

Ambigüidade e ironia em "Missa do galo" *

Geraldo Cordeiro Tupynambá **

Resumo

Neste texto procura-se estudar a maneira como a ironia e a ambigüidade se constroem em "Missa do galo", de Machado de Assis. Releva-se a importância dos processos de deslocamento, simultaneidade de sentido e teatralidade, elementos básicos da ironia no conto. Discutem-se ainda o distanciamento do narrador em relação ao narrado e os efeitos irônicos desse procedimento, destacando-se a impotência da linguagem, na sua impossibilidade de afirmação de sentido.

A narração ulterior em primeira pessoa, como no caso de "Missa do Galo"¹, pode ensejar duas diferentes atitudes do leitor em relação ao narrador: de confiança ou de desconfiança. No primeiro caso, o leitor supõe, basicamente, que o narrador conta a verdade, ou pelo menos tenta fazê-lo, e que esse é sincero, isto é, não tenta esconder nada nem mascarar os fatos. No segundo caso, o leitor não confia totalmente no narrador e acha que este, por alguma razão, esconde algo, camufla detalhes ou inventa fatos; este narrador é capcioso e deve merecer toda a atenção e vigilância. Vejamos as implicações de ambas as atitudes no estudo da ironia.

O leitor que confia no narrador não é necessariamente ingênuo. Pode-se confiar em um narrador como se confia em um açougueiro ou em um médico, e nem por isso se aceita como "real" o que ele conta. Nesse caso, deve-se procurar a ironia nas incongruências de um discurso que se quer fidedigno mas

* Trabalho final de pesquisa financiada pelo CNPq, em nível de Aperfeiçoamento, realizada em agosto/88 a julho/89.

** Mestrando em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG.

que traz sugestões de uma leitura diferente daquela que o próprio narrador aceitaria. Em outras palavras, é necessário enxergar a cisão entre o narrador e o autor implícito (ou implicado) e as artimanhas usadas por este para colocar no discurso daquele os elementos de sua própria desconstrução. Isto equivaleria a uma "estética do ato falho", ou ao desvelamento de um discurso ideologizado, de acordo com o prisma adotado. Desnecessário dizer que ao narrador caberia o papel de jogador de seu próprio discurso, de ator imbecilizado que não decodifica sua própria fala.

Outra perspectiva possível diante do narrador, particularmente diante do narrador autodiegético, é a de desconfiança. Ao relatar sua própria experiência diegética, o narrador se preocuparia em esconder certos dados, encarar condescendentemente suas ações, impor interpretações, ou até mesmo inverter todo o sentido do relato. O leitor estaria em estado de alerta constante para determinar em que pontos o narrador, "autor textual", se trairia e deixaria entrever os mecanismos de sua construção narrativa. O leque de abordagens possíveis do texto pelo leitor seria grande e, apenas para mencionar algumas que seriam do interesse do estudioso da ironia, preocupado em desvelar as inverdades do texto, citemos: o estudo das contradições da história, no nível intradiegético; o jogo de desejos e interesses envolvidos no encobrimento da verdade; o estatuto da mentira e do engano proposital na obra e suas implicações ideológicas, além de toda uma série de recursos retóricos e lingüísticos que revelam a ironia do texto. Se, nesse quadro, a cisão entre narrador e autor implícito não perde a pertinência, ganhando, ao contrário, novas dimensões, surge um outro ponto de ruptura, que cumpre investigar, entre o narrador e seu discurso. Não queremos dizer apenas que o narrador é "dito" por seu discurso, mas também que ele é o sujeito de uma fala que tanto revela quanto esconde, e que mais revela quanto mais esconde. Nessas condições, a oposição entre narrador e autor implícito se imbuí de uma importância adicional, pois a "mise-en-scène" de um narrador que constrói diante do leitor seu discurso revela a presença, nos bastidores da obra, de um outro construtor, que manipula tanto a história quanto seu relato. A existência evidente de um autor implícito, ou, nas palavras de S. Chatman, de "um princípio que inventou o narrador, bem como todo o resto da narração"², comandando o discurso de um "ser de papel", o narrador, que, além de tudo, é indigno de confiança, à parte desmistificar a pretensão de se encarar a linguagem como um processo neutro de representação, confere ao fato literário o papel de crítico privilegiado da ilusão ficcional. Certamente não é das menores ironias da História o fato de a Literatura, terreno da imaginação e do encantamento, ter colocado em cena a própria linguagem e ter desvendado seus mecanismos.

