

O estilo recorrente em *Relíquias da casa velha*

(The recurrent style in *Relíquias da casa velha*)

Sílvia Maria Gomes da Conceição Nasser

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Universidade Estadual Paulista (UNESP)

silvia.nasser@itelefonica.com.br

Abstract: This work intends to analyze the short stories of *Relíquias da casa velha*, by Machado de Assis, under the perspective of the Greimasian Semiotics. The paper aims to show that this succession of short stories, which was published in exactly one volume with a title, has a distinctive mode of expression. The main concern of this work is, thus, to compose the style of this book from the peculiarity of the content and the expression.

Keywords: Semiotics; style; Machado de Assis; short stories.

Resumo: Este trabalho pretende analisar os contos da obra *Relíquias da casa velha*, de Machado de Assis, sob a perspectiva da semiótica greimasiana. Seu objetivo é mostrar que essa sucessão de contos publicada em um mesmo volume com um título não é gratuita: aponta para uma direcionalidade previamente estabelecida para o sentido de uma totalidade. A principal preocupação deste trabalho será compor o estilo dessa obra a partir da recorrência dos traços do conteúdo e da expressão.

Palavras-chave: Semiótica; estilo; Machado de Assis; contos.

Introdução

A predileção de Machado de Assis por anedotas, o gosto machadiano por histórias curtas com moralidade irônica evidenciam-se nos contos – cerca de duzentos – por ele produzidos. Originalmente foram publicados em jornais e em revistas, fato que justifica, em parte, a extensão das histórias, feitas sob medida para o espaço que iriam ocupar, e até mesmo identifica o público para o qual foram escritos. Colaborador da revista *Jornal das Famílias* até 1878, Machado de Assis passa, a partir de 1879 até 1898, a publicar seus contos em outra revista, menos conservadora: *A Estação*. Entre 1881 e 1897, o autor também escreve para um jornal liberal, politicamente independente, vivo e empenhado em apoiar boas produções literárias: *Gazeta de Notícias*.

O espírito liberal de *A Estação* e da *Gazeta de Notícias* e de seus novos leitores encontra correspondência em Machado de Assis: um escritor com abordagens estilísticas e temáticas arrojadas surge no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, e, no ano seguinte, na coletânea de contos *Papéis Avulsos*. A partir de então, sua prosa ganha confiança e intensidade inéditas. Segundo Gledson (2006), a possibilidade de experimentar novas formas de expressão, a abordagem de outros temas mais ousados, como o adultério e a escravidão, trouxe a Machado de Assis uma confiança que lhe permitiu uma nova relação, mais ativa, com o leitor. E é ao leitor que Machado de Assis busca, seja nas referências constantes em sua narrativa, seja na organização de suas coletâneas, que considerava os contos, em sua maioria, já publicados, que tivessem sido apreciados por seu público leitor.

Tomando-se o conjunto de discursos das coletâneas de contos publicados por Machado de Assis como uma grandeza inteira, podemos recortá-lo em duas totalidades distintas e opostas.

A primeira, constituída pelos volumes de contos publicados até 1881, portanto anteriores a *Papéis avulsos*, publicado em 1882, reflete o caráter conservador da revista para a qual inicialmente colaborava, *Jornal das Famílias*. Suas histórias, voltadas para um público leitor essencialmente feminino, abordam temas como o amor e o casamento, desenvolvidos no contexto ideológico da época, caracterizado pelas rígidas imposições sociais. Segundo Gledson (2006), Machado de Assis, ao tentar tratar de outros assuntos como a escravidão e o amor entre pessoas de classes sociais diferentes, percebeu a dificuldade de dramatizar tais tensões, pois eram tabus fortes para serem discutidos na sociedade brasileira do fim do século XIX. Gledson (2006) afirma ainda que, nos contos machadianos que ousavam abordar esses temas, as tramas surgem desconexas, insatisfatórias, porque faltava uma linguagem adequada para poder tratar com o autoritarismo moral da época.

A segunda totalidade é formada pelas coletâneas publicadas a partir de *Papéis avulsos* – marco da ruptura na obra machadiana. Embora, nesse momento, Machado já fosse colaborador de *A Estação* – revista também dirigida às mulheres, mas que veiculava ideias feministas ao propagar que a mulher não devia se limitar à vida do lar –, o escritor, segundo Gledson (2006), estava limitado. Machado de Assis não podia retratar uma sociedade baseada na escravidão e no privilégio de modo direto e conformista, portanto teve que recorrer a uma narração indireta e irônica. Sua narrativa estrutura-se em dois planos: na superfície, os temas são tratados de modo aparentemente superficial, com um humor refinado; na profundidade, esconde-se a amargura da sujeição humana às regras sociais.

Inserido nessa segunda totalidade, *Relíquias da casa velha* é a última coletânea elaborada por Machado de Assis e diferencia-se das demais, pois, segundo Gledson (2006), reúne, além de contos consagrados pelo seu público leitor, alguns especialmente escritos para o volume.

