

O ESTILO MACHADIANO: UMA LEITURA DE “TERPSÍCORE”

Fernanda Oliveira dos SANTOS¹ Emerson Calil ROSSETTI²

¹ Especialista em Estudos Literários – FIRA-Faculdades Integradas Regionais de Avaré – 18700-902 – Avaré-SP – Brasil – fer_taguai@hotmail.com; ² Doutor em Estudos Literários – Docente do Departamento de Letras – FIRA-Faculdades Integradas Regionais de Avaré – 18700-902 – Avaré-SP – Brasil – dr.ecrossetti@uol.com.br

Resumo - O objetivo deste trabalho é, por meio de excertos em que se observam as figuras de linguagem, proceder a um breve estudo do estilo de Machado de Assis, a maior expressão literária do período realista no Brasil. Para demonstrar a eficiência do contista no emprego de uma linguagem carregada de significados, o presente estudo elege como *corpus* o conto “Terpsícore”, visando comprovar a vocação do polígrafo para engendrar um discurso que coloca essa modalidade narrativa entre as melhores produções do gênero na história da literatura brasileira.

Palavras-chave – Realismo; Machado de Assis; Terpsícore; Estilo.

Abstract. The aim of this study is by means of excerpts in which observes the figure of speech proceeding a brief study of Machado de Assis, the biggest literary expression of realist period in Brazil. To demonstrate the efficiency from the storyteller in using a language charged of meanings, the current study elects as corpus the tale “Terpsícore”, promoting how to prove the polygraph’s vocation to engineer a speech that sets this narrative modality between the best genres productions in history of Brazilian literature.

Key-words: – Realism; Machado de Assis; Terpsícore; Style.

I. INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XIX foi um período de grande relevância para os estudos literários. Tanto na Europa quanto no Brasil, observa-se o fim do Romantismo e o início do Realismo, que teve seu início na França, em 1857, com o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. O Realismo como movimento literário retratava o *modus vivendi* da sociedade burguesa, desnudando-a de modo desmistificador; apresenta, objetivamente, a verdade dos fatos; faz um retrato fiel das personagens – como indivíduos concretos; foge ao sentimentalismo (próprio dos românticos); encara o presente, seja nas ruas, nos cortiços, nas fábricas, nas cidades, nas relações conjugais.

Enfim, a nova tendência da expressão literária configura-se como uma estética renovadora e surpreendente, com uma linguagem cuja dicção é mais natural para expressar os fenômenos observáveis no dia a dia.

Esse movimento literário deve, por sua vez, ser compreendido mais como uma evolução do Romantismo, pois os românticos, numa primeira reação, alienam-se da realidade, expressando todo o desencanto diante do que veem; posteriormente, assiste-se a um momento em que os artistas buscam superar as frustrações, protestando e denunciando as mazelas sociais decorrentes, sobretudo, da degeneração moral de instituições como a burguesia e o clero. Essa última reação caracteriza a atitude realista.

[...] é sempre válido dizer que as vicissitudes que pontuaram a ascensão da burguesia durante o século XIX foram rasgando os véus idealizantes que ainda envolviam a ficção romântica. Desnadam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam para ambas causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem muito a área de liberdade [2].

O referido movimento chegou a Portugal onde, em 1865, foi publicado o livro de poemas *Odes Modernas* de Antero de Quental, considerada a primeira obra realista naquele país. De polêmica instauração, o Realismo português dedicou-se basicamente a combater o “atraso civilizacional” daquele país em relação ao movimento de modernização acelerada que se observava no resto da Europa.

A partir de 1881, destaca-se no Brasil Machado de Assis (1839–1908), um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, com o romance precursor da nova moda literária, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – um divisor de águas em nossas letras. Tal romance é

também um antecipador de técnicas narrativas comuns na modernidade, tais como a digressão, a ironia desestruturante, a metalinguagem e o constante diálogo com o leitor. Nessa obra, rompe-se com a ordem dos romances tradicionais de começo, meio e fim, já que o narrador, um insólito “defunto-autor”, inicia o relato dos fatos pelo final, isto é, contando primeiro a sua morte – o que garantia originalidade em relação aos modelos seculares e cristalizados das narrativas. Ao longo da obra, os fatos narrados são tratados com recorrente cinismo e indiferença, desvelando comportamentos reconhecíveis na conduta do homem de todos os tempos – daí o universalismo do autor.

