

O GROTESCO EM MACHADO DE ASSIS: UMA LEITURA DE A CAUSA SECRETA

Sílvia Maria AZEVEDO*

RESUMO: Na primeira parte deste trabalho – “Grotesco, literatura, leitor” – discutiu-se o conceito de grotesco, configurado em termos literários, nas suas articulações com a ficcionalidade e a recepção. Na segunda parte – “O leitor e o grotesco em A CAUSA SECRETA” – procedeu-se à leitura do conto machadiano na perspectiva de um texto onde o grotesco, resultado da estruturação do conto, encontra-se configurado em termos ficcionais.

UNTERMOS: Grotesco; estranho; sadismo; erotismo; repressão; literatura; filosofia; psicanálise; leitor.

Segundo a crítica especializada, até bem pouco tempo, as considerações sobre o grotesco tinham o Romantismo alemão como matriz, e as figuras de Schnnegans, Kayser, Mensching, Cames, Clayborrough, entre outros, como seus principais representantes (6, p. 59). Essa hegemonia foi de certa forma quebrada quando, na década de 70, a Europa, ou mais particularmente a França, conheceu duas importantes obras de Mikhail Bakhtine: *La poétique de Dostoievski* (3) e *L'Ouvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la Renaissance* (2). Numa leitura inédita e surpreendente de Dostoievski, o ensafsta russo descobre na obra grave do autor de *O idiota* sua filiação com a tradição do carnaval e com a linguagem popular. Já no estudo sobre François Rabelais, em Gargântua e Pantagrue, são tratados “como fenômenos estéticos as manifestações tradicionais da desordem e as transgressões das normas sociais cujas origens comuns são reveladas pela análise do carnaval” (10, p. 29).

É ainda no livro sobre François Rabelais onde Bakhtine apresenta sua interpretação do grotesco e onde mais explicitamente se volta contra a opinião romântica alemã – cuja versão mais acabada é a obra de Kayser (12) –, segundo a qual o grotesco é uma expressão da angústia diante da vida. Para Bakhtine, ao contrário, o grotesco, em conexão com o carnaval, é uma forma de humor liberador.

Se é verdade que o estudo do ensafsta russo contribuiu para uma visão mais positiva do grotesco, Kayser foi o primeiro a mostrar que, ao longo da história, o grotesco passou de termo concreto a palavra significativa e, como tal, adquiriu o estatuto de categoria estética que “apuntaba hacia actitudes creadoras (...), hacia contenidos y estructuras y al mismo tiempo, hacia efectos” (12, p. 218). Como toda obra de arte, o grotesco, enquanto categoria estética, compreende os três domínios que o constituem: o processo criador, a obra e a percepção/recepção desta.

* Departamento de Filosofia – Faculdade de Educação, Filosofia, Ciências Sociais e da Documentação – UNESP – 17500 – Marília – SP.

No entanto, desses três aspectos constitutivos do grotesco enquanto categoria estética, Kayser privilegia a percepção como decisiva para que o grotesco seja apreendido como tal:

“No obstante, sigue teniendo validez la opinión de que lo grotesco sólo se experimenta en la percepción” (12, p. 219).

É a percepção que instaura o grotesco como um mundo distanciado (12, p. 224), um mundo onde as coisas conhecidas e familiares revelam-se estranhas e sinistras (12, p. 225). Toda a segurança que sentíamos dentro do nosso mundo transforma-se em aparência; daí que, no caso do grotesco, o medo experimentado não é o medo da morte, mas a angústia diante da vida (12, p. 224-5).

Também aqueles críticos e teóricos que trataram do grotesco não apresentaram uma definição muito diferente da oferecida por Kayser, o que significa que também eles privilegiaram a percepção como elemento decisivo na constituição do grotesco. Para Anatol Rosenfeld, por exemplo, a arte grotesca se caracteriza pela desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável. Com a irrupção do monstruoso, macabro, obsceno em nossa realidade cotidiana, “as suas leis de repente estão suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz. É daí, ante a alienação surpreendente do nosso mundo, que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado. Mesmo nos graus atenuados do grotesco, de tipo mais lúcido ou satírico, não podemos deixar de sentir um ligeiro estremecimento, ante o espetáculo descomunal de um mundo, cujas categorias básicas perdem a sua validade” (14, p. 61).

Philip Homson, outro estudioso do grotesco, segue igualmente Kayser quando tenta distinguir certas noções recorrentes relativas ao grotesco, ainda que admita que o termo grotesco não tem uma significação constante. Essas noções recorrentes seriam as seguintes: a desarmonia; a associação do grotesco com o cômico ou o terrificante; a extravagância e o exagero; a anormalidade, a deformidade e o antinatural.

Sobre a desarmonia, o crítico observa que essa tem sido a característica mais consistentemente distintiva do grotesco, quer a desarmonia se refira a “conflitos, oposição, contradição, mistura de elementos heterogêneos ou disparates” (16, p. 20). O importante é que, qualquer que seja a desarmonia, ela seja vista não apenas na obra de arte como tal, “mas também na reação que produz e no temperamento criador e na constituição psicológica do artista” (16, p. 20).