Este artigo propõe, então, a análise semiótica dos contos de *Relíquias da casa velha*, a fim de verificar em que medida as estruturas sintáticas e semânticas determinantes do sentido de cada conto, quando recorrentes na totalidade da referida coletânea, podem determinar o estilo característico dessa coletânea não só como uma unidade característica da segunda fase da obra de Machado de Assis, mas também como uma unidade que se diferencia das demais por construir o seu próprio estilo.

Oposições fundamentais de cada conto

“Pai contra mãe”

Nesse primeiro conto de *Relíquias da casa velha*, vê-se Cândido Neves como o personagem que “Tinha um defeito grave esse homem, não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava de caiporismo.” (ASSIS, 2006, v. 2, p. 660). Candinho, como era chamado, não conseguia estabelecer-se, era-lhe impossível fixar-se em um emprego até encontrar Clara, por quem se apaixona e com quem quer casar-se. A necessidade de estar empregado para a concretização do seu desejo leva-o a adquirir o ofício de pegar escravos fugidos.

Candinho nega a sua natureza veleitária, a sua essência, e opta por seguir as regras sociais. Segundo Bosi (2003), o sujeito na obra machadiana não tem autonomia, para ele é arriscado viver fora das convenções sociais; portanto a única saída para a

sobrevivência cotidiana é agarrar-se às instituições sociais que asseguram o pleno direito à vida material e à sua sobrevivência.

Essa oposição entre os desejos do indivíduo e a sua submissão às obrigações sociais, no nível fundamental, pode ser representada pelo par natureza *versus* cultura. A natureza de Candinho é frouxa, baseada em sentimentos. Quer dirigir sua vida de acordo com seus desejos interiores, mas depara-se com as convenções sociais: para sobreviver à pobreza, para não se humilhar, sua essência deve acomodar-se às estabilidades materiais.

Casados, Cândido Neves e Clara viviam pobremente, quando esta engravidou. Em vez de preocupação, a criança significou alegria para os pais. Às vésperas do nascimento, sem recursos para sustentar a criança, o conselho dado pela tia de Clara – Tia Mônica –, de levar a criança à Roda dos enjeitados, parece a Candinho uma provocação; mas, diante da situação evidente de que lhe era impossível sustentá-la, aceita-a.

Cândido Neves vive o dilema natureza *versus* cultura quando tem de abdicar da sua natureza de pai, de seu desejo de ter o filho junto de si, de sua essência humana, ao escolher deixá-lo na Roda. Os termos contraditórios dessa oposição fundamental seriam a não natureza e a não cultura, respectivamente. A primeira dêixis constituída seria: a natureza e a não cultura; a segunda dêixis, a cultura e a não natureza. Inicialmente o conto disforiza a dêixis natureza/não cultura, por meio da crítica àqueles que buscam a satisfação dos seus desejos interiores. Posteriormente, euforiza a dêixis cultura/não natureza, recompensando aqueles que se submetem às normas sociais. Novamente a integração às instituições sociais é a garantia da sobrevivência.

A oposição vida *versus* morte também pode ser sistematizada. A obediência aos valores sociais implica vida, pois é a inserção nas instituições sociais que garante a sobrevivência das pessoas. A simples orientação instintiva não garante a vida: o ser humano não pode ser feliz porque seu interior é desorganizado, veleitário; é necessário abandonar a sua essência e voltar-se para as regras sociais. Ao aceitar deixar seu filho na Roda dos enjeitados, Candinho vê a possibilidade de afastá-lo da morte, negar a morte do filho e afirmar a vida, mesmo que distante do amor paterno.

Quando conduzia a criança à Roda, Candinho deparou-se com uma escrava fugida, Arminda, cuja captura valeria uma recompensa que garantiria a sobrevivência do filho junto à família. Dominou-a e conduziu-a ao seu dono. Nada valeram os insistentes apelos da escrava para que a soltasse, nem mesmo a revelação de que estava grávida e de que os castigos de seu dono seriam, então, muito penosos.

A escrava Arminda, após lutar pela liberdade, cheia de medo e dor, diante de Candinho e do seu senhor, abortou. Ambos, pai e mãe, buscam a realização de seus desejos que se resumem na preservação da família, na garantia da presença e da vida do filho, mas há a diferença social entre eles: ela é cativa; ele, caçador de escravos. Na luta pela sobrevivência, a sobrevivida também depende das normas sociais. Vitória de Candinho.

Ao entregar a escrava, deixa de existir a oposição entre a natureza e a sociedade para Candinho, pois, de posse do dinheiro, pôde reintegrar-se como pai amoroso. Retorna à sua casa com a criança nos braços e o dinheiro no bolso que garantiria a sobrevivência do filho no meio familiar.

Ao encontrar Arminda, a escrava fugida, Candinho evidencia que a sua opção pelas atitudes consideradas acertadas pela sociedade é apenas aparência: por trás da

aparente servidão humana aos valores sociais, está a essência do ser humano universal. Imperfeito, este se mostra egoísta, interesseiro e imoral. Buscando a vida de seu filho junto de si, ignora o sofrimento da escrava: ao morrer o filho de Arminda, o filho de Candinho pôde viver. Há, portanto, dois valores para a morte do filho da escrava: um valor eufórico para Cândido Neves, pois garantiu a sobrevivência do filho de Clara e Candinho; e um valor disfórico para Arminda, que sofre a perda do filho.

