca instalar no relato. O narrador também faz crítica ao drama do major: “Nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas, senão a letra do autor. O mais eram os lances, os caracteres, as *ficelles* e até o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desganhado. Lopo Alves cuidava de pôr por obra uma invenção, quando não fazia mais do que alinhar as suas reminiscências” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.296). Na fala da personagem transcrita abaixo, evidencia-se a hipocrisia burguesa, pois mesmo Lopo Alves manifestando desprezo pela atividade literária, chegando a considerá-la uma doença: “o serviço militar não foi remédio que me curasse, foi um paliativo. A doença regressou com a força dos primeiros tempos” (p.296), seu objetivo é obter “fama” com a sua peça:

[...] Esta circunstância explicá-la-ia o bacharel, se soubesse que Lopo Alves, algumas semanas antes, assistira à representação de uma peça do gênero ultra-romântico, obra que lhe agradou muito e lhe sugeriu a idéia de afrontar as luzes do tablado. Não entrou o major nestas minuciosidades desnecessárias, e o bacharel ficou sem conhecer o motivo da explosão dramática do militar. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.296).

A atitude de Lopo Alves revela algo comum a outras personagens machadianas: “a sede de nomeada”:

[...] podemos afirmar que Machado de Assis empreende uma crítica mordaz ao despreparo profissional (médicos, políticos, músicos, pesquisadores), principalmente no campo da arte em que podemos perceber o desejo de glória das personagens por meio da poesia, do drama, da escritura de um livro. De certa forma, o escritor fluminense revela o seu desdém àquelas pessoas que mesmo não possuindo talento, aproveitam-se de diversas situações para se promover e alcançar a “nomeada.” (SOUZA, 2007, p.159).

Em razão da necessidade de obter sucesso, o major impõe a Duarte a condição de espectador do seu drama. Duarte passa a representar o protagonista do drama ao fazer a transmutação da história de Lopo Alves. Mas o leitor do conto “A chinela turca” é envolvido pelo narrador que o conduz ao drama de Lopo Alves até o seu desfecho, porque é capaz de envolver o espectador ou o leitor e manter a sua atenção até o momento da percepção de que se trata de narrativas sobrepostas.

Ao conto “A chinela turca”, sobrepõe-se o drama de Lopo Alves, passando a existir dois níveis discursivos, num procedimento metanarrativo. Desta forma, podemos utilizar a terminologia narrativa de “encaixe” (TODOROV, 1970, p.123-126) que se manifesta pela sobreposição de histórias. Temos assim, dentro dessa complexidade narrativa, uma primeira que é “A chinela turca”, composta de narrador e personagens, cuja diegese relata a história de outra narrativa, o drama do major. O drama deste absorve elementos da primeira narrativa, ocasionando uma interpenetração de histórias. Concernente aos elementos presentes no drama do major e que vão estar na narrativa (pesadelo de Duarte) podem ser mencionados: a) no primeiro quadro, há um envenenamento, dois embuçados; b) no segundo quadro, temos a morte de um dos embuçados, o rapto de uma moça e o roubo de um testamento, elementos presentes na narrativa vivida por Duarte. O pesadelo reflete a leitura do drama de Lopo Alves, que por sua vez espelha uma peça que o major assistira dias antes.

O bacharel assume o papel de “crítico” no momento em que resolve ouvir o drama do major:

Os sentimentos do bacharel faziam crer tamanha ferocidade, mas a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos. Acresce que, enquanto os olhos carnis do bacharel aparecia em toda a sua espessura a grenha de Lopo Alves, fulgiam-lhe ao espírito os fios de ouro que ornavam a famosa cabeça de Cecília; via-a com os olhos azuis, a tez branca e rosada [...]. Via aquilo e ouvia mentalmente a música, a palestra, o soar dos passos; enquanto a voz rouquenha e sensaborona de Lopo Alves ia desafiando os quadros e os diálogos, com a impossibilidade de uma grande convicção. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.297)

Duarte aparenta indiferença em relação ao drama lido, mas envolve-se a ponto de ver o drama refletido em seu pesadelo e tornar-se protagonista de seu próprio drama. Além do jogo que o narrador opera para conseguir a atenção do leitor, há também o jogo entre as personagens. Da mesma forma que há uma alternância de focalização, há uma alternância de papéis, uma vez que Duarte, o protagonista da primeira narrativa, “A chinela turca”, passa a assumir o papel de receptor quando é “convidado” por Lopo Alves a ouvir o seu drama. O major, personagem do conto “A chinela turca”, passa à condição de escritor e narrador.