A associação do grotesco com o cômico ou o terrificante dependerá igualmente da percepção. Aqueles que vêem o grotesco como uma subforma do cômico aproximam-no do burlesco ou do vulgarmente engraçado. Já os que enfatizam a qualidade terrificante do grotesco frequentemente o conduzem para o domínio do sinistro, do misterioso e, mesmo, do sobrenatural. De qualquer forma, há sempre uma zona do grotesco onde a falta de resolução do conflito torna-se a sua marca distintiva. Daí que, entre o cômico e o terrificante, o grotesco se impõe pela sua “natureza não resolvida” (16, p. 23), o que permite distinguir o grotesco de outros modos ou categorias do discurso literário.

A extravagância e o exagero, conforme se apresentam no grotesco, não o aproximam do fantástico e do fantasioso, no sentido de que o material apresentado ofereça divergência do normal e do natural. A extravagância e o exagero configuram o mundo grotesco “como um mundo que é o nosso, real e imediato” (16, p. 24). É isso que torna o grotesco tão forte. Já nos contos de fadas, por exemplo, as leis do mundo da realidade são deixadas de lado desde o início e o leitor não experimenta qualquer estranheza. Daí que, igualmente quanto à extravagância

e ao exagero, fica mais ou menos clara a necessidade de um entendimento mútuo entre o leitor e o autor (ou narrador?) sobre o nível em que tudo deve ser compreendido.

A aproximação do grotesco com a anormalidade, a deformidade ou o antinatural desencadeia a reação simultânea de riso e horror. O prazer e o divertimento encontrados em algum afastamento do normal transformam-se em “medo do não familiar e do desconhecido, uma vez que um certo grau de anormalidade foi atingido” (16, p. 27). Thomson observa que é essa ténue linha divisória entre as duas reações que interessa ao estudioso do grotesco. Daí que, para aquele crítico, o grotesco é o conflito não resolvido de incompatíveis na obra e no efeito que ela causa” (16, p. 27).

Na linha de Kayser até Thomson, as definições do grotesco centralizadas na percepção aproximam esse conceito do conceito freudiano de estranho (*Das Unheimliche*). Para Freud, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (9, p. 277).

As sensações estranhas podem provir de outro mundo que não aquele das experiências ligadas ao mundo real. Elas podem ser geradas pelo mundo da ficção, da “literatura imaginativa”. Como no caso do estranho experimentado na vida real, no terreno da ficção, os medos geradores do estranho estão igualmente sujeitos a dois tipos de experiência: as reprimidas e as superadas (9, p. 308-9). Só que essas experiências, ao serem transpostas para a ficção, precisam sofrer profundas transformações, o que resulta muitas vezes em exageros. Isso, no entanto, pouco importa, mesmo porque o reino da fantasia não depende de qualquer critério de aferição da sua realidade como acontece com as experiências vividas no mundo real. Por isso, “o estranho tal como é descrito na literatura” é muito mais fértil do que o estranho vivido na vida real.

As transformações imprimidas às experiências superadas e às reprimidas fazem com que o estranho descrito na ficção viva o seguinte paradoxo: “em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muitos mais meios de criar efeitos estranhos na ficção do que na vida real” (9, p. 310).

A possibilidade de criar mais efeitos estranhos na ficção do que na vida real deriva, para Freud, da liberdade de que goza o escritor na escolha dos materiais que comporão o seu mundo de representação. É o escritor que impõe as suas regras, e cabe ao leitor aceitá-las. Desse pacto é que nasce (ou não) a sensação de estranho. Nos contos de fadas, as leis do mundo da realidade são deixadas de lado e é adotado “o sistema animista de crenças”, ou seja, “a realização de desejos, os poderes secretos, a onipotência de pensamentos, a animação de objetos inanimados” (9, p. 311). Como esse sistema é adotado desde o início, o leitor não experimenta qualquer estranheza. Daí Freud poder comprovar pelo exemplo dos contos de fadas a primeira parte de sua hipótese sobre o estranho na ficção, isto é, aquilo que, na ficção, não é experimentado como estranho, sê-lo-ia se acontecesse na vida real.

Já a situação torna-se mais complexa quando o escritor se move “no mundo da realidade comum”. Nesse caso, tudo aquilo que produz o estranho na vida real deve ser transposto para a ficção. Segundo Freud, ainda aqui não cessa a liberdade do escritor que, mesmo partindo da realidade vivida estranhamente, pode manipulá-la como lhe aprouver, de forma a superar a própria realidade, “fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato. Ao fazê-lo trai, num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos (...)” (9, p. 312).

Mais uma vez o leitor é vítima das ciladas do escritor que lhe garante a verdade, mas acaba por traí-lo porque excede na representação dessa verdade. De qualquer forma, o mais impor-

tante foi atingido – nós somos presas da mentira ficcional. Essa nova situação permite a Freud confirmar a segunda hipótese sobre o estranho ficcional: existem mais meios de criar efeitos estranhos na ficção do que na vida real.

Assim, tanto no estranho produzido nos contos de fadas quanto naquele extraído de situações reais, o leitor está inteiramente à mercê do poder “peculiarmente diretivo” do escritor.

Para nós, o texto de Freud é importante na medida em que enfatiza dois aspectos, embora mais particularmente relacionados ao estranho, que podem, no entanto, ser estendidos também ao grotesco traduzido ficcionalmente. O primeiro é a relação que *Das Unheimliche* mantém com o escrito, com o texto, com a literatura (13, p. 101). O segundo é o papel do leitor na instauração do estranho e, por extensão, do grotesco.