A essa altura, o leitor (não o matreiro acima descrito, mas o meu) já deve ter desconfiado que optaremos pela segunda atitude. Tentaremos mostrar como o feitiço do narrador se vira contra o feiteiro e como o Bruxo (não o cidadão que morava no Cosme Velho, mas alguém com ele aparentado) se volta contra o feitiço da linguagem. Para tanto, identificaremos os mecanismos de deslocamento de sentido no conto, notadamente a ironia e a ambigüidade, e tentaremos esquadriñar o processo de sua constituição.

Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, contava eu dezessete, ela trinta (p. 605).

/ A frase inicial de "Missa do Galo", na sua aparente despreensão e casualidade, encerra uma espécie de senha a ser decifrada pelo leitor, um bilhete de entrada que lhe permitirá transpor o limiar do texto e flagrar o processo de construção de sentido no conto. Nessa frase empregam-se dois procedimentos básicos do texto: a ironia, entendida tanto no seu sentido mais restrito quanto no mais lato, e a ambigüidade. Tais procedimentos serão analisados em níveis diferentes, embora correspondam a uma atitude similar, que coloca em questão a univocidade do sentido e a relação mecânica entre significante e significado, ao mesmo tempo que desvela a ilusão ficcional, já que o narrador, supostamente "autor textual", não se mostra digno de confiança e de credibilidade.

Com efeito, a ironia do texto começa já na primeira palavra, o advérbio nunca, cuja força negativa dá à frase, paradoxalmente, uma marcada positividade de sentido. A palavra nunca não dá margem a dúvidas e é exatamente por isso que devemos desconfiar dela. Neste ponto, seria interessante compararmos as palavras iniciais do conto com o célebre exemplo de ironia que nos dá Jane Austen da primeira frase de *Pride and Prejudice*: "It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife"³, onde há vários elementos de sentido irônico: o uso de uma palavra como truth, que aponta para uma excessiva afirmação do sentido; a expressão hiperbólica "universally acknowledged"; e o valor ambíguo do modal must, que indica ao mesmo tempo probabilidade e obrigação. Como o narrador vai sugerir logo em seguida, tal "verdade" só é "reconhecida" em função de certas conveniências, e, mesmo que o jovem rico não esteja interessado em casar-se, haverá quem queira se casar com ele. A frase "he must be in want of a wife" revela portanto, a presunção das pessoas interessadas nessa "verdade". Dessa forma, a leitura irônica procede a várias inversões no sentido primeiro da frase e fornece uma dupla chave de decodificação: ao mesmo tempo que cria um novo sentido, fornece ao leitor um instrumento que será útil ao longo do romance, a inversão irônica.

Já deve parecer óbvia a relação com o conto que estudamos. A começar pelo valor absolutizante do advérbio nunca, vários elementos sugerem uma leitura irônica. A própria idéia de um narrador que "não pode entender" a história que conta, quando era exatamente esse o seu papel em uma narração ulterior; a ambigüidade do verbo "pude", que pode indicar tanto impossibilidade intelectual quanto moral ou psicológica; o distanciamento entre o tempo da história e o tempo da narração, que aprofunda a cisão entre o adulto que narra e o adolescente que "viveu" os fatos; tudo parece reforçar a procedência de um olhar irônico. A inversão, entretanto, não é tão simples como no exemplo tirado de Austen, e a leitura desse "nunca pude entender" pode trilhar vários caminhos, certamente nenhum totalmente satisfatório. A frase pode significar: "desde sempre entendi", "não sou capaz de entender", "não entendia mas hoje entendo". "entendi mas não devo dizê-lo" ou coisa ainda diferente. O que importa é que ela não foi expressa de nenhuma dessas formas e sim, de modo a propiciar todas essas interpretações. Assim, a abertura do texto o é em um duplo sentido

do, pois, como em Austen, o texto começa dando-nos o queijo e a faca, o sentido e o instrumento de sua desconstrução.

Mas há ainda um outro sutil elemento de multiplicação de sentido presente nessa frase: a ambigüidade. Já mostramos rapidamente a ambigüidade da forma verbal pode. Agora concentrar-nos-emos no substantivo conversação, que é mais revelador, creio, do que parece à primeira vista. Com efeito, o Aurélio dá a conversação, tanto o sentido de "ato de conversar; palestra, colóquio, conversa" quanto o de "convivência, familiaridade". Essa duplicidade vai traspasar todo o conto, pois aquilo que poderia ser encarado simplesmente como um colóquio casual possui ainda esse valor segundo de familiaridade, proximidade. Quando a palavra é repetida no último parágrafo do conto: "Durante o dia achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera" (p. 611), a força desse segundo sentido é ainda maior e, de certa forma, ilumina a primeira frase do texto, já que o leitor, provavelmente menos alerta no início do conto, foi obrigado a conviver por algumas páginas com uma ambigüidade que não se resolve no fim, mas se reafirma.