De maneira geral, a produção de Machado de Assis teve como pano de fundo – já que os motivos humanos estão à frente dos seus interesses – o Rio de Janeiro do Segundo Reinado, ambiente a partir do qual o escritor traça um painel em que se movimenta a sociedade burguesa, com hábitos e interesses que vão além das características daquele tempo e daquele espaço.

Com o microrrealismo – tendência voltada para a minuciosa análise psicológica – nasce uma “nova prosa de ficção” nas letras nacionais. E, para desenvolvê-la, Machado de Assis privilegia dois gêneros narrativos: o romance e o conto, este último muito praticado pelo autor e, no seu conjunto, considerado pela crítica pequenas obras-primas da nossa literatura. Tal gênero parece mesmo ajustar-se ao estilo do escritor fluminense, pois uma das principais características do “Bruxo do Cosme Velho” é a concisão, que consiste na economia vocabular a serviço da expressão. Das suas várias coletâneas de contos, quatro se destacam: *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896) e *Relíquias de casa velha* (1906).

Machado de Assis escreveu por volta de duzentos contos. Como ocorreu com o romance, o conto machadiano estreou em pleno Romantismo (*Contos fluminenses*, 1869) e sofreu significativa mudança de perspectiva e de linguagem a partir da coletânea de *Papéis avulsos* (1882), obra que representa para o gênero a mesma revolução que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* significou para o

romance [3].

Em prefácio de *Papéis avulsos*, o contista e romancista discute algumas das características do conto, como a brevidade e a unidade, de bastante relevância para o autor. Ainda em relação ao prefácio, vale mencionar o uso de ironia por parte do escritor ao se defender de opiniões comuns que consideravam o conto como gênero menor. Em introdução à edição de *Papéis avulsos* de 2005, o crítico [7] afirma que:

Como se sabe, o conto não possui prestígio nem tradição consolidada na literatura brasileira antes de Machado de Assis. A grande forma, depois da epopeia, era o romance. Por essa razão, a advertência do volume insiste em elevá-lo à condição de objeto retórico, atribuindo-lhe a função de promover, por meio da unidade de sentido, a construção da sabedoria, sem deixar de ser também um artifício cultural apto a produzir entretenimento para o **conto da vida**. [grifo do autor]. (1988. p. 15).

Da extensa produção de contos machadianos, analisar-se-á nesta pesquisa uma obra-prima dita inédita pela crítica – “Terpsícore”, de 1886. Conto publicado pela primeira vez em 25 de março do mesmo ano no suplemento literário do jornal *Gazeta de Notícias*, foi depois reproduzido uma única vez, em 12 de junho de 1991, nas páginas do diário carioca *O Globo*. Pela análise empreendida, perceber-se-á o vínculo do referido texto com a obra identificada com a fase de “maturidade” do prosador fluminense.

Foi esse espírito com que Machado se acerbou da matéria que iria plasmar nos romances e contos da maturidade: um permanente alerta para que nada de piegas, nada de enfático, nada de idealizante se pudesse entre criador e as criaturas. O manejo do distanciamento abre-se nas *Memórias Póstumas* que, pela riqueza de técnicas experimentadas, ficou sendo uma espécie de breviário das possibilidades narrativas do seu novo modo de conhecer o mundo. [2].

Feitas tais considerações, cumpre observar em que medida as soluções estilísticas empregadas pelo autor permitem fazer uma devida avaliação do sentido do texto e da análise das personagens.

2.1. Elementos estilísticos: análise do conto à luz das figuras de linguagem

A presença da deusa mitológica Terpsícore impõe à matéria narrada a relação com o atributo da divindade: a dança. Trata-se de uma narrativa que relata a vida simples do casal protagonista: Porfírio e Glória, que se conhecem através da dança. Por ironia do destino, Porfírio ganha na loteria uma quantia em dinheiro, montante suficiente para quitarem as dívidas e ainda guardarem as sobras. Não satisfeito em apenas saldar as dívidas, resolve dar uma grande festa, ocasião em que gasta o que sobrou do prêmio, inclusive, presenteando a esposa com um rico vestido de seda azul.