Como se pode lembrar, entre o estranho experimentado na vida real e o estranho vivido na literatura, Freud privilegia a ficção como o campo mais fértil na criação de “situações estranhas” já que, na ficção, o escritor está livre de se submeter às leis da realidade externa. Vertendo para outra linguagem o pensamento freudiano, poderíamos dizer que:

“Na poesia e na literatura, o jogo livre dos significantes prescinde de qualquer referência concreta à veracidade do que é tematizado; as palavras só remetem a elas mesmas, e fica por conta do leitor a decodificação do texto nos termos da sua própria imaginação (...)” (8, p. 133).

Portanto, o paradoxo de que vive o estranho descrito na ficção é fruto da liberdade de que goza o escritor, enquanto essa liberdade – iluminada por um outro ângulo – traduzir o “jogo livre dos significantes”, decodificado pelo leitor. É dessa forma que o paradoxo do estranho ficcional se transforma no paradoxo da própria ficção.

Quanto à interação do leitor com o texto literário, na versão freudiana, o leitor, vítima da mentira ficcional arquitetada pelo escritor, não separa a ficção da realidade e projeta/vive na primeira os medos que experimenta na vida real. Sem minimizar o lado das projeções e transferências que sem dúvida estão no cerne da criação literária, sobretudo aquela que poderíamos chamar de grotesca e/ou estranha, talvez possamos colocar o problema da interação do texto ficcional e, por extensão, do texto ficcional grotesco com o leitor em outros termos.

Recusando o papel de reflexo da realidade, o texto ficcional cria um mundo que não pode ser deduzido dos conceitos vigentes da realidade ou, antes, cria um “mundo que é concorrente ao mundo real” (11, p. 105). Todas as vezes que “ficção e realidade forem medidas por seu caráter de objeto, constatar-se-á na ficção o traço objetivo da perda” (11, p. 105).

Assim, sempre que julgamos a ficção do ponto de vista da realidade dada, a sua promessa de maior verdade não passa de um engodo. No entanto, “oferece caminhos de entrada para a realidade que finge quando a julgamos do ponto de vista de sua função: ou seja, comunicar” (11, p. 105).

Da mesma forma que a relação possível entre ficção e mundo é a não identidade, na relação ficção-leitor também essa é a condição constitutiva de seu caráter de comunicação. A falta de correspondência entre ficção e realidade se manifesta nos “graus de indeterminação” que, segundo Iser, “estão menos no texto como tal, do que na realidade estabelecida entre o texto e o leitor” (11, p. 107). A maior prova de que a ficção sempre transcende o mundo ao qual se refere é que a “formulação do não dito” se transforma na reação do leitor.

Resultado da função comunicativa da ficção, a indeterminação está presente na estrutura dos textos, ou seja, nos seus vazios, nas suas negações. É através dos vazios dos textos ficcionais que se estabelece a interação texto/leitor.

Ao invés de um leitor passivo, inteiramente à mercê do escritor, ou que então projeta na ficção os seus traumas e recalques, a recepção se inscreve na constituição do texto ficcional. É desta forma que a perspectiva da recepção amplia o universo de significação do texto literário e projeta novas luzes na literatura do passado.

Portanto, o grotesco só pode ser particularizado na literatura, segundo certos traços recorrentes (como aqueles destacados por Thomson), se a sua tradução em linguagem ficcional não implicar que aqueles traços sejam interpretados como dados, acrescentados ao texto, mas, antes, produzidos pelo texto. O grotesco, na literatura, deve surgir da ficcionalidade do próprio texto.

Da mesma forma, a recepção/percepção do grotesco ficcional: se a percepção pode instaurar uma visão grotesca, na literatura, a percepção transcende a decodificação da ficção nos termos da imaginação do leitor e se transforma em recepção, ou seja, na possibilidade de constituir o grotesco traduzido ficcionalmente orientando-se pela própria ficção, pelos seus vazios.

Feitas essas colocações, gostaríamos de acrescentar que é nossa intenção trabalhar com o conto “A Causa Secreta” (1), de Machado de Assis, na perspectiva da recepção de um texto onde o grotesco, resultado da estruturação do conto, encontra-se configurado em termos ficcionais. Mesmo que tenhamos recorrido a algumas definições sobre o conceito – sobretudo aquelas sugeridas por Thomson – é o próprio texto, da forma como foi criado, que solicita o seu apoio teórico.

Comentando o estilo de Machado de Assis, Antonio Cândido observa que a imparcialidade é a marca pessoal do escritor, o que faz parecer “duplamente intensos os casos estranhos que apresenta com moderação despreocupada” (7, p. 22).

Se a imparcialidade é o que define o estilo machadiano, a recorrência aos “casos estranhos” é outra marca distintiva de uma obra que, em contraste com uma época literária de idéias de harmonia, de ordem e de intimidade com a realidade, aponta para o seu avesso, ou seja, a desarmonia, a desordem, a incerteza, o demonismo, o grotesco – idéias essas cuidadosamente abafadas pelo cientificismo da época.

Há ainda outro aspecto que distancia a ficção machadiana dos procedimentos literários de seu tempo: enquanto nas obras realistas-naturalistas a tendência é criar expedientes que aproximem a obra o mais possível da realidade externa, na ânsia de transformar o literário em documento, o texto de Machado de Assis não se constrói como cópia da realidade, mas se quer como literatura, como algo artificial que pouco tem a ver com o mundo real do qual se pretende essencialmente diferente.