Se a primeira frase do conto traz embulidos dois importantes procedimentos de formação de sentido, a ambigüidade e a ironia, os parágrafos subsequentes fornecem alguns dos mecanismos que serão usados ao longo do conto para engendrar esse sentido. Estabelece-se uma espécie de código que, paralelo ao código lingüístico e a partir dele, levará ao paroxismo as potencialidades da linguagem, ao mesmo tempo que subverterá o processo primário de significação, que cola o significante ao significado. Na verdade, o que acontece é que se coloca em evidência o deslocamento, princípio básico tanto da ironia quanto da ambigüidade, e se assume esse procedimento, de forma sutil mas indubitável. Talvez, em vez de falar em formação de sentido, devêssemos estar falando em deformação ou transformação do processo de significação. Tomaremos como exemplos desse "paracódigo", formado na contracorrente da linguagem, o eufemismo e a teatralidade.

A adoção do eufemismo como "paracódigo" apresenta características exemplares e será encarada como paradigmática do procedimento de deslocamento de sentido. Observe-se que no fim do segundo parágrafo há uma referência explícita ao eufemismo: "(...) Mais tarde é que soube que o teatro era um eufemismo em ação" (p. 606). Não é esse o único exemplo de eufemismo no conto. Ao contrário, só no parágrafo seguinte, poderíamos sem muito esforço identificar em termos como "esquecimentos do marido" e "pessoa simpática" formas atenuadas de expressão. O narrador não apenas ~~se vale~~ de tais recursos, mas também chama atenção para eles, como já vimos no exemplo do teatro e como podemos observar na frase "Era o que chamamos de pessoa simpática", na qual se ressalta a nomeação, a construção do eufemismo. O mesmo ocorre na oração "Chamavam-lhe 'a santa' (...)", onde o distanciamento irônico das aspas reforça a idéia de nomeação convencional. O mais significativo, no entanto, não é a revelação do eufemismo, mas o uso que dele faz o narrador, que, após revelar seu mecanismo, passa a utilizá-lo como regra, a repeti-lo, num sinal de ironia. É sintomático que o quarto parágrafo, no qual se passa mais propriamente à ação, comece pela frase "Naquela noite de Natal foi o escrivão ao teatro" (p. 606). Depois de retirar do eufemismo seu valor ilusio-

nista, revelando sua origem convencional, o narrador se vale dele no jogo ficcional para deixar patente o caráter forjado da obra literária e para indicar uma operação que vai se multiplicar dentro do texto. A partir daquela frase é preciso desconfiar de todos os significantes: Mesmo que a expressão eufemística seja limitada no texto, ela é um modelo para todo futuro deslocamento, inversão ou simultaneidade de sentidos. Deve-se ressaltar que, à parte sua inserção no jogo ficcional, o eufemismo tem para o narrador valor pragmático. O fato de ele não ter decodificado as "*idas ao teatro*" de Meneses como visitas à amante criou-lhe situações embaraçosas. A adesão ao eufemismo apresenta, portanto, caráter pragmático e ideológico, pois permite uma comunicação socialmente aceitável.

Também a teatralidade, tal como apresentada pelo narrador a partir do segundo parágrafo, tem múltiplos sentidos. O teatro serve, simultaneamente, de metáfora da vida social, de instrumento de uma mentira aceita por todos e de código (ou paracódigo) de ciframento do sentido no conto. O teatro se introduz, num primeiro nível, apenas como "um eufemismo em ação", uma desculpa para Meneses sair de casa e encontrar a "comborça". Entretanto, o narrador aproxima sutilmente o papel de Meneses ao de um ator de uma peça encenada pela sociedade: "*Nessas ocasiões, a sogra fazia uma careta e as escravas riam à socapa; ele não respondia, vestia-se, saía e só tomava na manhã seguinte*" (p. 606).

A simples referência à ação de vestir-se seria suficiente para colocar Meneses na posição de um ator, mas a metáfora teatral da vida social é reiterada por outros elementos, como os gestos da sogra e das escravas e o uso de palavras ambíguas como costume, que significa "*hábito ou prática geralmente observada*" e "*vestimenta teatral*", ou socapa ("disface"). O código teatral passa a valer para a vida social na medida em que os indivíduos acatam um padrão de comportamento.

Costumes velhos (p. 606).

Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas, afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito (p. 606).

Além da conotação de conformidade dada pelo verbo acostumara-se, vale notar que a última observação ("*acabou achando que era muito direito*") é, com certeza, pura especulação de origem ideológica, fundada em determinada concepção do papel social da mulher.