Esse conto, apesar de esquecido por muitos anos, não foge à regra da complexa linguagem machadiana sempre carregada de significações. Aliás, muitas vezes, o jeito de dizer torna-se mais importante que o próprio enredo, como é o caso dos romances realistas de segunda fase do autor e do também do conto em questão, o qual pode – como outras obras – ser compreendido como antecipador de características do Modernismo por introduzir, por exemplo, muitas falas das personagens em discurso indireto livre, técnica que se constituía como novidade para a época [6] ressalta em introdução aos *Contos Escolhidos*:

Para se compreender os contos de Machado de Assis, é importante ter em mente que o modo de contar a história pode ser tão ou mais importante do que a própria história. (...) Transitando entre os diversos tipos de contos – do tradicional ao moderno – os contos de Machado de Assis são sempre originais e complexos, cheios de acontecimentos intensos, quase sempre envolvidos num clima de tensão, repletos de personagens polêmicos e ambíguos.

A fim de se buscar a melhor compreensão do estilo machadiano, passaremos à análise de algumas figuras de linguagem

presentes em “Terpsícore”, reveladoras e de sintomática relevância para o sentido global da narrativa e das personagens.

Um recurso estilístico bastante utilizado pelo autor ao longo do texto é a **metáfora**, figura que consiste no emprego de uma palavra “desviada” de seu sentido próprio, tendo como base uma comparação subentendida.

No excerto abaixo, o emprego desse recurso tem o intuito de mostrar a difícil situação financeira do jovem casal. A iminente presença da miséria sentida por Porfírio ao comer seu pão com a última manteiga que resta, juntamente com as contas a pagar, levam-no à reflexão, a ter ideias; mas estas “batem-lhe na cabeça” – e por isso se desdobram, em forma de **comparação** (“à maneira de”), aos pássaros presos, alvoroçados em gaiolas. Do que se depreende um estado de perturbação que se apossa da personagem, tirando-lhe o sossego, prenunciando tempos difíceis.

Tal é a manteiga com que ele vai untando agora o pão do almoço. É a única e já tem o ranço da miséria que se aproxima. (...) as ideias batem-lhe na cabeça à maneira de pássaros espantados dentro de uma gaiola [7].

Ainda sobre a metáfora, nota-se no trecho a seguir que o perdulário marido de Glória alegra-se ao comprar o bilhete de loteria, fazendo planos, sonhando em gastar um dinheiro que ele ainda não tem. Isso faz com que o mesmo se esqueça da difícil situação pela qual estão passando. Agarra-se, portanto, a algo passageiro, mas que naquele momento parecia realmente seguro: a esperança. Assim é que o personagem, tomado pela esperança comum a todo aquele que se arrisca em lance de sorte, vai soltando blefes de otimismo que, ao fim, revelam-se como presságios de um acontecimento que se confirmará mais tarde:

A esperança é a apólice do pobre; ele ficou abastado por alguns dias. (p. 33).

É de interessante efeito estilístico a relação entre “esperança” e “apólice”, equação arrematada e consolidada na figura do homem pobre. Nesse caso, um substantivo de ordem abstrata parece ser, no mercado da vida prática,

a única saída possível para os desarranjados. Eis como a metáfora se desdobra em cética expressão plena de sarcasmo.

Após ganhar o tão sonhado dinheiro, Porfírio faz uma grande pândega para comemorar o feito e acaba gastando o dinheiro que tem e o que não tem, atitude de quem não se preocupa – ou ao menos é imprudente – com o amanhã. No calor do momento, em meio à festança, às danças e à alegria, o protagonista não mede esforços para alegrar a todos, arrancando grandes quantias do bolso. O trecho a seguir é sintomático e nos leva a associar que sua embriaguez era pelo dinheiro, o que se explicita na metáfora “embriagava-se de centenas”.

Atirava assim quantias grandes, embriagava-se de centenas. (p. 38).

Para além do sentido metafórico, a expressão “embriagava-se de centenas” adquire um efeito de sentido exagerado – a **hipérbole** – a sugerir toda a imprudência do rapaz, a esta altura, imprevidente dos sinais e das dificuldades e envolvido pela alegria dionisíaca da festa e do prazer.