Nem por isso é menor a aderência do leitor a um texto onde ele pode sentir a afinidade entre o mundo criado e o mundo real da experiência. O texto machadiano – e, particularmente, o conto “A Causa Secreta” – parece ter a propriedade de despertar no leitor um tipo de curiosidade que beira o sadismo, muito em função dos casos estranhos e das personagens pelos quais Machado de Assis parece ter especial predileção.

Dentro da produção literária do autor, talvez “A Causa Secreta” seja um dos que melhor ilustra a predileção do escritor por uma “estética do sadismo e do horror” (4, p. 743) – enquanto reação ao racionalismo do século XIX – em contraposição a uma “estética da beleza” (4, p. 743), identificada com as idéias de harmonia, ordem e bom-tom.

Naquele conto, o sadismo que perpassa o texto todo não se limita às atitudes de Fortunato; narrador e leitor têm igualmente oportunidade de dar vazão ao seu componente sádico e cruel:

o narrador, quando se demora na narração da cena do rato e da cena do velório de Maria Luísa; o leitor, que se coloca diante do texto como se estivesse diante de uma janela indiscreta: do outro lado acontecem coisas que lhe despertam curiosidade, prazer, horror.

No entanto, para que o leitor mergulhe no mundo grotesco criado no conto, ele deve ser reassegurado de que aquilo que pode viver através do texto não ultrapassa o campo ficcional. Ou antes, é mesmo condição para a interação do leitor com o texto, na sua proposta de apresentação de um “mundo às avessas”, enquanto expressão do grotesco, que o literário não invada o terreno da realidade. É dessa forma também que o estranhamento despertado pelo grotesco, ao invés de produto da percepção do leitor, pode ser visto enquanto procedimento narrativo da construção do “fato” literário. Talvez por isso a história se inicie por uma cena onde Fortunato, Garcia e Maria Luísa são focalizados como se estivessem num palco, à distância.

“Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o tecto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha” (1, p. 511).

O distanciamento permite igualmente que as situações cruéis e grotescas, que vão aparecer nesse “palco”, adquiram mais força do que se acontecessem na realidade.

Afastado também daquela cena de abertura do conto, situa-se o narrador, entre as personagens e o leitor, aparentemente na atitude de simples comentador do comportamento das três personagens. Mas, como se verá, a interposição do narrador, entre as personagens e o leitor, e a relação ambígua do narrador com as personagens e o leitor, serão aspectos determinantes no processo de recepção do grotesco do conto “A Causa Secreta”.

Como única voz que anima aquela cena muda, cabe ainda ao narrador informar sobre o que Fortunato, Garcia e Maria Luísa estiveram conversando há cinco minutos atrás:

“Tinham falado do dia, que estivera excelente, – de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicará” (1, p. 511).

Certamente não passa despercebido do leitor o tom despreocupado com que o narrador, a propósito da casa de saúde, acrescenta aquele: “que adiante se explicará”. Ao mesmo tempo que a observação parece querer apontar para o caráter ficcional do texto, por outro lado, o leitor se sente envolvido na curiosidade de saber o que teria ocorrido na tal casa de saúde. Essa ambigüidade acabará por afetar também a recepção do grotesco, uma vez que aquelas duas possibilidades – a curiosidade e o distanciamento – igualmente concomitantes, parecem se chocar, uma vez que cada uma delas pressupõe posturas diferentes do leitor diante do texto e também do narrador com o leitor. Apontar para a ficcionalidade do conto implica um certo afastamento e, conseqüentemente, uma relação do leitor com o texto literário antes reflexiva do que emocional. Já atizar a curiosidade do leitor com a promessa de desvendamento de um possível segredo envolvendo Fortunato, Garcia e Maria Luísa pressupõe não só uma recepção apaixonada – o leitor passaria a viver os mesmos conflitos que as personagens – mas também, por parte do narrador, a concepção de um certo tipo de leitor para quem as intrigas amorosas, os mistérios são aspectos que mais interessem nos textos literários. O narrador, por outro lado, contribui outro tanto para que o leitor assuma o seu interesse folhetinesco para com o conto: quando da apresentação das três personagens, por exemplo, só nos é informado que duas delas são casadas, Fortunato e Maria Luísa, enquanto o narrador nada nos esclarece sobre Garcia. O encontro face a face dos elementos do possível triângulo amoroso poderia explicar o silêncio embaraçoso das personagens, conforme são apresentadas naquela cena do conto. No entanto, faz parte do jogo que o narrador mantém com o leitor não confirmar nem desmentir essa impressão.

Perseguindo a via do mistério, o grotesco, de certa forma, já começa a ser implantado, quando o narrador, ao se referir a Garcia, Fortunato e Maria Luísa como “personagens”, acrescenta sempre num tom despreocupado) que, enquanto protagonistas da “história”, “estão agora mortos e enterrados”. Situando no presente uma história que aconteceu no passado, pode-se compreender que as personagens estejam agora mortas e enterradas: enquanto criaturas/criações suas foi o narrador quem as matou e enterrou. Mas o leitor não é apenas solicitado a se relacionar com Fortunato, Garcia e Maria Luísa enquanto “personagens”, ou seja, enquanto criações ficcionais. Cabe ao narrador a responsabilidade de sugerir um outro tipo de envolvimento. E ele próprio dá exemplo disso. Assim, se as personagens já não vivem e só agora é possível contar “a história sem rebuço”, é porque o que vai ser revelado pode comprometê-las. Em memória das personagens mortas, o narrador demonstra cuidado em contar detalhes sobre suas vidas.