Merece relevo outro dado ligado à teatralidade no conto: a linguagem gestual, introduzida no momento da reação de d. Inácia e das escravas ao pedido de Nogueira de acompanhar Meneses ao teatro. A linguagem gestual será, ao longo do conto, muito mais efetiva e direta que a verbal, a qual será vista em vários momentos como impotente, por estar mais presa à ordem e às convenções. É notável a pouca importância atribuída ao assunto da conversa entre ambos os personagens:

Estreito era o círculo das suas idéias: tornou ao espanto de me ver esperar acordado: eu repeti-lhe o que ela sabia (p. 606).

Continuei a dizer o que pensava das festas da roça e da cidade, e de outras coisas que me iam vindo à boca. Falava emendando os assuntos, sem saber por que, variando deles ou tornando aos primeiros (p. 609).

A conversa reatou-se assim lentamente, longamente, sem que eu desse pela hora nem pela missa. Quando eu acabava uma narração ou uma explicação, ela inventava outra pergunta ou outra matéria, e eu pegava novamente na palavra. (p. 609).

Parece que nessas passagens a linguagem se esvazia de seu valor cognitivo primário para concentrar-se sobretudo em sua função fática, na medida em que o que mais interessa é manter a conversação. Quando muito, a linguagem é uma maneira de agir sobre o outro, como neste diálogo:

- *Mas também estou ficando velha.*
- *Que velha o que, D. Conceição? (p. 608)*

no qual a função pragmática é evidente. Conceição diz que está ficando velha para provocar a reação de Nogueira, e este reage calorosamente, para agradar àquela. Essa intenção de agir sobre o outro é ainda mais clara no seguinte trecho:

Falava emendando os assuntos, sem saber por que, variando deles ou tornando aos primeiros, e rindo para fazê-la sorrir e ver-lhe os dentes que luziam de brancos, todos iguazinhos (p. 609).

Ao informar-nos, de forma tão inequívoca, a intenção de um gesto seu, o narrador tem um segundo alvo: chamar a atenção do leitor para os gestos de Conceição, cujo significado não pode exprimir pela boa razão de que a focalização interna não o permite. Todavia, os gestos de Conceição estão prentes de significados, como tentaremos mostrar mais adiante.

Nesse contexto de esvaziamento do discurso, em que a palavra é apenas um pretexto para a manutenção do contato, o silêncio, que por vezes se instala entre os personagens, é revalorizado. A insistência de Conceição para que eles falassem mais baixo, cochichando, os aproximava e os tornava mais íntimos:

E não saía daquela posição, que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras. Realmente, não era preciso falar alto para ser ouvido; cochichávamos os dous, eu mais que ela, porque falava mais (p. 609).

Já esvaziada de sentido, e agora enfraquecida em sua existência física, a linguagem se faz supérflua, e transforma o silêncio, paradoxalmente, em situação igual de comunicação, de comunhão:

Havia também umas pausas. Duas ou três vezes, parecia 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 vagorosamente (p. 609-610).

Aqui, o jogo do silêncio se articula com o jogo do olhar. A idéia de fechar os olhos para ver melhor corresponde à de se calar para comunicar melhor, o que só vem corroborar a tese do esvaziamento da linguagem. O olhar de Conceição, índice de seu desejo, pode-se furtar, dobrar-se sobre si mesmo, quando percebe a fugaz conquista do verdadeiro objeto de seu desejo, o olhar de Nogueira "embebido na sua pessoa". O olhar de Conceição, que a princípio era tão presente e agressivo: "(...) enfiando os olhos por entre as pálpebras meio cerradas sem os tirar de mim" (p. 608), "(...) tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos" (p. 608), recolhe-se, satisfeito. Mais tarde, novamente o olhar servirá de contraparte do silêncio, não mais como busca do outro, e sim como índice de incomunicabilidade. O silêncio é o grau zero da comunicação quando o olhar se desvia de seu objeto de desejo.

[Conceição] não tinha os grandes olhos compridos, e entrou a olhar à toa para as paredes.

– Precisamos mudar o papel da sala, disse daí a pouco como se falasse consigo.

Concordei, para dizer alguma coisa, para sair da espécie de sono magnético, ou o que quer que era que me tolhia a língua e os sentidos. Quería e não quería acabar a conversação; fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os por um sentimento de respeito, mas a idéia de parecer que era aborrecimento, quando não era, levava-me os olhos outra vez para Conceição. A conversa ia morrendo. Na rua o silêncio era completo (p. 610-611).