Pode-se perceber que a metáfora, nos trechos selecionados, atende ao propósito de tornar a narrativa mais expressiva, com empregos inovadores e sugestivos, propiciando ao leitor um mergulho profundo na alma das personagens: nesse caso, o esforço de decifrar o código corresponde proporcionalmente a um conhecimento mais adensado também da matéria narrada.

A respeito do conflito social por que passa o casal, [1]. explana, na “Introdução” ao conto “Terpsícore”:

As atribulações da existência do pobre que de repente fica rico por obra do acaso (...) situam-se no nervo do conto, como um princípio estrutural, que estando latente na imagem inicial desencadeadora de toda a ação, a seguir se desdobra e toma corpo nos eventos que constituem o enredo como um todo. (1996, p. 14).

Uma outra figura de linguagem presente na narrativa é a **antítese**, que consiste em opor a uma ideia outra de sentido contrário.

A narrativa, nesse ponto, abre espaço

para as reminiscências de Porfírio, saudoso da ocasião em que conhecera a esposa. A dança, sempre presente na vida do casal, fora pretexto suficiente para que se enamorasse da moça logo no primeiro encontro. Por meio da visão do marido apaixonado (a personagem Glória dançando), o narrador a apresenta em seus passos singelos, leves, tênues, comparando-a com um cisne e, ao mesmo tempo, com cabrita, o que produz efeito zoomórfico e, por extensão, rebaixador – estabelece-se, dessa maneira, uma contradição. Nota-se uma confusão de ideias pela qual passa Porfírio, completamente apaixonado pela futura esposa e pela desenvoltura da moça nos salões:

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

Essa “mistura de cisne e de cabrita” evidencia a utilização da antítese e, vista em perspectiva mais ampla, os termos configuram-se como legítimas expressões do sublime e do grotesco. É ainda possível depreender dessa oposição o modo como se desmistifica a idealização tão cara aos folhetins românticos: o sentimento de Porfírio por Glória, ao mesmo tempo em que a eleva à categoria de deusa, não a desabona dos atributos da beleza física que atingem e provocam os seus instintos.

A expressão machadiana serve-se também, no excerto citado, da **metonímia**, que consiste num processo de fragmentação ou realce de partes de um dado “objeto”. Pelo movimento dos olhos (parte), nota-se Porfírio (todo), por inteiro embriagado, a contemplar cada gesto da dançarina que o encanta.

Ainda sobre a mesma passagem do conto, [1]. explana:

Na imagem decisiva, que combina a elevada e nobre altivez do cisne com os movimentos baixos e sensuais da cabrita, arma-se e irradia, com ritmo contraditório, o contraponto básico entre os níveis discrepantes de classes e os movimentos do desejo, a que aludem os respectivos bichos. (1996, p. 12).

Em relação ao vestido de seda azul com

que Porfírio quer presentear a esposa, esta a princípio não concorda com a ideia, pois é realista diante da situação financeira do casal; aquele, em contrapartida, é sempre sonhador e idealista. Mais uma vez se instaura a **antítese** a expressar a grande diferença entre o vestido de chita surrado usado por Glória, quando estes ainda estão na miséria, e o vestido azul de seda, ganho quando estão com dinheiro, lindo, luxuoso, garboso. Mais uma vez, através dos olhos do protagonista, percebemos a sensualidade do corpo da mulher despido com o olhar do homem apaixonado a imaginá-la com a tão almejada vestimenta. Depreendem-se, então, três construções antitéticas:

- casa: lugar de trabalho (pobreza) x pândega: lugar de festa (requinte)
- vestido de chita (simplicidade) x vestido de seda azul (elegância)
- Porfírio: postura sonhadora x Glória: visão mais realista.

Seda não era para eles. E por que é que não havia de ser? (...) E mirando a mulher, com os olhos derretidos, despia-lhe o vestido de chita, surrado e desbotado, e substituía-o por outro de seda azul – havia de ser azul – com fofos ou rendas, mas que mostrasse bem a beleza do corpo da mulher... (p. 36).

O lance de sensualidade do excerto reverbera ainda na utilização da **sinestesia**: seda azul, fofos, rendas – os elementos visuais e táteis são reveladores do desejo, da admiração e vontade de posse de Porfírio por Glória. Não obstante, retomando a estilística da oposição, verifica-se que contribui também para observarmos a discrepância que havia entre o contexto social do homem pobre em relação aos privilegiados, diferença que se perpetuou na nossa sociedade e ajudou a tornar perene a obra machadiana, atemporal e universal.