Essa atitude do narrador para com as personagens não só reforça a expectativa do leitor (não esquecer que é a um leitor curioso pela vida alheia a quem o narrador se dirige), mas também a sua tendência a se relacionar com as personagens como se elas fossem seres humanos e vivos. Mas a história que o narrador tem a contar não é de personagens vivas, conforme elas são apresentadas no início do conto todos “estão agora mortos e enterrados”, o que significa que é uma história de mortos que o leitor vai ler. Por obra da presentificação do passado, esses mortos acabam por ressuscitar. Assim, solicitado a se relacionar com as personagens enquanto mortas-vivas, o leitor vê se instaurar o clima macabro e grotesco no conto.

Por isso, quando no parágrafo seguinte o narrador comenta sobre certo assunto que constrangerá todos:

“Tinham falado de outra coisa, além daquelas três, coisa tão feia e grave, que não lhes deixou muito gosto para tratar do dia, do bairro e da casa de saúde” (1, p. 511); a curiosidade do leitor (que o narrador continua atiçando) transforma-se em mau presságio: aquela “coisa tão feia e grave”, sobre a qual os três não quiseram falar, talvez esconda muito mais do que a sugestão de infidelidade conjugal a comprometer a vida de Fortunato e Maria Luísa.

Na verdade, e por inteira responsabilidade do narrador, a tragédia que se acena é muito mais sinistra:

“Em verdade, o que se passou foi de tal natureza, que para fazê-los entender, é preciso remontar a origem da situação” (1, p. 511).

Nessa passagem, pela primeira vez, é enviado recado direto ao leitor: ele é esse (1) o a quem o narrador se dirige. Chama atenção também essa outra observação: “é preciso remontar a origem da situação”, ao invés de “remontar à origem da situação”, como seria mais comum esperar. O a craseado implicaria um voltar-se para o passado em busca da origem, da “causa secreta” dos acontecimentos. Já o a sem crase aponta mais uma vez para o caráter ficcional da “história”: trata-se de montar de novo a “origem da situação”. A partir de desvio aparentemente insignificante, o título do próprio conto não deixa de ganhar sabor irônico: ao desvendar o passado das personagens, o narrador acaba por apontar que o leitor também, a exemplo de Garcia, tem a sua “causa secreta” que explica o seu envolvimento com aquela narrativa grotesca.

Por outro lado, fazer o leitor “entender” a natureza do que se passou só se torna possível com o afastamento, com a adesão não emocional ao texto (esse talvez fosse o leitor que o narrador esperaria). No entanto, como já foi observado, o narrador está o tempo todo acenando ao leitor com a promessa de resolução de um grande mistério, o que lhe estimula a curiosidade, ou seja, um tipo de adesão que é exatamente oposto ao afastamento à reflexão. Por isso, ao

espicaçar a curiosidade do receptor, o narrador promete satisfazê-la, criando uma história diante da qual o leitor se coloca como se estivesse espiando pelo buraco da fechadura o que acontece de mais íntimo e escabroso na vida das personagens/pessoas.

Nessa história, o narrador se propõe o papel de intermediário para que o leitor possa fruir – com a certeza de não sofrer sanções – aquelas emoções as mais depravadas, as mais proibidas, as mais escondidas. Enfim, o que o narrador propõe ao leitor é que ouse sentir prazer na crueldade, ou então que, como ele, permaneça distante e indiferente à crueldade. Mas o leitor que o narrador quase tem certeza que terá diante do texto é alguém que se impressiona com tudo aquilo que se afasta da ordem e dos bons costumes, embora isso o atraia igualmente. No fundo, é contra essa ambigüidade do leitor que o narrador destila a sua ironia e o seu desprezo. E o leitor pode sentir essa ironia e esse desprezo; daí porque, se o início do conto traz ingredientes suficientes para despertar a sua atenção, quem não inspira confiança é aquela que revelará (ou o leitor pensa que revelará) o mistério prometido: o narrador.

Essa desconfiança mútua entre o leitor e o narrador afeta igualmente a recepção do grotesco no conto: o leitor não sabe se a visão grotesca que tem do texto é também o ponto de vista do narrador, ou se, ao contrário, as cenas grotescas são instrumentos através dos quais o narrador pretende pôr a nu, assim como faz em relação a Garcia, a estreiteza do mundo do leitor.

Assim, se o conflito não resolvido de incompatíveis se constitui na marca distintiva do grotesco, segundo vimos em Thomson, no conto “A Causa Secreta” a reação ambígua do leitor – expressão daquela reunião de contrários, enquanto essência do grotesco – tem origem na ambigüidade da relação do narrador com o leitor e com as personagens ou com uma personagem específica: Garcia.

Quando, por exemplo, o narrador “remonta a origem da situação”, centraliza em Garcia a percepção que o leitor terá de Fortunato. Não deixa de ser irônico recorrer a tão comprometida personagem para o desvendamento daquela “coisa tão feia e grave”: afinal, sobre ela ainda paira a suspeita de ser amante de Maria Luísa. Além do mais, Garcia é médico e seria de se esperar que demonstrasse isenção, frieza, distanciamento, diante das mazelas humanas. Apesar dessas suspeitas, aparentemente dependerá só de Garcia a percepção da “origem da situação” e, por extensão, de Fortunato como anormal.