A essa altura Conceição já desviara seu olhar de Nogueira, o que tornava o olhar deste excessivo. A completa impossibilidade de articulação por parte de Nogueira, que tenta falar sobre o rumor do camundongo no gabinete mas não acha modo, revela a inacessibilidade do objeto de seu desejo. Conceição, que lhe virara as costas, agora devaneia. Não há mais como retomar o contato.

Como entender a mudança de atitude de Conceição? Certamente não será caindo nas armadilhas de uma leitura ilusionista, deixando-nos hipnotizar pela "psicologia" da personagem, que responderemos a essa questão. Não basta dizer, romanticamente, que "la donna è mobile" ou ainda encontrar determinismos profundos que rejam sua "vida" de ficção. Tentaremos, ao contrário, investigar a construção da personagem e rastrear sua ambigüidade a partir de uma série de elementos já expostos, sobretudo através de sua gestualidade, de sua movimentação e da oposição entre seu desejo e seu conformismo, entre seu espírito romântico e a imagem de si que ela constrói para si mesma e para os outros. Com efeito, a descrição de Conceição, tanto em seus aspectos físicos quanto morais, é insistentemente ambivalente. Nossa intenção será mostrar os principais pontos de contradição em relação a essa personagem e suas implicações.

A primeira descrição mais longa de Conceição corresponde ao terceiro parágrafo do conto:

Boa Conceição! Chamavam-lhe "a santa", e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar (p. 606).

São inúmeros, como podemos ver, os procedimentos irônicos desse parágrafo: uso de ponto de exclamação, de aspas; vários eufemismos; insistência em palavras de valor absoluto ou maniqueísta, como boa, santa, verdade, Deus, tudo, não, ninguém; excesso de ênfase, como em "*fazia jus ao título*", "*tão facilmente*", "*aceitaria um harém*", "*Deus me perdoe*", e exploração da ambigüidade de certas palavras, como o verbo saber. Quanto a esse último item, cumpre observar que, se o verbo saber em "*não sabia odiar*" parece ter o sentido de "*ser capaz*", em "*pode ser até que não soubesse amar*" o verbo é muito mais ambíguo e sugere sobretudo a idéia de que Conceição não soubesse como amar. Essa ambigüidade, de uma certa forma, já anuncia uma série de outras, que se observarão mais adiante no texto.

Um dos pontos de estranhamento no comportamento de Conceição diz respeito precisamente à frase: "*Tudo nela era atenuado e passivo*". Vários atos[†] de Conceição no episódio narrado vão, aparentemente, contradizer tal afirmação, como o próprio narrador reconhece:

De costume tinha os gestos demorados e as atitudes tranqüilas; agora, porém, ergueu-se rapidamente, passou para o outro lado da sala e deu alguns passos, entre a janela da rua e a porta do gabinete do marido (p. 608).

A intensa movimentação de Conceição é sinal evidente não apenas de sua inquietude interior, mas também de um jogo de sedução ao qual Nogueira não oferece maior resistência:

Assim, com o desalinho honesto que trazia, dava-me uma impressão singular. Magra em'ora, tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo; essa feição nunca me pareceu tão distinta quanto naquela noite (p.608).

No trecho citado, não devemos nos prender apenas ao sedutor "*não sei que balanço no andar*", mas a outros signos que nos podem levar mais longe. Tomemos, por exemplo, a expressão "*desalinho honesto*"; nela, o que parece

apenas uma descrição da aparência de Conceição esconde também a sugestão de uma "perturbação de ânimo", definição dicionarizada de *desalinho*. Da mesma forma, a palavra distinta, utilizada para qualificar a feição do andar de Conceição, é também ambígua, pois indica ao mesmo tempo, distinção de modos e clareza, evidência. Os movimentos de Conceição, que ora a aproximam, ora a afastam de Nogueira, têm, além de valor cênico, valor simbólico, como no momento

nete do marido". Essa situação revela bem uma oposição simbólica existente, na época, entre o mundo do lar reservado à mulher, e o mundo da rua, espaço predominantemente masculino. A janela da rua é uma abertura para o mundo, enquanto que o gabinete do marido é símbolo de repressão, reclusão. A mesma oposição é retomada e assumida por Conceição ao comentar que duas imagens de sua sala "são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro" e que não deveriam estar em uma casa de família.