O narrador desempenha um papel de fundamental importância em qualquer narrativa, porém, em “A chinela turca”, ele ocupa um lugar de destaque em razão das estratégias que usa para apresentar a narrativa em

dois planos”. Essa técnica só é percebida ao final da leitura, tendo em vista que o sonho é introduzido no conto dando a idéia de se tratar de uma narrativa desenvolvida em um só plano. No desfecho, o leitor é surpreendido pela maneira pela qual os fatos são conduzidos e passa a se sentir como Duarte, envolvido na trama, mas sem uma compreensão do que esteja se passando, pois a condução dos fatos é ambígua em razão da manipulação das informações pelo narrador que inicia o relato em terceira pessoa, um narrador intruso, que comenta os fatos, conhece os sentimentos e pensamentos das personagens, podendo ser classificado de heterodiegético, denominação empregada por G. Genette: “Vede o bacharel Duarte. Acaba de compor o mais teso e correto laço de gravata que apareceu naquele ano de 1850, e anunciam-lhe a visita do major Lopo Alves. Notai que é de noite e passa de nove horas. Duarte estremeceu, e tinha duas razões para isso [...]” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.295).

O parágrafo abaixo dá início ao segundo momento da perspectiva narrativa — o narrador não mais comenta os fatos, mas se torna neutro e a personagem passará a relatar o seu pesadelo:

Voava o tempo, e o ouvinte já não sabia a conta dos quadros. Meia-noite soara desde muito; o baile estava perdido. De repente, viu Duarte que o major enrolava outra vez o manuscrito, erguia-se, empertigava-se, cravava nele uns olhos odiandos e maus, e saía arrebatadamente do gabinete. Duarte quis chamá-lo, mas o pasmo tolhera-lhe a voz e os movimentos. Quando pôde dominar-se, ouviu o bater do tacão rijo e colérico do dramaturgo na pedra da calçada.

Foi à janela; nada viu nem ouviu; autor e drama tinham desaparecido. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.297).

A passagem revela o estado psicológico de Lopo Alves diante da indiferença de Duarte ao ouvir seu drama, o que o fez sair colérico. A grande dúvida surge quando o major “conclui” a sua leitura: de fato ele chega a fazê-lo no momento indicado pelo narrador (no trecho acima) ou o leitor percebe o final da referida leitura no desfecho do conto “A chinela turca?” Lopo Alves saíra ou não do gabinete de Duarte? Uma comparação da passagem acima com a seguinte, revela que o major pode não ter se ausentado do gabinete de Duarte, e a saída ter acontecido no plano da imaginação de Duarte:

Um homem que ali estava, lendo um número do *Jornal do Comércio*, pareceu não o ter visto entrar. Duarte caiu numa cadeira. Fitou os olhos no homem. Era o major Lopo Alves.

O major, empunhando a folha, cujas dimensões iam-se tornando extremamente exíguas, exclamou repentinamente:

— Anjo do céu estás vingado! Fim do último quadro. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.302).

A duplicidade narrativa reporta ao universo fantástico que, rompendo com a lógica aparente, estabelece uma subversão das leis naturais. Ressaltamos que, nessa passagem do texto, a narração acontece sob o ponto de vista do protagonista Duarte, pois é ele quem visualiza a saída do major de sua casa. Aqui percebemos que o narrador que iniciara o relato “A chinela turca” cede a voz a Duarte e, conseqüentemente, transfere-lhe a responsabilidade do equívoco, eximindo-se da tarefa de proporcionar uma compreensão ambígua dos fatos. Ao protagonista é atribuída a veiculação de um relato fantástico, regido segundo o olhar de outra realidade, a imaginária, um universo ambíguo estruturado em imagens oníricas e fantasiosas.