Mas como o narrador é o senhor absoluto da história, paira sobre Garcia o olhar do narrador, e é isso que traz insegurança ao leitor que não sabe se a impressão de estranheza que Fortunato desperta em Garcia, e também no leitor, é ou não compartilhada pelo narrador.

Não é só Garcia a ficar perplexo com o comportamento de Fortunato; Gouveia, o ferido, também não o compreende. Quando Gouveia ficou curado, soube por Garcia que devia a vida aos cuidados de Fortunato. Imediatamente, o empregado do arsenal da marinha quer agradecer-lhe pessoalmente tamanha dedicação. Dias depois vai à casa de Fortunato, em Catumbi, mas é recebido com todas as mostras de constrangimento e irritação pelo outro. Logo, o pobre coitado vai-se embora. Como se não bastasse ter demonstrado desagrado com a visita de agradecimento de Gouveia, Fortunato, à porta, ainda lhe diz rindo “Cuidado com os caiporas!”.

Em princípio, Garcia, enquanto médico, tem mais possibilidades que o “pobre-diabo” (Gouveia) de compreender Fortunato. Como observa o narrador, ele pode detectar em si “a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres (...), o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo” (1, p. 514). É em nome dessas convicções – motivo de ironia do narrador – que, como médico, Garcia se interessa pelo caso Fortunato, provavelmente na expectativa de um belo estudo sobre o comportamento humano. Essa seria a explicação “científica” a justificar que Garcia tenha sido “picado

pela curiosidade". A observação, no entanto, pode ser lida por um outro viés, na medida em que "curiosidade" parece falar mais do universo miúdo de Garcia do que de suas preocupações com a ciência. No fundo, é esse mesmo universo que o impede de perceber o lado obsessivo e doentio que o prende ao homem de Catumbi. Por trás do interesse de médico, esconde-se a "causa secreta", aquela mesma que Garcia procura para o comportamento de Fortunato. Ao nível da recepção, também o leitor tem seus móveis secretos – estimulados a se manifestar graças à perspicácia do narrador –, que o prendem fascinado à história de Fortunato, Garcia e Maria Luísa.

No momento que Garcia "tornou-se familiar na casa", é Maria Luísa sobretudo que passa a chamar-lhe a atenção. Observando-lhe "a pessoa e a vida", "a solidão moral", aconteceu o que era mais ou menos previsível: o médico apaixonou-se pela moça. Em nome, porém, da amizade que devota a Fortunato, não podendo reprimir o amor, "pode apenas trancá-lo".

Correspondendo à mesma nobreza de alma, "Maria Luísa compreendeu ambas as coisas, a afeição e o silêncio, mas não se deu por achada" (1, p. 515).

"Não se dar por achada" sugere, em função da pessoa delicada que é Maria Luísa, cuidado com os sentimentos do jovem médico; no entanto, a observação admite também outra hipótese: Maria Luísa talvez intuisse que, correspondendo ao amor do médico, significava comprometer a imagem idealizada junto a Garcia. Já o comportamento de quem "não se dá por achada", porque ambíguo, não confirma nem rejeita a afeição do rapaz e, com isso, faz que ele se mantenha por perto, meio que protegendo-a contra as loucuras do marido.

Pois é exatamente isso que Garcia descobre quando vai se tornando íntimo daquela família: Fortunato é um louco e Maria Luísa é a vítima mais próxima e direta de suas anormalidades. Fortunato, em relação à mulher, parecia não lhe ver os sofrimentos morais e sequer os físicos. Só Garcia notava que Maria Luísa "tossia de quando em quando".

É assim que, em torno do episódio da casa de saúde, "deu-se um incidente que desvendou ainda mais aos olhos do médico a situação da moça" (1, p. 515). O incidente mais uma vez envolvia Fortunato: com o tempo, passou a fazer experiências com cães e gatos em casa, já que no laboratório do hospital, os gritos dos animais incomodavam os doentes. Então, é Maria Luísa que tem de suportá-los; não agüentando, porém, o martírio, e temerosa de enfrentar o marido, pede a Garcia que fale com ele para tirar o laboratório dali.

Sentindo-se em perigo, a "criatura nervosa e frágil" usa das armadilhas da mulher que se sabe amada, e não hesita em usar o rapaz, confidenciando-lhe o mal que aquelas experiências lhe faziam:

"– Ele naturalmente achará que sou criança. O que eu queria é que o senhor, como médico, lhe dissesse que isso me faz mal? e creia que faz..." (1, p. 516).

Na sua intuição de mulher amada, Maria Luísa sabe que a confiança é a melhor arma para tornar o apaixonado Garcia um homem inteiramente devotado e ela. Talvez por isso, em momento algum, o narrador se condoa com o sofrimento de Maria Luísa, mas sugira que, no seu pedido de ajuda a Garcia, está implícita uma expressão outra do poder e da manipulação.

Na medida, portanto, em que Maria Luísa se interpõe entre Garcia e Fortunato, mais ambígua e grotesca torna-se a percepção do rapaz sobre o outro, mesmo porque são as causas de Maria Luísa que ele passa a advogar.