“Maria Cora”

Maria Cora é a mulher por quem o narrador do conto homônimo se apaixona. Separada do marido João Fonseca havia anos, embora não o fosse legalmente, vivia com uma tia no Rio de Janeiro, enquanto ele morava no Rio Grande do Sul com uma amante. Engajado na Revolução Federalista, João Fonseca uniu-se aos revolucionários.

Julgando ser correspondido em seus sentimentos, o narrador propõe casamento à Maria Cora, que não aceita, pois se diz ainda casada. Ele entende que o impedimento é legal: seria necessário livrar Maria Cora do compromisso social. Afirma ser capaz de combater contra João Fonseca, matá-lo e voltar. As palavras de Maria Cora deram-lhe a certeza de que essa seria a solução: “Não creio que alguém me ame com tal força” (ASSIS, 2006, v.2, p. 674). Somente viúva, Maria Cora estaria livre para corresponder ao seu amor.

Novamente surge, assim como no conto anterior, o indivíduo impossibilitado pelas imposições sociais de realizar os seus desejos, os seus anseios, de concretizar os seus sentimentos: no nível fundamental, isso pode ser representado pela oposição natureza *versus* cultura/sociedade. Emerge a contradição: a essência humana, natural, não encontra correspondência na sociedade. É necessário submeter-se às suas regras, viver de acordo com as aparências.

O narrador resolve partir para o Rio Grande do Sul e lutar contra os revolucionários, com o único objetivo de matar o marido de Maria Cora. O fato concretiza-se. Retorna ao Rio de Janeiro e mantém distância da amada, para que nada se revele. Quando dela novamente se aproxima, fala-lhe do seu sentimento e pede-a em casamento. Tem seu pedido negado pela segunda vez, com a justificativa de que era impossível saber se, de fato, era viúva. O narrador conta-lhe ser o assassino do marido e lhe traz os cabelos que lhe cortara, quando morto, como prova. Assustada, Maria Cora toma-lhe os cabelos e os beija. Em uma carta, ela afirma ser incapaz de se casar com o assassino de seu marido.

As imposições sociais são muito fortes: não bastava somente Maria Cora estar viúva para que o casamento entre eles pudesse se realizar, satisfazendo as normas morais; era-lhe necessário que essa viuvez fosse natural. Ansioso por ter Maria Cora, o narrador submete-se aos seus ímpetos e lança-se sobre o ex-marido da amada e o mata. Imperfeito, o narrador não empregou as atitudes consideradas acertadas pela sociedade. Daí o seu fracasso.

No plano individual, outra oposição emerge: vida *versus* morte. A vida em comum de Maria Cora e do narrador dependeria da morte do ex-marido. Para o narrador, então, o fato de João Fonseca estar vivo é disfórico, pois impede a sua felicidade ao lado de Maria Cora. A morte de João Fonseca tem valor eufórico. Maria Cora, ao contrário do narrador, revela, no enunciado, que a impossibilidade de correspondência amorosa se dá pelo fato de ser casada segundo os preceitos sociais; não se diz ainda comprometida emocionalmente com o marido que a abandonara. Aparentemente a vida de João Fonseca também tem um valor disfórico para Maria

Cora. Ao reconhecer que seu ex-marido está morto comprovadamente, desespera-se; a morte de João Fonseca é disfórica. Maria Cora nega no enunciado o amor que sente pelo ex-marido; mas afirma na enunciação a sua fidelidade. Interiormente é apaixonada ainda pelo homem que a traiu; na aparência nega esse sentimento.

“Marcha fúnebre”

A antevisão da própria morte é a tônica desse conto. O deputado Cordovil, após saber da morte de um inimigo seu, precedida de extremo sofrimento, e tomar conhecimento da morte repentina de um homem na rua, passa a imaginar-se morto. Inicialmente nega o medo de morrer, e afirma o temor do sofrimento que precede a morte de algumas pessoas. Na sua imaginação, as imagens que constrói são motivo de riso para si mesmo, pois relatam a própria morte como súbita, sem nenhum sofrimento, seguida de homenagens pomposas. A morte não se opõe à vida nesse primeiro instante do conto, pois aparece como uma situação hipotética apenas, como uma encenação dos seus últimos instantes de vida, acompanhados das homenagens póstumas e do reconhecimento público à sua pessoa: “Não faltariam braços que o levassem para um gabinete já morto, totalmente morto.” (ASSIS, 2006, v. 2, p. 682).

Imaginar a própria morte deixa de ser risível para o deputado quando considera a possibilidade de sua ocorrência naqueles exatos instantes por ele vividos. Enquanto percebe a presença humana, a provável situação não o assusta. Sozinho, no seu quarto, torna-se para ele impossível dormir. Tem medo de que a morte o surpreenda. Tenta afastar a ideia; mas, agarrado à possibilidade de que a morte poderia chegar com o sono, teme estar sozinho e não poder lutar contra ela. Somente com o nascer do dia e a agitação típica da manhã, a ideia dele se afastou e pôde dormir. Muitos anos mais tarde, a morte chegou demorada como ele passou a desejá-la.