Vários gestos de Conceição são significativos de uma situação ambígua de sedução, como nos momentos em que ela "passa a língua pelos beiços", se inclina ou cruza as pernas. É curioso notar a preocupação do narrador em neutralizar essas ações, no sentido de ressaltar seu valor mais corriqueiro, em detrimento de suas implicações sensuais. Assim, Conceição "passava a língua pelos beiços, para umedecê-los" e se inclinava ou se aproximava para ouvir melhor. Observe-se, a esse propósito, o tom casual da seguinte frase: "Pegou das pontas do cinto e bateu com elas sobre os joelhos, isto é, o joelho direito, porque acabava de cruzar as pernas". Talvez, no entanto, o gesto mais revelador de Conceição seja aquele em que ela finca os cotovelos na mesa. "Não estando abotoadas, as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor" (p. 608). A importância desse gesto não se resume à impressão causada, que foi grande, mas se deve principalmente à maneira dúbia como ele é descrito. A utilização do advérbio naturalmente, em frase cuja pontuação obedece mais à respiração que à lógica sintática (observe-se a vírgula que separa o sujeito "as mangas" do predicado), acrescenta ambigüidade à frase. Se lermos "naturalmente" como "de forma natural", entenderemos que a queda das mangas foi ocasional, não planejada; se, no entanto, compreendermos "naturalmente" como "obviamente", poderemos imaginar exatamente o contrário: que houve intenção por parte de Conceição de mostrar os braços. Naturalmente, como na maioria dos exemplos que tiramos do conto, não se pode optar por um dos dois sentidos. Deve-se procurar enxergar ambos e refletir sobre o porquê da ambigüidade. Mais significativo que o sentido último da palavra, que de resto não existe, é o próprio processo de significação que se oferece à interpretação do leitor. Se a ambigüidade diz pouco ou nada sobre o referente, ela diz muito sobre o emissor.

Já mencionamos, ao analisar a posição de Conceição "entre a janela da rua e a porta do gabinete do marido", que ela é uma personagem dividida. A luta que parece travar-se dentro dela e que nunca vem à tona, entre seu desejo e sua conformidade com as regras sociais, se reflete em seus gestos, suas palavras e seu olhar. Queremos crer que já mostramos em alguns exemplos a duplicidade dos gestos de Conceição. Resta mencionar ainda um importante momento em que seu desejo parece quase aflorar:

Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. Cuidei que ia dizer alguma coisa; mas estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira, onde me achara lendo. Daí relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou de duas gravuras que pendiam da parede (p. 610).

Após tocar pela primeira e única vez o corpo de Nogueira, Conceição estremece, volta as costas e, como que sublimando seu desejo, vai ocupar o lugar onde ele estava. Também suas palavras, embora em geral se destinem apenas a preencher o vazio do silêncio, deixam entrever um sentido segundo. É difícil ignorar, por exemplo, a sensualidade latente na seguinte fala: “- Há ocasiões em que sou como mamãe: acordando, custa-me dormir outra vez, rolo na cama, à toa, levanto-me, acendo a vela, passeio, torno a deitar-me, e nada” (p. 609). E, entretanto, como já mostramos, é o olhar que, de forma mais contundente, revela o desejo de Conceição.

Na verdade, Conceição é uma personagem de espírito romântico – como atestam sua referência a *Moreninha* e seu gosto por romances – que não pôde realizar seus sonhos sentimentais. Numa época em que a mulher vivia em função do casamento, não é exagero supor que, aos vinte e sete anos – segundo nos informa, quase por acaso, o narrador – ela fora obrigada a deixar de lado muito de seus sonhos para se casar com Meneses.

Nogueira representaria para ela uma aventura digna de suas fantasias, bem diferente da vida familiar monótona e de um marido que a trai. No entanto, ela não leva às últimas conseqüências a sedução de Nogueira e prefere continuar a desempenhar o papel de “santa”. Há um momento ilustrativo dessa sua decisão quando, depois de virar as costas a Nogueira, na cena que citamos, ela olha para o espelho e, em seguida para duas gravuras na parede, uma das quais representa “Cleópatra” e a outra uma mulher. Ao se ver no espelho, ela não enxerga a imagem que gosta de cultivar, a de “santa”, e sim a de uma mulher sedutora. Ao olhar para os quadros “vulgares” na parede ela depara com Cleópatra, personagem que simboliza uma certa devassidão, e se recusa a identificar-se com ela. Eis porque ela diz, logo em seguida, que gostaria de substituir essas imagens por duas santas. Depois desse episódio, o assunto da conversa passa a ser o passado de Conceição e sua vida cotidiana. Impressiona a diferença em sua atitude nesse momento, sobretudo no que tange a sua movimentação e seu olhar: “Já agora não trocava de lugar, como a princípio, e quase não saía da mesma atitude. Não tinha os grandes olhos compridos, e entrou a olhar à toa para as paredes” (p. 610).