A cena do rato é exemplar quanto a esse aspecto. Antes de presenciá-la, Garcia topa com Maria Luísa que sai aflita do gabinete de Fortunato. Este, para se vingar de um rato que lhe roe a papéis importantes, impõe-lhe suplício lento e requintado: numa das mãos, Fortunato segura

um cordão atado ao rabo do animal que, aos poucos, vai abaixando até um prato cheio de álcool inflamado, para logo em seguida levantá-lo de forma que o rato não morra depressa; com a outra mão vai cortando com uma tesoura, uma a uma, as patas do rato, e, no final, o focinho.

A cena – o ponto máximo do grotesco nesse conto, de sentido quase alegórico – é lenta, descrita pelo narrador com todos os ingredientes de sadismo e crueldade. Ela simboliza ainda aquela ambigüidade que é a essência do grotesco: o horror e a comicidade. Essas duas reações são aquelas de Fortunato e do narrador, de um lado, e de Garcia, Maria Luísa e do leitor, de outro. Enquanto Fortunato sente prazer com os sofrimentos do rapaz, o narrador também se delicia com a descrição pormenorizada desse martírio. Juntamente com Garcia e Maria Luísa, o leitor presencia com asco e terror a cena que se desenrola diante de seus olhos.

Constatada a anormalidade de Fortunato, Garcia passou a temer ainda mais pela saúde de Maria Luísa. Piorando o seu estado, “o médico indagava de si mesmo se ela não estaria exposta a algum excesso na companhia de tal homem. Era apenas possível; mas o amor trocou-lhe a possibilidade em certeza; tremeu por ela e cuidou de os vigiar” (1, p. 518). Esse “excesso” certamente não diria respeito somente às aberrações que Garcia podia presenciar na atitude de Fortunato para com Maria Luísa; ele talvez intuisse um outro tipo de “excesso” (o qual não podia presenciar), esse ligado à vida íntima do casal.

O leitor, se sintonizado mais com Garcia do que com o narrador, também não terá dúvidas de que Fortunato é responsável pelo estado de saúde de Maria Luísa, ainda mais quando é descoberta a verdadeira moléstia:

“Era a física, velha dama insaciável, que chupa a vida toda, até deixar um bagaço de ossos” (1, p. 518).

Nessas observações, mais uma vez o requinte de um narrador sádico, “faminto de sensações”, que, como Fortunato, acompanha passo a passo o desenrolar lento e inexorável da doença que ia minando o corpo de Maria Luísa. São sobretudo os momentos finais da vida da moça e o desvelo do marido junto a ela que o narrador tem prazer em relatar:

“Não a deixou mais; fitou o olho baço e frio naquela decomposição lenta e dolorosa da vida, bebeu uma a uma as aflições da bela criatura, agora magra e transparente, devorada de febre e minada de morte” (1, p. 518).

A cena da agonia de Maria Luísa é bastante eloqüente de que “a índole do marido subjugou qualquer afeição”: seu comportamento não é daquele que sofre com a perda do ser amado, mas sugere antes um vampiro a sugar o sangue de sua vítima.

Para acompanhar mais de perto o desenrolar da doença de Maria Luísa e as reações do marido, Garcia fora afastado, tornando-se o narrador, a partir desse momento, no único foco de visão que o leitor tem dos acontecimentos, inclusive da última cena do conto, depois da morte da moça.

Garcia está só ao lado do caixão. *Voyeur* macabro, o narrador observa as atitudes do rapaz:

“Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lençol e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa” (1, p. 519).

É esse espetáculo diante do qual se depara Fortunato, que presencia a cena, como provavelmente o leitor, com certo espanto. Mas o espanto de Fortunato seguramente é de outra ordem que o do leitor, que pode até aventar algumas hipóteses (o ciúme e a traição seriam algumas delas), as quais o narrador se apressa em esclarecer:

“Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento” (1, p. 519).

Quanto ao leitor, talvez seja maior o espanto que experimenta com o comportamento de Garcia do que propriamente com Fortunato. A reação deste, afinal, não é muito diferente daquelas que assumiu diante das outras situações grotescas. A maldade, o sadismo, a crueldade foram-lhe constituindo a personalidade, graças à percepção de Garcia, e com a qual o leitor esteve sempre mais afinado. Quando o relato, a partir da morte de Maria Luísa, passa a depender unicamente do enfoque do narrador, o homem de Catumbi continua a ser apresentado enquanto personalidade grotesca, mesmo porque é essa personalidade, que vive a maldade enquanto experiência estética, motivo de fascínio para o narrador.

Foi só no segundo beijo de Garcia no cadáver que Fortunato pôde transformar a vaidade ferida em prazer absoluto. O detalhe que faltava ao primeiro beijo eram as lágrimas, “lágrimas de amor calado, e irremediável desespero” (1, p. 519). Quando essas “vieram em borbotões”, Fortunato pôde saborear “tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (1, p. 519).

Ao narrador não o comove o sofrimento de Garcia nem o perturba o prazer sádico de Fortunato, ou antes, é esse prazer sádico, mais do que as dores morais, com o qual ele compactua.

Na verdade, o episódio do velório de Maria Luísa funciona para que o narrador assuma inteiramente a perspectiva de Fortunato, ao mesmo tempo que ilumina um ângulo inédito da personalidade de Garcia. Se até agora era sobre o marido de Maria Luísa que recaía o estigma da anormalidade, os beijos de Garcia no cadáver, sem dúvida, devem espantar e indignar o leitor.