A morte passa a constituir com a vida a oposição básica do nível fundamental. Elas estão presentes na realidade ou na imaginação de Cordovil. Ele sabe que o destino de todos é a morte, e abordar o assunto é natural quando se trata da morte de outrem, pois supõe o próprio falecimento um fato distante. Por outro lado, quando a morte dele passa a ser possível no presente imediato, há temor. Cordovil tenta agarrar-se à vida de todas as formas: afastando o sono, metáfora da morte, buscando sinais de presença humana.

Tomando-se vida *versus* morte o par de contrários do nível fundamental, e não vida e não morte seus contraditórios, respectivamente, Cordovil realiza mentalmente o seguinte percurso: a vida, marcada pela presença humana, é negada, quando ele se vê só, e somente a morte é vislumbrada na escuridão, no silêncio de seu quarto. Uma luta contra a ideia de morte, que vem também representada pelo sono, instaura-se, como se estivesse lutando pela sobrevivência. Esse percurso disfórico, porque assustador, cede lugar a outro, eufórico, porque tranquilizador, restaurador da vida. Ao raiar o dia, afasta-se a escuridão que negava a vida, representada pela noite solitária e quieta. A dêixis formada por vida e não morte é valorizada por Cordovil. Apesar de tudo não ter passado de imaginação, a suposta morte adquire *status* de realidade, pois somente consegue dormir com a agitação matutina e a luminosidade do dia, sinais inequívocos da vida.

Essa oposição é aparente: Cordovil revela tranquilidade ao encenar a própria morte porque terá o amparo e o reconhecimento social ao falecer. Tudo se passa como se a morte viesse coroar o seu *status* social. Somente aqueles que tiveram suas vidas regidas pelas normas sociais terão alcançado o sucesso e o reconhecimento da sociedade. Por isso seria importante para Cordovil que sua morte ocorresse em lugares

públicos e por ele frequentados, em meio às pessoas que o reconhecessem. A morte solitária não lhe traria o amparo, nem o impacto que uma figura pública como a dele merecia. Portanto, até na morte, o ser humano necessita da aprovação social.

Sujeita às imposições sociais, a morte deixa de ter um caráter natural, para se tornar também um instrumento de valorização social. Assim, Cordovil nega a própria natureza, seu desejo de ter uma morte rápida, sem sofrimento, que implicaria somente uma cerimônia fúnebre comum para uma pessoa de seu *status* social, e afirma o valor cultural da morte – diante de pessoas com quem convivia, teria o amparo dos braços amigos e o impacto de seu falecimento seria maior.

O deputado, muitos anos depois, ao morrer, teve uma morte lenta, como passou a desejar: convencera-se de que o ser humano necessita de um espaço de tempo para não só aceitar a morte, mas também para poder purificar-se das sujeições sociais e delas se livrar. A morte impossibilita a submissão do homem aos valores e regras sociais; liberta-o para o retorno à própria natureza.

Como nos outros contos analisados anteriormente, os desejos humanos são sufocados, proibidos pelas imposições sociais. O ser humano tenta, aparentemente, seguir as orientações sociais, pois a submissão a elas garante o reconhecimento que a sociedade impõe ser fundamental para a existência em seu meio. É necessário satisfazer a sociedade, mas o apelo interior, os desejos individuais não são totalmente sufocados; emergem e guiam muitas ações humanas. Portanto, o que se tem é um indivíduo que segue normas para satisfazer também a si mesmo. Para Cordovil, enquanto ser social submetido aos padrões, a morte em público tem um valor eufórico, pois significa reconhecimento. Quando a possibilidade de que a morte não implique homenagens significativas no plano social, passa a ter valor disfórico.

Tempos depois, a morte deixa de ser considerada como medida da projeção social do indivíduo; também não deve corresponder aos apelos egoístas do ser humano, que deseja livrar-se sempre de qualquer sofrimento. É nesse sentido que a morte de Cordovil torna-se eufórica: ela chega para devolver ao ser humano a sua real identidade, a natureza humana; finalmente as correntes que escravizam os desejos humanos à vontade social são rompidas, o espírito purifica-se porque se torna livre do corpo e dos bens materiais que perecerão.

“Um capitão de voluntários”

O conto inicia-se com um parágrafo metalinguístico: explica-se a origem da história. Um homem, de partida do Brasil, deixa a um amigo alguns manuscritos para serem publicados. Este, achando a história “penosa”, não cumpriu a recomendação. Ambos morreram, e o narrador propõe-se a apresentar a história. Desaparece o narrador do preâmbulo metalinguístico para entrar em cena o narrador efetivo dos manuscritos que, em tom confessional, apresenta a sua história.

O narrador apresenta o cotidiano da amizade entre ele e um amigo mais velho, Emílio, cuja experiência, porte físico, conhecimento e altivez cativaram-no. Frequentava diariamente a casa de Emílio, que a dividia com Maria, uma mulher por quem se apaixonara e com quem vivia maritalmente.