No fim das contas, a personagem inquieta e dividida, que oscilava entre a afirmação de um desejo romântico e a manutenção de sua imagem de boa e paciente esposa, pende para a segunda opção. Como uma Mme. Bovary às avessas, ela aceita desempenhar o papel que lhe cabe, abrindo mão dos sonhos. Depois da morte do marido, escrivão, ela se casa com seu escrevente. De tão reificada, Conceição é incorporada ao espólio que Meneses legou ao seu substituto nos negócios.

Retomaremos, nesta conclusão, alguns temas sugeridos no início do trabalho, com a finalidade de investigar qual o lugar – ou os lugares – da ironia no texto machadiano. Para tanto, será necessário discutir a confiabilidade do leitor, sua atitude diante do relato e o papel que aí desempenha o autor implícito.

Wayne C. Booth diz que *"si l'on découvre qu'il [le narrateur] n'est pas digne de confiance, tout l'impacte de l'oeuvre qu'il nous relate est modifié"*⁴. Para Booth o narrador é digno de confiança quando fala ou age de acordo com as normas da obra. Em "Missa do Galo", pelo menos aparentemente, tal norma suporia uma disposição por parte do narrador para fazer uma "confissão" sincera, dentro dos limites do permitido pela memória e por sua capacidade expressiva. Em vários momentos, entretanto, o narrador parece não apenas desprezar essa norma, mas ainda criar outra, como tentamos mostrar no caso da utilização do eufemismo. A insistente ambigüidade, a relevância dada à gestualidade, o esvaziamento da linguagem e a preocupação em adequar o relato às normas do decoro são dados que reforçam a desconfiança de que foi alvo o narrador.

Convém lembrar que essa desconfiança surgira de um paradoxo: a declaração inicial do narrador de que não pudera entender a conversação que ia relatar. Nossa desconfiança não equivale a afirmar que tal enunciado é falso, pois, como diz Booth,

*Etre indigne de confiance ne signifie pas mentir, bien qu'une des principales ressources pour certains romanciers modernes ait été d'utiliser des narrateurs délibérément menteurs (...). C'est une attitude généralement liée à ce que James appelle l'Inconscient; le narrateur se méprend ou il prétend à des qualités que l'auteur lui refuse*⁵.

Não caberia aqui um veredito sobre a sinceridade do narrador, sim expor o processo de construção da ironia que podemos depreender do texto a partir de tal atitude.

Já observamos a abertura de sentido que a primeira frase proporciona. Nela há, entre outras, a possibilidade até mesmo de afirmação do sentido original; é plausível a idéia de que Nogueira não tivesse entendido algo na conversação. Mas o simples fato de haver algo que pudesse não ser entendido, aliado à ambigüidade da palavra conversação, aponta para a não-univocidade do sentido, para uma espécie de enigma que, falso ou não, subjaz ao texto. Decifrar esse enigma corresponde a descobrir o que poderia não ser entendido por Nogueira, ou ainda o que ele estaria tentando escamotear. Na primeira hipótese o "mal-entendido" nasceria da ingenuidade do narrador e, na segunda, de uma necessidade, fundada obviamente em interdições sociais, de mistificar a realidade. Para colocar a questão de forma mais clara, trata-se de saber se Nogueira estava consciente da tentativa de sedução por parte de Conceição e, em caso afirmativo, se ele tentava esconder ou atenuar isso em seu relato.

Há, no texto, dados que corroboram a idéia de que Nogueira era ingênuo. É sintomático que ele seja um leitor ingênuo, facilmente envolvido na trama ficcional:

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 do 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 (p. 606).

E não é à toa que Nogueira compara Conceição ao livro: "*Sendo magra tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras*" (p. 607). Nogueira vai embarcar na sedução de Conceição como embarcara no livro. É ele quem reconhece: "*A presença de Conceição espertara-me ainda mais que o livro*" (p. 609). O fato de Nogueira se colocar no lugar de D'Artagnan, revela, além do mais, seu espírito fantasioso e romântico. Vale a pena contrastar aqui a atitude final de Conceição com a de Nogueira. Se aquela parece conformada com seu papel e ciente de que ele é socialmente construído, este, por sua vez, não revela distância suficiente para se enxergar e perceber o jogo da sedução. Se retornarmos à idéia do espelho, veremos que Conceição foi capaz de se ver nele e de mudar de atitude, enquanto que Nogueira fazia um esforço inútil para arredar os olhos dela. Pode-se supor que faltasse a Nogueira precisamente a capacidade de se ver no espelho, de se enxergar. Ele só desenvolveria essa capacidade posteriormente:

Durante a missa, a figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez entre mim e o padre; fique isto à conta dos meus dezessete anos (p. 611).