O que o narrador parece sugerir é que, no fundo, Garcia e Fortunato se interessam por aberrações. Somente o código varia o que atraía Fortunato era aquilo que se transformara em corriqueiro no dia-a-dia de Garcia enquanto médico (doenças, dor, mortes). O rapaz lida com tudo isso com o intuito de curar, salvar vidas. Haveria uma razão “humanitária” para estar perto do sofrimento das pessoas (são também essas convicções de Garcia motivo da ironia do narrador). Quanto a Fortunato, o sofrimento simplesmente o fascina: quanto maior ele fosse, maior o seu prazer. Em nenhum momento passa pela cabeça do médico que Fortunato seja o seu duplo (é essa a sugestão do narrador), ou seja, que aquilo que dá prazer ao marido de Maria Luísa é expressão outra de uma reação que Garcia não quer ver (ou não pode ver) como também sua. São impossibilidades de ordem ideológico-social que o impedem de se permitir experimentar as sensações que Fortunato experimenta, o tipo de prazer que ele procura.

Sob a sugestão de que toda normalidade traz em si o gérmen de uma aberração, que só precisa da ocasião propícia para se manifestar, o narrador se delicia com o horror de Garcia e do leitor. É o horror de ambos que explicaria, quanto ao médico, o fascínio pela história dessas personagens. Nesses dois níveis, da personagem e do narrador, todos teriam sua “causa secreta” a mobilizar o interesse para certas regiões pouco freqüentadas do comportamento humano. Num certo sentido, o papel do narrador seria o de desautomatizar, através do grotesco, a percepção institucionalizada e segura de que tanto Garcia como o leitor têm de si mesmos e da realidade, e aproximá-los de Fortunato.

Colocando-se acima de Garcia e do leitor, o narrador assume inteiramente a perspectiva do “opressor” (15, p. 41). Através de Fortunato, o narrador não somente assume seu comportamento anormal, mas uma visão de mundo que lhe permite experimentar as expressões de dor e sofrimento enquanto prazer estético. Certamente, esse não é o registro do leitor (ou de um certo leitor), daí porque o grotesco, configurado no conto a partir da visão de Garcia sobre Fortunato, não o deixe igualmente de horrorizar.

Portanto, o grotesco no conto "A Causa Secreta" é resultado da sobreposição de perspectivas que se instaura ao nível do narrador, da personagem e do leitor. O conto é essa sobreposição de perspectivas; daí que só é possível estudar-lhe o aspecto grotesco enquanto procedimento que participa do processo de estruturação do texto.

AZEVEDO, S. M. – Le grotesque chez Machado de Assis: une lecture de *A causa secreta*. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 11: 77-88, 1988.

RÉSUMÉ: *A la première partie de ce travail – "Grotesque, littérature, lecteur" – on a discuté le concept de grotesque, configuré en termes littéraires, de pins ses articulations avec la fictionalité et la reception. A la seconde partie – "Le lecteur et le grotesque dans l' "A causa secreta" – on a fait la lecture du comte Machadien au point de vue d'un texte où le grotesque, moyen de la structuration du comte, se trouve configuré en termes fictionnels.*

UNITERMES: *Grotesque; étrange; sadisme; erotisme; repression; littérature; philosophie; psychanalyse; lecteur.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ASSIS, J. M. M. – A Causa Secreta. In: *Várias Histórias. Obras completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1985, v. 2.
2. BAKHTINE, M. – *L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la renaissance*. Trad. Andréé Robel. Paris, Gallimard, 1970.
3. BAKHTINE, M. – *La poétique de Dostoievski*. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris, Seuil, 1970.
4. BALSDETON, D. – Los cuentos cruels de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcook. *Revista Iberoamericana* nº 125, p. 743-752, 1983.
5. BATAILLE, G. – *O erotismo. O proibido e a transgressão*. Trad. João Bernard da Costa. 2 ed. Lisboa, Moraes Ed., 1980.
6. BUUREN, M. V. – Witold Gombrowicz et le grotesque. *Littérature* nº 48, p. 57-73, 1982.
7. CANDIDO, A. – Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970, p. 13-32.
8. CESAROTTO, O. – O autômato da areia. In: *No olho do outro*. Estudo que acompanha Os contos sinistros de Hoffmann (O homem de areia e os autômatos). São Paulo, Max Limonad, 1987, p. 91-172.
9. FREUD, S. – O estranho. In: _____ *Obras psicológicas completas*. Direção e revisão técnica de Jaime Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1977, v. 27, p. 275-318.
10. HAYMAN, D. – Um passo além de Bakhtine: por uma mecânica dos modos. *Revista Tempo Brasileiro* nº 62, p. 29-52, 1980.
11. ISER, W. – A interação do texto com o leitor. In: *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Seleção, introdução e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p. 83-132.
12. KAYSER, W. – *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.
13. MÉRIGOT, B. – L'inquiétant étrangeté. Note sur l'Unheimliche. *Littérature* nº 8, p. 230-252, 1972.
14. ROSENFELD, A. – A visão grotesca. In: *Texto/contexto* (reunião de ensaios). São Paulo, Perspectiva, INL/MEC, 1973.
15. SCHWARZ, R. – O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis. *Novos Estudos CEBRAP*, 17: 38-44, 1987.
16. THOMSON, P. – *The Grotesque*. London, Methuen, 1972. (The Critical Idiom nº 24).

Trans/Form/Ação, São Paulo, 11: 77-88, 1988.