O casal, seguindo seus impulsos individuais, busca somente a concretização de seus desejos. Surge a oposição fundamental dessa narrativa: natureza *versus* cultura. Aquela se manifesta pelo desejo, pela corrente escusa da vida interior; esta, pelo rito claro e público, pela sujeição à aparência dominante. A vida com Maria deve ser

reclusa, pois a situação de ambos não se filia às instituições sociais, principalmente ao casamento. Maria é rejeitada, como se evidencia na fala de Emílio: “Maria acordou hoje com a mania de colher donativos para a guerra, disse-me ele. Já lhe fiz notar que nem todos quererão parecer que... Você sabe... a posição dela...” (ASSIS, 2006, v. 2, p. 688). Emílio teve que viver distante da família e, principalmente, da mãe ao optar por seguir seus sentimentos e não submetê-los à aprovação social: “Tenho uma só pena: é ser obrigado a viver separado de minha mãe. Minha mãe sabe, disse-me ele parando. E continuou andando: sabe, e até já me fez uma alusão muito vaga e remota, mas que eu percebi.” (ASSIS, 2006, v. 2, p. 688).

Atraído pela sensualidade de Maria, o narrador apaixona-se por ela, que corresponde. Ambos traem a confiança de Emílio e tornam-se amantes. O romance dura até Maria perder o interesse pela aventura, justificando-se sempre pela possibilidade de serem descobertos por Emílio. Inconformado, o narrador desabafa com outro amigo, Barreto, e confessa seu sofrimento e o desejo de se matar. Barreto relata o caso a Raimunda – sua amante e amiga de Maria – que tenta convencer a amiga a retomar o relacionamento. A conversa de ambas é ouvida por Emílio. Este não revela a ninguém que sabe estar sendo traído. Toma uma atitude: alista-se como voluntário na Guerra do Paraguai, para a surpresa de todos. Um ano depois de sua partida, morreu. Maria também partiu para o Rio Grande e faleceu anos depois de Emílio. Ao narrador ficou uma admiração pelo grande amigo.

Tanto Emílio quanto o narrador são movidos pela paixão por Maria e desprezam os valores sociais. Emílio, por não oficializar a sua união com Maria, não teve o amparo nem o respeito da sociedade. A traição da amante revela a sua imprudência, a sua tolice: nada pode ser feito fora dos padrões sociais impostos. Como consequência, todo o seu amor, as suas ideias, enfim as suas vibrações interiores calaram-se para entrar em acordo com a convenção soberana. Também o narrador não conheceu a satisfação de seus desejos. Traiu o melhor amigo ao deixar-se levar pela sua alma. Maria, alma veleitária e frouxa, também tem um final solitário. Para os três personagens, enfim, revela-se a única verdade: a relação de dependência do mundo interior em face da conveniência mais forte.

“Suje-se gordo!”

A narrativa nasce de um diálogo entre o narrador e um amigo no intervalo de uma apresentação teatral cujo tema era o tribunal de júri. O amigo, ao apresentar-se contrário a julgamentos, justifica-se afirmando que o repugna condenar alguém, principalmente por seguir o preceito do evangelho: “Não queirais julgar para que não sejais julgados.” (ASSIS, 2006, v. 2, p. 695). Inicia, então, a revelação de fatos que o levaram a essa conclusão.

Convocado para participar de um júri, viu um rapaz simples ser condenado por roubo. Um dos jurados, Lopes, responsável também pela condenação do réu, afirma que este deveria ser condenado por ter sido provada a sua culpa, acrescentando que, se iria sujar-se, que fosse por uma grande quantia, não por pouco, como havia sido o caso, ironizando o condenado por sua falta de ambição.

Em outro júri para o qual fora convocado anos depois, o réu era esse mesmo Lopes. Comprovadamente culpado, fora absolvido com a maioria dos votos. Em ambos os casos, o amigo do narrador diz ter condenado os réus, mas seu voto não decidiu o destino de ambos.

Dois casos semelhantes tiveram diferentes desfechos em função do desequilíbrio das relações sociais. A natureza opõe-se à cultura: esta, enquanto instauradora da disparidade social, aumenta a distância entre o horizonte individual e natural do social. As ações humanas regidas pelas imposições sociais são marcadamente hipócritas, falsas, porque criam e mantêm a desigualdade social. Em busca da sobrevivência ou do reconhecimento material, o indivíduo cede ao egoísmo, ao interesse, à imoralidade.

Emerge dessa narração a sua preocupação: o melhor sempre será não julgar, para não ser julgado, uma vez que a absolvição depende do *status* social – somente os mais fortes socialmente sobrevivem.

“Umas férias”

José Martins, ao contar a morte de seu pai ocorrida na sua infância, trata do tema da morte, já abordado em “Maria Cora” e, como tema principal, em “Marcha fúnebre”. Aveso aos estudos, o narrador sentiu extrema alegria ao ser conduzido para casa pelo tio Zeca, que morava distante e havia chegado à véspera. Com certeza haveria algum acontecimento importante que seria comemorado com festa. Sente confirmar essas suposições, quando ambos buscaram sua irmã Felícia no colégio onde ela estudava: “Certamente havia festa em casa, pois que íamos os dois, ela e eu. Íamos na frente trocando nossas perguntas e conjecturas. Talvez anos do tio Zeca.” (ASSIS, 2006, v. 2, p. 699).