Para exemplificar a atitude sonhadora de Porfírio, muito preocupado em dar um pagode para celebrar o dinheiro ganho, [5] afirma em sua tese de doutorado:

Porfírio tem a particularidade de investir no sonho. Seu temperamento festivo reduz-se a um dado básico, como qualquer função orgânica, fisiológica. Para ele, o dinheiro, mesmo escasso,

parece não ter razão de ser posto a serviço apenas dos princípios elementares de sobrevivência. (2006, p. 87).

Observa-se que Machado procurou criar uma narrativa, além de antitética, portadora de um **paradoxo**, em certos pontos: a paixão pela dança e pela boa vida em contraponto com a realidade da falta de dinheiro e das dívidas a pagar. Pois nesse caso, a fruição de um prazer implica necessariamente a privação como consequência.

A falta de dinheiro torna-se crescente, juntamente com as contas que aumentam na vida dos protagonistas. Para expressar essa difícil situação, o narrador vale-se da **gradação**, figura de pensamento que ocorre quando há um progressivo encadeamento de palavras ou expressões que intensificam, em dada sequência, uma ideia.

Nos três fragmentos seguintes é evidente o estado de tensão crescente da personagem Porfírio, o qual se vê diante da situação precária do cotidiano que o deixa transtornado e sem saber como agir, pois o salário de marceneiro não é suficiente para sanar as despesas da casa. O desespero do pobre sonhador é unido à **ironia** do narrador no terceiro excerto, pois mesmo diante de tantos problemas, o casal acaba por esquecê-los por alguns instantes e começa a dançar pela sala.

Diabo! tanta despesa! Conta em toda a parte! É a venda! É a padaria! É o diabo que os carregue. Não posso mais. (p. 26-27).

Vida dos diabos! tudo caro! tudo pela hora da morte! E os ganhos eram sempre os mesmos. Não sabia onde iria parar, se as coisas não tomassem outro pé; assim é que não podiam continuar. (p. 32).

Glória, arrastada por ele, entrou também a dançar a sério, na sala estreita, sem orquestra nem espectadores. Contas, aluguéis atrasados, nada veio ali dançar com eles. (p. 37).

Note-se como a gradação acompanha e delinea o estado emocional das personagens: “É a venda! É a padaria! É o diabo que os carregue”.

Também em: “Tudo caro! Tudo pela hora da morte!” Ou ainda: “Contas, aluguéis atrasados”. As exclamações possuem a função de intensificar a subjetividade do discurso e a evolução dos conflitos. A expressão “Não posso mais” é precisa indicativa do estado de impaciência e desespero a que chega a personagem.

A fim de confirmar o que foi exposto, consideremos:

Machado descobriu enfim a sua vocação verdadeira: contar a essência do homem, em sua precariedade existencial. (...) São seres divididos consigo mesmos, embora sem lutas violentas, já naquele estado em que a cisão interna entra no declive dos compromissos e da instabilidade de caráter [4].

No conto, esse “declive” vai ocorrendo aos poucos, mas não sem evidenciar a marcha dos acontecimentos. Assim, a gradação contribui para mostrar esse processo até atingir o momento em que as personagens cedem aos impulsos e tentações que proclamarão a “instabilidade do caráter”, desnudando as fragilidades humanas que depõem contra a nossa irremediável natureza imperfeita – ceder ao interdito.

Sempre sutil, mas nem por isso menos cético, o nosso grande ficcionista não poderia deixar de empregar de uma figura de linguagem muito recorrente em seu estilo: o **eufemismo**, cuja enunciação é atenuada a fim de se evitar um sentido desagradável ou grosseiro acerca do que se enuncia.

Na descrição de Glória, muitas vezes são empregadas pelo autor expressões brandas no lugar de outras que talvez “ferissem” o princípio da elegância para fazer referência às características físicas da moça. É o que ocorre nos excertos a seguir, em que se destaca a beleza do corpo da mulher; mas ao falar do rosto, é citado apenas o seu riso, o único predicativo francamente positivo de sua fisionomia, ou seja, uma forma amena de dizer que, se ela não era feia, bonita também não era (“feições comuns”):

Glória tinha as feições irregulares e comuns; mas o riso dava-lhe alguma graça. Nem foi pela cara que ele se enamorou dela; foi pelo

corpo. (p. 27).