No processo da leitura de Lopo Alves, Duarte adentra a dimensão supra-real da ficção e passa a viver a fantasia da história. Ao término de sua aventura volta a “enxergar” a outra dimensão, a real para ele, pois volta ao seu mundo, à sua vida rotineira, mas para tanto, foi necessário esfregar e fixar os olhos: “fitou os olhos no homem. Era o major Lopo Alves [...] Duarte olhou para ele, para a mesa, para as paredes, esfregou os olhos, respirou à larga” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.303).

A ambigüidade presente no conto em estudo também é representada pelo elemento espacial, uma vez que a narração é iniciada em espaço familiar, em um gabinete na casa do bacharel, portanto um espaço delimitado, comum ao fantástico que busca a verossimilhança junto ao leitor: “não acha melhor irmos para o seu gabinete?” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.296). O deslocamento da personagem (quer seja em sentido real ou imaginário) para outros ambientes é iniciado no espaço onde esta vive para conferir o aspecto de real ao conto. A marcação espacial pode ser verificada através de algumas alusões que o narrador faz ao espaço habitado por Duarte. Percebemos que a ação da narrativa é iniciada na sala, em um ambiente conhecido pelas personagens e é transferida para o gabinete por sugestão do major, que era apenas uma visita. Isso revela que a sua chegada interrompe os planos de Duarte, ocasionando uma nova história que estará englobada no conto. A transferência para um espaço delimitado constitui uma estratégia para imprimir verossimilhança aos fatos, instaurar a lógica narrativa dando-lhe uma dimensão do real:

[...] Não acha melhor irmos para o seu gabinete?

Era indiferente, para o bacharel, o lugar do suplício; acedeu ao desejo do hóspede. Este, com a liberdade que lhe davam as relações, disse ao moleque que não deixasse entrar ninguém. O

algoz não queria testemunhas. A porta do gabinete fechou-se; Lopo Alves tomou lugar ao pé da mesa, tendo em frente o bacharel, que mergulhou o corpo e o desespero numa vasta poltrona de marroquim, resoluto a não dizer palavra para ir mais depressa o termo. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.296).

Destacamos a passagem “a porta do gabinete fechou-se” porque nos remete para uma separação espacial: quem estava na sala não poderia adentrar o espaço representado pelo gabinete e vice-versa. Como Duarte foi obrigado a permanecer ali, a solução que ele encontrou foi ausentar-se por meio da fantasia, da imaginação, espelhando em sua aventura o drama do amigo. O deslocamento de Duarte e de Lopo Alves se dá inicialmente em sua casa, um espaço que representa o seu cotidiano. Eles se deslocam para o gabinete, quando o major procederá à leitura do seu drama. Esta separação espacial irá corresponder à separação da primeira narrativa que caracteriza uma situação simples e rotineira da aventura insólita, da segunda narrativa, vivida por Duarte. As peripécias vividas e narradas por Duarte, depois que “a porta do gabinete fechou-se”, revelam que o seu estado psicológico está intensamente marcado pela fantasia, pelo sonho e pelo devaneio, preferindo experimentar uma aventura extraordinária a ouvir a exposição de Lopo Alves. A confissão de Duarte ao término da leitura revela esse estado psicológico inusitado: “— Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original [...]” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.303).

Ressaltamos um objeto que se encontra no espaço onde acontecem os fatos insólitos, o material de que é feita a poltrona em que Duarte estava assentado: era uma poltrona de marroquim: “[...] Lopo Alves tomou lugar ao pé da mesa, tendo em frente o bacharel, que mergulhou o corpo e o desespero numa vasta poltrona de marroquim, resoluto a não dizer palavra para ir mais depressa ao termo”(p.296). Conforme vimos, Duarte não se assentou apenas, mas “mergulhou o corpo e o desespero,” numa atitude de distanciamento do major, ao mesmo tempo em que penetrava em seu delírio que espelhava o drama lido. Mais uma vez percebemos o jogo de espelhos realizado pelo narrador, jogo que se reflete em outro objeto significativo do conto, a chinela turca:

O homem magro saiu, e o velho declarou ao bacharel que a famosa chinela não tinha nenhum diamante, nem fora comprada a nenhum judeu do Egito; era porém, turca, segundo se lhe disse, e um milagre de pequenez [...] Duarte, convidado a aproximar-se da luz, teve ocasião de verificar que a pequenez era realmente miraculosa. A chinela era de marroquim finíssimo. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.300-1).