A escola surge como um espaço disfórico ao qual o narrador é obrigado a ir. É o espaço cultural que se opõe ao familiar. Em sua casa, pode realizar seu desejo de criança de dez anos: as festas vêm para liberar as crianças de suas obrigações escolares, permitindo-lhes brincar, folgar, como se estivessem em férias. É o espaço da felicidade; natural porque satisfaz a sua individualidade, seus anseios. Seu valor, em oposição à escola, é, portanto, eufórico. Ir para casa com o tio Zeca significaria para o narrador sair do espaço cultural disfórico, negá-lo e afirmar o espaço natural eufórico. É essa a expectativa que se cria na mente do narrador enquanto caminha para casa.

Ao chegar, fica sabendo que seu pai morrera. O luto instaura-se. Na mesma semana da morte, a criança de dez anos, em meio à tristeza, busca o brinquedo. Impossibilitado, pois é momento de sofrimento e de silêncio, imposto inicialmente pelo sentimento triste originado da falta do pai. Depois, essa mesma atmosfera carregada de luto torna-se o avesso de suas necessidades pueris. Mais voltado para a vida do que para a morte, o narrador busca o movimento. A mãe reprime-o, impondo, inclusive, o estudo. Durante toda a semana posterior à morte do pai até a missa de sétimo dia, dele se exigem atitudes circunspectas e introspectivas.

Assim, a casa do narrador, antes reduto natural de valor eufórico, passa, após a morte do pai, a ser o espaço em que se impõe o estudo e a contenção. As regras de comportamento impostas pela mãe na semana de luto transformam-na em espaço cultural e, portanto, disfórico.

Surge o desejo de retornar à escola: mesmo reprimidas, as brincadeiras aconteceriam. Ao permitir à criança de dez anos, pelo menos em parte, a vivência da infância com seus jogos, a escola passa a ter um valor eufórico. Embora continue um espaço cultural, há brechas por meio das quais a criança pode manifestar-se.

Ao retornar, resgata, em parte, a alegria pueril. As férias que pensara ter ao sair da escola não tiveram o sabor real de férias, porque carregadas de sofrimento e imposições. A vida contornando os acontecimentos era a real felicidade.

“Evolução”

Em uma viagem do Rio de Janeiro a Vassouras, o narrador – Inácio – conhece Benedito, que, aos quarenta e cinco anos, dispõe-se “a fazer uma sólida carreira de deputado sem ideias” (BOSI, 2003, p. 118). Este se maravilha com um elogio feito pelo narrador às vias férreas: “Eu comparo o Brasil com uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro”. Depois da viagem, ambos reveem-se em um jantar durante o qual Benedito cita a opinião de Inácio, acrescentando-lhe um enfático “como o *senhor dizia*”.

Quatro meses depois, reencontram-se em Paris. Benedito fora à Europa refazer-se após perder a eleição para deputado. A opinião de Inácio volta à boca de Benedito, precedida então de um sonoro “nós dizíamos”.

O novo encontro se realiza quando Benedito já é deputado e prepara o seu discurso de estreia no Parlamento, em cujo exórdio ressurgem a ideia de Inácio: “[...] e aqui repetirei o que, há alguns anos, *dizia eu* a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro...” (ASSIS, 2006, v. 2, p. 708).

Ocorre, então, a apropriação da frase e da ideia de Inácio. Buscando o reconhecimento social, a obtenção de *status*, ao tentar eleger-se deputado, Benedito é capaz de subtrair a fala do interlocutor brilhante. Como é incapaz de ter opiniões críticas e válidas, caminha da ignorância para a aparente cultura apossando-se da ideia alheia. A oposição natureza *versus* cultura aflora: Benedito é incapaz de desenvolver um raciocínio mais complexo, emitir opiniões e estruturá-las em frases de efeito. É necessário que negue a sua individualidade e afirme uma cultura que não tem. Como necessita de habilidade política própria para se eleger, tomará as palavras e a ideia de Inácio como suas. Parte da sua natural ignorância, nega-a e afirma como sua a agilidade intelectual de outrem.

Segundo Bosi (2003), o título do conto refaz a trajetória de Benedito: do *tu* para o *nós*, do *nós* para o *eu*. A evolução de Benedito foi “[...] uma apropriação bem-sucedida. O resultado final chama-se posse. [...] O fato de ser uma ideia, uma frase, uma simples metáfora, o objeto da apropriação apenas refina o projeto da autoconservação” (BOSI, 2003, p. 119).

“Pílades e Orestes”

A apropriação visando à sobrevivência material ou ao reconhecimento social repete-se neste conto. Aqui a posse não é de frases ou ideias subtraídas, como em “Evolução”, mas da mulher e dos bens.