Vale notar outra vez como a focalização do corpo desvia o interesse da narrativa em reforçar os procedimentos idealistas caros ao Romantismo.

Ainda em relação ao eufemismo, ao citar o final da festa, é nítido o uso dessa expressão para descrever a volta de Porfírio à realidade depois de uma bela noite de comemoração. Noite, aliás, muito diferente das outras que ele e a esposa costumavam ter, sempre cheias de rotineiro trabalho. O apagar das velas parece sugerir a volta para uma realidade sombria, sem ilusões nem alegrias. A anestesia da festa era apenas passageira, pois é sempre a realidade que se impõe (“pobre marceneiro”, observe-se, não produz o mesmo efeito de sentido que “marceneiro pobre”). Mais uma vez o universalismo e a atemporalidade do escritor estão latentes na medida em que a trama revela a frágil condição do homem e de suas ilusões diante do real que se impõe.

Naturalmente, apagadas as velas e dormidos os olhos, a realidade empolgou o pobre marceneiro, que a esquecera por algumas horas. (p. 31).

A propósito do sentido de sutileza que acompanha as características da gradação e do eufemismo, é imperativo ressaltar que a descrição empregada pelo autor no modo de falar das personagens e no ritmo de mudança dos acontecimentos da trama se ajusta a uma economia da expressão narrativa e pode refletir ainda a própria sutileza dos passos da dança e as transformações lentas, mas inevitáveis, da vida das personagens.

[...] o desenvolvimento narrativo é administrado com economia, passos leves e admirável precisão pelo narrador, funcionando como um espectador neutro, para quem a arte de compor o conto se colocasse ela própria sob o signo da dança. [1].

O contista, como aqui já se observou, não poderia deixar de fazer também uso da **comparação**, figura muito presente no estilo do autor; tal expediente estilístico consiste em confrontar ou relacionar dois termos de natureza

diversa, o que normalmente é feito através de conjunções ou locuções comparativas.

No final da festa do marceneiro, os convidados não querem ir embora, pois queriam aproveitar cada fagulha daquela grande pândega. Para mostrar a diferença desse dia de gala, Machado compara a noite da festa com as demais, as quais eram repletas de trabalho árduo:

Nenhum convidado queria acabar de sair; todos forcejavam por fixar esse raio de ouro, como um hiato esplêndido na velha noite do trabalho sem tréguas. (p. 31).

Fica evidente que, se a festa significou um “raio de ouro”, voltar para a realidade é o hiato a separar a noite de sonhos do inevitável reencontro com o cotidiano.

Porfírio é um tipo criado por Machado para pôr em xeque os princípios lógicos da racionalidade que Glória parece encarnar, como já se disse aqui. Há no personagem um indelével princípio de realeza, como algo que já nasceu com ele – o que é sugerido pelo seu nome. Portanto, ao ganhar os quinhentos mil réis na loteria, de forma fácil, não poderia ser diferente a sua felicidade. A quantia é para ele o fim, mesmo que imediato, de sua pobreza, tanto que a pequena fortuna é comparada com as estrelas do céu, e por alguns instantes, o marceneiro fica cego, tendo olhos somente para o dinheiro:

E os quinhentos mil réis eram como outras tantas mil estrelas na imaginação do pobre diabo, que não via nada, nem as pessoas que lhe passavam ao pé, nem os primeiros lampiões, que se iam acendendo aqui e ali. (p. 31).

O conectivo opera uma reveladora aproximação entre o dinheiro e tudo que a fértil imaginação do protagonista poderia desejar, sem limites (“tantas mil estrelas na imaginação”), a ponto de nada mais existir para Porfírio, exceto essa figuração de grandiosidade diante da qual tudo desaparecia (“que não via nada”).

A respeito da relação do marceneiro com o dinheiro, afirma [1].

[...] Ao contrário da voz corrente que atribui ao pobre o mau uso da riqueza imprevista, malbaratado

pelo gasto impensado, Porfírio parece optar pelo abuso, e desbarata com entusiasmo, levando junto sua companheira de dança, os quinhentos mil réis que lhe traz o bilhete premiado. (1996, p. 16).