A poltrona de marroquim do gabinete do bacharel antecipa a chinela que também é de marroquim e que é usada como pretexto pelos policiais para conduzir Duarte à aventura extranatural. Outro aspecto que reforça a presença do fantástico no texto está na descrição da dona da chinela turca:

Assomando à porta, levantou o reposteiro e deu entrada a uma mulher, que caminhou para o centro da sala. Não era uma mulher, era uma sílfide, uma visão de poeta, uma criatura divina. Era loura; tinha os olhos azuis, como os de Cecília [...] Um vestido branco, de finíssima cambraia, envolvia-lhe castamente o corpo, cujas formas aliás desenhava, pouco para os olhos, mas muito para a imaginação. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.301).

No conto selecionado para este trabalho, verificamos que o título é indicador de uma atmosfera fantástica, insólita e mágica. A descrição da chinela como um objeto “de pequenez miraculosa” também remete para um fato extranatural, para o fantasioso devido a sua pequenez que não é comum, mas é “miraculosa.” Além do mais, a chinela era “turca” e esse qualificativo a faz diferente de outras, uma vez que o povo oriental revela um imaginário coletivo marcado pela fantasia e pelo sobrenatural, aspectos que podem ser constatados na obra *As Mil e Uma Noites*. Temos assim uma alusão sutil aos saberes e valores do mundo oriental como uma forma de reiteração do sobrenatural e do fantástico na narrativa.

Outro recurso inerente ao fantástico e a toda a ficção é a dualidade entre realidade e imaginação. Na narrativa em pauta, essa dualidade também se manifesta por meio dos marcadores temporais e espaciais, porém, há um uso diferenciado desses elementos nas histórias narradas podendo ser identificadas como duas narrativas, ou seja, o primeiro tempo da narração termina com a passagem “foi à janela; nada viu nem ouviu; autor e drama tinham desaparecido” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.297) e a segunda história é iniciada quando o moleque do bacharel anuncia-lhe a visita de “um homem alto e gordo”. Alguns exemplos expressam a organização da primeira narrativa:

Vede o bacharel Duarte. Acaba de compor o mais teso e correto laço de gravata que apareceu naquele ano de 1850 [...].
Lopo Alves tirou o relógio e viu que eram nove horas.
Datava de uma semana aquele namoro [...].
Três dias depois estava a caminho a primeira carta [...].
Consultou melancolicamente o relógio, que marcava nove horas e cinquenta minutos [...].
Eram quase onze horas quando acabou a leitura deste segundo quadro [...].
Meia-noite soara desde muito; o baile estava perdido [...].

Deram duas horas agora mesmo. ((MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 295-303)

O excesso de marcação temporal reflete a ansiedade de Duarte, desejoso que o tempo passasse rapidamente e o major concluísse a leitura do drama, pois estava aflito para ir ao baile. A todo o momento olhava para o relógio. Essa preocupação com a marca temporal é, de certa forma, característica do mundo cotidiano. Daí inferimos que a marcação presente no texto traz uma funcionalidade, ou seja, representa várias situações que expressam a realidade do dia a dia, a preocupação que o homem tem com a organização de seus horários e respectivos cumprimentos. Com essa estratégia, o narrador procura conferir verossimilhança ao relato e aproximar o mundo vivido pelas personagens ao mundo “nosso”, natural.

A segunda narrativa, o drama de Lopo Alves, não apresenta uma marcação temporal precisa por se tratar de um universo onírico. Destacamos um momento em que há uma indicação temporal: “a janela estava apenas cerrada; via-se pela fresta uma nesga do céu, já meio claro” ((MACHADO DE ASSIS, 1997, p.302). Parece-nos que o narrador não se detém na marcação temporal na segunda narrativa para sugerir que em um relato insólito é desnecessária a preocupação com o passar do tempo, pois nesse momento imaginário, mágico e fantasioso parece haver uma suspensão do tempo, distinguindo esse momento do mundo natural e cotidiano. Com essa situação se intensifica a ambivalência da narrativa fantástica e, conseqüentemente, da narrativa ficcional.