Pílades e Orestes são personagens presentes em *Coéforas*, de Ésquilo, *Electra*, de Sófocles, *Electra* e *Orestes*, ambos de Eurípedes. Em todas essas obras, são apresentados como primos e amigos. *Electra* e *Orestes* são filhos de Agamêmnon e Clitemnestra. Após o assassinato do pai pela mãe, *Electra* entrega o irmão de dez anos a um antigo criado do pai que o leva para a casa da irmã de Agamêmnon, a fim de que ele sobreviva aos desmandos da mãe. *Orestes* passa onze anos em companhia de Pílades, seu primo. Quando adulto, retorna a Argos junto com Pílades e vingando-se da morte de seu pai, matando a própria mãe. Pílades permanece a seu lado para sempre auxiliá-lo e ajudá-lo. Pílades, na mitologia grega, representa o modelo de amigo fiel.

No conto de Machado de Assis, a referência à tragédia grega está não só no título, mas também na afirmação com que encerra o conto: “*Orestes vive ainda sem os*

remorsos do modelo grego. Pílades é agora o personagem mudo de Sófocles.” (ASSIS, 2006, v. 2, p.715).

Enquanto a tragédia grega focaliza o remorso de Orestes e limita a participação de Pílades a apenas aquele que auxilia o amigo Orestes em suas desventuras, o texto machadiano coloca como centro o abnegado Pílades, que vive para servir e apresenta Orestes como ser interesseiro e egoísta que explora o amigo para alcançar a sua realização econômica e emocional. Além de inverter a focalização, Machado substitui as personagens gregas por duas personagens brasileiras: Quintanilha, o Pílades explorado, cuja vida era proteger o amigo Gonçalves, o Orestes interesseiro.

Quintanilha estudou com Gonçalves. Rico herdeiro, tem em Gonçalves as suas preocupações. Quintanilha coloca-se como o verdadeiro amigo, fiel, disposto a ajudar. É movido por sentimentos, livre de interesse: “Quintanilha acordava, pensava no outro, almoçava e ia ter com ele. [...] Se Gonçalves tinha algum trabalho que fazer à noite, Quintanilha ia ajudá-lo como obrigação.” (ASSIS, 2006, v. 2, p. 709).

Em oposição a essa pureza de sentimentos, vislumbra-se o interesse de Gonçalves. Afasta Quintanilha da família e mantém-se sempre próximo, manipulando-o. Enquanto Quintanilha age movido pelo sentimento natural da amizade, pela essência interior, pela franqueza moral dos sentimentos, pela ingenuidade; Gonçalves vê nessa amizade a sua ascensão social e, conseqüentemente, a sua sobrevivência material. O segundo termo da oposição evidencia-se no fato de que a felicidade do ser humano depende de sua sobrevivência material e do reconhecimento social. É necessário agir conforme a moral realista e utilitária. De origem humilde, Gonçalves sabe que a sociedade divide as pessoas em classes sociais. Sua chance de ascensão é o dinheiro de Quintanilha. Ao obedecer às manifestações interiores, naturais, Quintanilha ocupa o polo natureza; ao guiar-se pelos valores sociais, Gonçalves posiciona-se no polo oposto, o da cultura.

A natureza é disfórica, pois proporciona o bem; a cultura, disfórica, pois traz o mal. É o próprio narrador que revela: “[...] a alma humana é capaz de esforços grandes, no bem como no mal.” (ASSIS, 2006, v. 2, p. 715). Os esforços de Quintanilha são percebidos nas suas ações movidas pelos sentimentos primários, típicos do ser humano livre de influências sociais. Faz tudo para melhorar a vida do amigo: ajuda no trabalho, presenteia-o com objetos pessoais, leva-o a espetáculos e para uma viagem. Abandona a vida pessoal em detrimento do outro, entregando-lhe a mulher amada. Finalmente o institui herdeiro. A sociedade instituída pelos valores culturais posiciona-se do lado oposto: associa-se ao mal. Gonçalves, movido por interesse material, manipula Quintanilha para mantê-lo sob seu controle. Aniquila a vida de Quintanilha afastando-o dos parentes e da mulher amada.

O final do conto confirma o interesse de Gonçalves: Quintanilha, morto, deixa sua herança a Gonçalves. Não obteve reconhecimento nem gratidão merecidos. Foi enterrado em uma simples sepultura, cujo epitáfio foi apenas: “Orai por ele”.

“Anedota do cabriolet”

O sacristão João das Mercês ocupava quase todo o seu tempo com a vida alheia. Não havia pessoa ou situação que desconhecesse:

Trazia a paróquia de cor; sabia os nomes às devotas, a vida delas, a dos maridos e a dos pais, as prendas e os recursos de cada uma, e o que comiam e o que bebiam, e o que

diziam, os vestidos e as virtudes, os dotes das solteiras, o comportamento das casadas, as saudades das viúvas. (ASSIS, 2006, v. 2, p.716).