Machado recorre também ao uso da **personificação** ou prosopopeia. Nessa figura de pensamento, são atribuídas qualidades humanas a seres irracionais ou inanimados.

Para dar maior relevância às dívidas, das quais o casal não conseguia se livrar, o narrador personifica-as, pois elas chegam “sorradeiras e miudinhas” (características próprias de seres humanos), depois aumentam, e os protagonistas sofrem com as adversidades impostas pela vida. O adjetivo “sorradeiras” sugere, ironicamente, como a sedução do gasto e da ostentação pode ser sutil, mas implacável. A título de ratificação, observe-se como esse emprego contribui para demonstrar o andamento lento (pausado/cadenciado) da narrativa, em que tudo, prenunciado com a devida sutileza, vai tomando novas formas:

As alegrias da primeira fase trouxeram despesas excedentes, a casa era cara, a vida de tornando áspera, e as dívidas foram vindo, sorradeiras e miudinhas (...). (p. 31).

A impulsividade que marca o caráter do marceneiro faz com que ele ouse gastar parte do escasso salário com um bilhete de loteria cuja combinação dos números – que atingem predicativos positivos, são personificados (“eram bonitos (...) bem combinados”) – dá-lhe uma premonitória sensação de sucesso. A expressão “não tinha cabeça aritmética” indica, mais uma vez, o que se pode compreender de Porfírio como um homem que se entrega aos impulsos mais que aos apelos evidentes da razão.

Os números eram bonitos. Ele, que não tinha cabeça aritmética, já os levava de cor. Eram bonitos, bem combinados, principalmente um deles, por causa de um 5 repetido e de um 9 no meio. (p. 34).

Também em relação ao bilhete de loteria que comprara, Porfírio decide supersticiosamente por não contar o feito à

mulher, para, segundo ele, não assustar a fortuna:

Mas não; depois falaria. Calava-se por superstição; não queria assustar a fortuna. (p. 36).

É à roda da fortuna (dinheiro/ destino) que está sujeita a existência dos protagonistas. Assim, a dança é uma sugestão pertinente aos movimentos que, mais ou menos rapidamente, transformam os acontecimentos da vida e da trama. A respeito da deusa da dança, conclui-se, então, que interfere no destino dos jovens amantes:

(...) a figura mitológica da deusa da música e da dança na forma de uma entidade superior que, tornada assustadamente familiar, interfere no destino humano, pondo os seres sob seus efeitos [5].

Outra figura utilizada nesta narrativa machadiana é a **hipérbole** cuja significação é o exagero de que uma expressão se reveste, quase sempre no sentido de engrandecimento.

Tal figura pode ser identificada na fala de Porfírio ao falar sobre seu tão esperado pagode, exagerando na quantidade de convidados, pois “choviam” os pedidos para frequentar a festa, que a princípio seria pequena; expressa-se também a grandiosidade (“estrondo”/ “coisa que desse o que falar”) e, conseqüentemente, os gastos excessivos que envolviam o evento viriam a se tornar imediata decadência:

Queria festa de estrondo, coisa que desse o que falar. No fim de uma semana eram trinta convidados. Choviam pedidos; falava-se muito do pagode que o Porfírio ia dar (...). (p. 44).

Chegou o dia. Glória, iscada pela febre do marido, vaidosa com o vestido azul de seda, estava no mesmo grau de entusiasmo. (...) começou o baile, que foi de estrondo, tão concorrido que não podia andar. (p. 44).

Vale ressaltar que, além de o vestido ser de seda azul, cor que alude ao espiritual, há o

nome da própria personagem que remete a algo glorioso, dando-lhe ares de santidade.

No dia da Glória, vamos à festa da Glória. (p. 42).

O referido caráter “sagrado” tem sua confirmação na correspondência do azul com o manto da santa, o qual é da mesma cor.

Outra figura de linguagem que não poderia deixar de ser utilizada por Machado de Assis é a **ironia**. Tal recurso consiste em sugerir o contrário daquilo que as palavras parecem exprimir. Ele apoiou-se nesse recurso, muitas vezes, para expressar o ceticismo característico do seu ponto de vista em relação à natureza humana.

Assim o conto vai desembocar num desenlace paradoxal, que se desvia do alvo aparentemente visado pela ironia machadiana, a que, no início e em meio a dúvidas quanto ao comportamento de Porfírio, parece estar sendo conduzido também o olhar do leitor. [1].