As marcas temporais só voltam a aparecer de forma definida quando o major encerra a leitura do último quadro e a aventura de Duarte termina. As personagens voltam a dialogar, não mais em um mundo alucinado, mas real, no qual se podem notar as situações que revelam as preocupações do dia a dia. Só então reaparecem as últimas expressões que marcam o tempo na narrativa: “— deram duas horas agora mesmo” e “ignora-se o que pensou durante os primeiros minutos; mas ao cabo de um quarto de horas, eis o que ele dizia consigo [...]” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.303).

Conclusão

Os aspectos duplos do texto representados nos elementos da narrativa remetem para a ambigüidade e contribuem para a instalação do fantástico na aventura narrada. Assim, o texto “A chinela turca” apresenta elementos que o ligam ao fantástico tradicional, mas também revela aspectos que o aproximam do fantástico contemporâneo representado por Mario de Andrade, Murilo Rubião, Jorge Luis Borges, entre outros.

A concepção de fantástico elaborada por T. Todorov não pode ser sustentada até o final do relato no que se refere à hesitação da personagem e do leitor, mas só até certo momento da narrativa, uma vez que no desfecho do conto Duarte confessa tratar-se de um “sonho” ou de um “pesadelo”. Consideramos a definição proposta por Irène Bessière mais pertinente ao desfecho do conto porque ela amplia a definição de literatura fantástica formulada por T. Todorov, não a concebendo como hesitação entre o natural e o sobrenatural, mas como uma ênfase posta na contradição entre ambos: “é próprio do fantástico emprestar a mesma inconsistência ao real e ao sobrenatural, reunindo-os e contrapondo-os um ao outro num só e mesmo espaço e numa só e mesma coerência, que é a da linguagem e a da narrativa” (BESSIÈRE, I. Apud PAES, 1985. p.9). A narrativa “chinela turca” pode ser entendida segundo essa concepção de fantástico uma vez que em seu desfecho temos uma alusão expressa de que se tratava de um sonho ou um pesadelo da personagem, tema recorrente no universo fantástico: “ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.303). O natural e o sobrenatural aparecem, ao mesmo tempo, amalgamados e contrapostos, como categorias puramente literárias. A hesitação é desfeita no momento em que a personagem Duarte retorna à “realidade” declarando que saíra de um pesadelo. O sobrenatural que havia se instalado na narrativa é aparentemente excluído pelo “despertar” da personagem. Só então o leitor passa a compreender a existência de narrativas sobrepostas e que todas as estratégias empregadas na condução do relato fazem parte de um jogo estabelecido pelo narrador no intuito de produzir o efeito desejado pelo fantástico, ou seja, uma percepção ambígua do relato: “Assim, o texto “A chinela turca” apresenta elementos que o ligam ao fantástico tradicional, mas também revela aspectos que o aproximam do fantástico contemporâneo” (SOUZA, 1998, p.146).

Referências

- ANDRADE, Vera Lucia. *Marbre: une lecture do fantasqtique chez Pieyre de Mandiargues*. Paris, 1985. 229p. Tese (doutorado em Littérature Française) – III, E. U. R. de Linguistique et de Littérature Française, Université de La Sobbonne Nouvelle-Paris.
- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- BESSIÈRE, I. Apud PAES, J. P. *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Árcádia, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- MACHADO DE ASSIS. A chinela turca. In: _____. *Obra completa*. v.2. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1997.
- _____. In: _____. *Relíquias de casa velha*. v.2. Rio de Janeiro: W. M. Jackson INC., 1938.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimndo. *Machado de Assis: contos recolhidos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d..
- PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SOUZA, Valdira Meira Cardoso de Souza. “*Sede de momeada*”: O amor da glória na produção literária de Machado de Assis. 2007. 166f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis.
- _____. *O papel do leitor no conto fantástico de Machado de Assis*. 1998. 160f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *As estruturas narrativas*. 2ª ed. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970