Essa última frase traz à tona uma dialética subjacente a todo o conto: o desdobramento do narrador em dois momentos distintos, o primeiro em que ele vive os fatos, e o segundo no qual os narra. Nesse segundo momento, já adulto, o narrador deveria estar suficientemente distanciado para compreender com maior clareza os fatos. Entretanto, essa suposição de que o narrador detém um certo saber sobre aquilo de que vai falar – suposição essa que é parte de seu estatuto de narrador – é por ele mesmo negada de início. Poderíamos acumular uma série de dados que mostrassem a inocência, a ignorância do narrador e outros tantos que revelassem, como na última citação, um distanciamento e uma compreensão dos fatos, para por fim emitir um juízo. Não será este, entretanto, nosso procedimento, por julgarmos que além de inútil, seria ingênuo. Qualquer tentativa de deciframento do enigma a que nos referíamos há pouco redundaria em confusão entre personagem e pessoa, em psicologismo vulgar, em ignorância dos aspectos estéticos da obra e, principalmente, em incompreensão da ironia do texto. Se não existe palavra final sobre o adultério de Capitu, tampouco existirá uma "verdade" incontestável para a "consciência" de Nogueira. Para citar uma última vez Booth: "*Parfois il est presque impossible de décider si le narrateur se trompe, et à quel degré il le fait (...)*"⁶. Vale acrescentar: tão difícil quanto dizer se o narrador se engana é dizer se ele tenta enganar o leitor. Ao invés de discutirmos a "intenção" do narrador, devemos colocar em questão a própria suspensão dos sentidos, pois afinal nossa tarefa não é de interpretação, mas de compreensão do processo de significância.

É nesse contexto que a figura do autor implícito ganha novas dimensões, pois será ele o sujeito responsável por esse cruzamento de sentidos. Ao colocar diante de nós um narrador cujo discurso se constrói e se desconstrói incessantemente, o autor implícito não apenas coloca em questão a ilusão realista, para desfazê-la, mas também revela aspectos fundamentais da construção da realidade a partir da linguagem e outros não menos importantes da vida social dos signos. Obviamente, o autor implícito não tem voz e não pode ser responsabilizado por nenhuma "mensagem" direta no âmbito do texto. Entretanto, é no intervalo entre o discurso do narrador – que deve ser encarado como dramático, uma vez que representa a voz de um personagem – e o discurso virtual do autor implícito que se encontra toda a densidade irônica do conto. A ironia literária, tal como exemplificada, só pode surgir de um distanciamento em relação à linguagem. Nesse sentido, pouco importa a "verdade" que poderíamos extrair das palavras de Nogueira, pois a ficção só pode representar-se a si mesma. Se aceitarmos a pluralidade do texto ficcional, enxergaremos no conto de Machado de Assis, ao mesmo tempo, o narrador que engana e o narrador que se engana, a linguagem que esconde e a que revela, a mentira que parece verdade e a verdade que parece mentira. É curioso notar as ressonâncias ideológicas de tal atitude, como no caso paradigmático de *Meneses*. Essa personagem é, como vimos, o instaurador da mentira e da falsidade no conto; sua profissão, no entanto, é de escrivão, isto é, aquele cuja palavra é lei. Qualquer semelhança entre a suspensão de sentido decorrente da ironia e uma visão carnalizada da realidade não será, portanto, mera coincidência.

Os sentidos plurais de "Missa do Galo", longe de serem fruto da incompetência do leitor analista, são o resultado último do trabalho do ironista. A ironia não é um corredor de muitas portas, das quais apenas uma se abre com nossa chave; tampouco um labirinto que ofereça uma só saída, ou um só sentido. Como uma metáfora é tão boa como qualquer outra, poderíamos comparar a ironia a um moinho de vento, cujo movimento mais aparente não chega a esconder, ou a impedir de imaginar, o trabalho de moer (a linguagem?) para constituir o alimento.

NOTAS:

- 1 ASSIS, Machado de. "Missa do Galo" in: -. *Obra Completa* v. II. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 5. ed., 1985. p. 605-611. A partir de agora indicaremos no corpo do texto os números das páginas citadas.
- 2 Apud REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988. p. 18.
- 3 AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. New York, Airmont Books, Classic Series, s/d. p. 9.
- 4 BOOTH, Wayne C. "Distance et point de vue" in: -. BARTHES, Roland et alii. *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977. p. 105.
- 5 BOOTH, Wayne C. Op. cit. p. 105-106.
- 6 BOOTH, Wayne C. Op. cit. p. 107.