Ao acompanhar o vigário para sacramentar dois moribundos desconhecidos da cidade, o sacristão impôs-se a obrigação de obter informações a respeito deles. Dirigiu-se à casa do Comendador Brito onde se encontravam os desconhecidos e, com a desculpa de comungar na tristeza dos parentes, descobriu quem eram eles e a situação em que se envolveram. Pedrinho e Anunciada moravam em Campinas, eram noivos e foram se casar no Rio de Janeiro. Souberam, então, por uma parenta, que eram irmãos por parte de mãe. Desesperaram-se por dois dias e resolveram fugir num cabriolé para efetivar o casamento. Capturaram-nos e tão envergonhados estavam que adoeceram e acabaram morrendo.

O fingimento do sacristão disfarça a sua natureza: curioso, busca conhecer as vidas das pessoas para levá-las a público. Não se incomoda com a sua indiscrição ao expor o trágico de existências alheias. Mais interessante que a própria história, cujo exagero melodramático leva-a a inverossimilhança, é o retrato de João das Mercês.

Conclusão

A obra *Relíquias da casa velha*, ao apresentar contos cujo tema é a existência humana marcada pela oposição entre a essência do ser humano, seus desejos e anseios, e a aparência desse mesmo ser, sujeito às regras sociais que o impelem a negar o seu interior, aponta para uma unidade temática que se revela na oposição entre o enunciado e a enunciação. O indivíduo, no enunciado, desponta como sujeito do querer ser, do dever ser, do poder ser integrado à sociedade a que pertence, submetendo-se às suas normas. Na enunciação, emerge a sujeição do indivíduo a vontades, a desejos próprios e à constante busca para realizá-los.

A oposição entre enunciado e enunciação reflete-se na oposição natureza *versus* cultura que se desdobra nos pares: indivíduo *versus* sociedade, vida interior *versus* vida pública, desejo *versus* obrigação, ser *versus* parecer, essência *versus* aparência. No enunciado euforiza-se a cultura, os valores sociais, a objetividade, a uniformidade, a unidade, e disforiza-se a natureza, a essência humana caracterizada pelos sentimentos e desejos.

Na enunciação, a cultura, os valores sociais, a uniformidade, as imposições são disfóricas porque reprimem o indivíduo, dele retirando seus elementos próprios e únicos, frustrando-o e tornando-o infeliz. Faz-se necessário, portanto, obedecer a essas normas para que ele atinja algumas realizações. A enunciação revela a busca constante do ser humano de sua felicidade; o enunciado revela a hipocrisia, o fingimento a que o indivíduo tem que se sujeitar para realizar seus desejos.

Nos contos, há situações em que as sujeições à sociedade podem colocar o sujeito como realizador de seus anseios – é o que ocorre em “Pai contra mãe”, “Evolução” –; em outras, as imposições não o deixam realizar-se. Frustra-se e torna-se infeliz, como acontece em “Maria Cora” e em “Um capitão de voluntários”. Fingindo, muitas vezes consegue atingir seus objetivos, como em “Pílades e Orestes”. É arriscado para o ser humano revelar-se, pois se mostra muitas vezes egoísta, invejoso, interesseiro. Na escalada social, na sobrevivência material, é necessário ocultar os desejos, sufocá-los obedecendo às normas morais da sociedade.

Outro tema também abordado no livro é a morte. Emerge em oposição à vida, e ambas constituem o outro par determinante da existência humana. Embora sempre apresente um valor disfórico – a morte do pai provoca o sofrimento familiar em “Umas férias”; Maria Cora, no conto homônimo, sofre ao saber que seu ex-marido havia sido assassinado; Arminda desespera-se com a perda do filho que ainda trazia no ventre em “Pai contra mãe; a possibilidade do próprio passamento provoca a insônia de Cordovil, em “Marcha fúnebre”; o sentido trágico da morte do casal em “Anekdota de Cabriolet” – a morte também pode ter um valor eufórico. A sobrevivência de uma criança é possível porque outra sucumbe, de acordo com as relações sociais – os mais fortes socialmente sobrevivem – é o que nos revela “Pai contra mãe”. Em “Maria Cora”, a morte do ex-marido de Maria Cora é a esperança de concretização da paixão que o narrador nutre pela moça. Cordovil, inicialmente apavorado ao imaginar seu falecimento, percebeu que, além de destino, é uma forma de purificação do espírito; o garoto de dez anos de “Umas férias” passa a valorizar qualquer forma de manifestação da vida após conhecer o luto.

A unidade de *Relíquias da casa velha* está, portanto, na abordagem da existência humana como uma combinação de desejo, interesse e valor social. Revela-se na constante afirmação de que a alma humana, veleidária e frouxa, necessita prender-se ao corpo uno, sólido e manifesto das formas instituídas pela sociedade. Para não se afogar na pobreza, na obscuridade, na humilhação, ou para vencer na vida, o sujeito deve unir-se à aparência dominante e imposta, pois se torna impotente quando o desampara o olhar consensual dos outros. Há nessa coletânea o triunfo do signo público: “Todas as vibrações interiores calam-se, degradam-se à veleidade ou rearmonizam-se para entrar em acordo com a convenção soberana. Fora dessa adequação só há tolice, imprudência ou loucura” (BOSI, 2003, p. 86).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, M. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006. 3 v.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIBLIOGRAFIA NÃO CITADA

DISCINI, N. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.