A ironia de “Terpsícore” parece voltar-se às peripécias do destino, que se mostra como o grande antagonista da narrativa. Quando a vida de Porfírio e Glória estava um caos, pois estes possuíam muitas pendências, o bilhete de Porfírio é premiado, transformando uma existência, antes sumária, em dias de insuspeitada felicidade respaldada pelo dinheiro. Até que o protagonista decide dar uma festa para comemorarem a sorte, e o que era para ser algo comedido, apenas com a presença de alguns amigos, transforma-se num grande evento. Entretanto, o dinheiro acaba com a mesma intensidade com que surgira, a despeito das advertências de Glória:

Glória correu à porta assustada, ele (Porfírio) quase que a deita no chão, abraçando-a muito, falando, rindo, pulando, tinham dinheiro, tudo pago, um vestido; (...) Que havia de ser? Quinhentos mil réis. (p. 38).

Às vezes, (Glória) pensando no dinheiro, e recomendava ao marido que se contivesse, que salvasse alguma coisa para pôr na Caixa; ele dizia que sim, mas contava mal,

e o dinheiro ia ardendo... (p. 44).

A grande ironia do destino na vida dos protagonistas é a lição de que um bem pode repentinamente modificar um mal. Mas uma imprudência pode, também de modo sumário, fazer operar o inverso.

O ritmo da dança é comparado ao movimento circular da narrativa, pois Porfírio e Glória começam pobres, ficam ricos e, ao final, subentende-se que voltam à miséria inicial:

“Terpsícore” é uma narrativa de desenvolvimento circular, que vai do repouso a movimentos evolutivos, para depois retornar ao repouso, como na execução de uma dança [5].

Em outras palavras, há uma perfeita harmonia do texto com a figura da deusa mitológica da música e da dança, sentido habilmente explorado por Machado de Assis. É a mesma dança a causadora do encontro do par central e o mote para Porfírio, ainda que de forma involuntária, sentenciar ao par amoroso um final que não é feliz.

II. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises empreendidas por meio do estudo estilístico permitem identificar na narrativa estudada um viés bastante recorrente na literatura machadiana: o imprevisto dos acontecimentos – destino ou livre arbítrio? Para construir o percurso de transformações que se impõe aos protagonistas, o escritor serve-se de expedientes de acertada escolha, os quais funcionam como “operadores semânticos” – metáfora, gradação, eufemismo, antítese, hipérbole, ironia, entre outras – que conferem forma linguístico-discursiva aos temas caros à ficção do autor.

Cumprido ainda ressaltar que está presente em “Terpsícore”, além da dança, também a música, sugerida como aspecto incorporado à linguagem e a seu ritmo, sua cadência, mesmo ainda enquanto o texto é apenas concepção mental do autor. Não deixa de ser sugestivo o que nos conta a mitologia: estando sob a influência dessa musa, um corpo torna-se incapaz de ficar imóvel. Como o leitor diante da narrativa machadiana.

“Terpsícore”, a despeito de tantas outras potenciais avaliações, demonstra que, como em

toda a obra machadiana, a preocupação com o estilo, mais que uma preocupação estética, é de decisiva importância para a construção de significado.

REFERÊNCIAS

1. ARRIGUCCI JR., Davi. **Obras do acaso**. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Terpsícore. São Paulo: Boitempo, 1996.
2. BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 2 ed.. São Paulo: Cultrix, 1986.
3. CEREJA, Willian Roberto e MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Literatura Brasileira**. 2 ed.. São Paulo: Atual, 2000.
4. COUTINHO, Afrânio (Org.). **A Literatura no Brasil**. 2 ed.. São Paulo: Editorial Sul Americana, 2003.
5. CUNHA, Auristela Crisanto da. **Machado de Assis em contos: uma constelação de partituras**. 174f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal-RN, 2006.
6. GASPARETTI, Taís. **Sobre o Conto Machadiano**. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Contos Escolhidos. São Paulo: Martin Claret, 2011. (Coleção A obra-prima de cada autor; 65).
7. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Terpsícore**. São Paulo: Boitempo, 1996.
8. TEIXEIRA, Ivan. **Apresentação de Machado de Assis**. 2 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1988.