

A categoria espaço em *Cantiga de esponsais* de Machado de Assis¹

The space category in *Cantiga de esponsais* by Machado de Assis

Luciana Colucci *

RESUMO: Em *Cantiga de esponsais* (1884), de Machado de Assis (1839-1908), a ourivesaria do texto é desafiadora, trazendo à baila reflexões sobre um elemento que nas últimas décadas tem se destacado nos estudos críticos: o espaço. Nosso ensaio analisa *Cantiga de Esponsais* sob a perspectiva da categoria espaço e do percurso espacial empreendido pelo protagonista, Mestre Romão, com o objetivo de demonstrar como a escritura contística machadiana valoriza a construção da espacialidade, bem como seus múltiplos efeitos de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. *Cantiga de Esponsais*. Espaço. Conto.

ABSTRACT: In *Cantiga de esponsais* (1884), by Machado de Assis (1839-1908), the goldsmiths of the text is challenging, bringing up thoughts on an element that in the recent decades has excelled in the literary critical studies: space. Our paper analyzes the *Cantiga de esponsais*' space category and the space itinerary undertaken by the protagonist, Mestre Romão, in order to demonstrate how Machado's short story writing values the spatiality construction and its multiple effects of meaning.

KEYWORDS: Machado de Assis. *Cantiga de Esponsais*. Space. Short story.

1. Introdução

Nas escolas e faculdades onde se ensinam as chamadas ciências políticas deveria ser obrigatória a leitura de Ésquilo e Shakespeare. Os poetas nutriram o pensamento de Hobbes e Locke, de Marx e Tocqueville. Pela boca do poeta fala – advirto: fala, não escreve – a outra voz. É a voz do poeta trágico e a do bufão, da solitária melancolia e da festa, é a risada e o suspiro, a voz dos amantes e a de Hamlet diante do crânio, a voz do silêncio e a do tumulto, louca sabedoria e sensata loucura, sussurro de confidência na alcova e cheiro de multidão na praça. Ouvir essa voz é ouvir o próprio tempo, o tempo que passa e que, apesar disso, volta transformado em umas quantas sílabas cristalinas. (PAZ, 2001, p. 73-74).

A cada crise finissecular, os efeitos colaterais são inevitáveis: de premonições relativas ao fim do mundo à chegada de um salvador que resgatará a humanidade do tragismo da vida. Por outro lado, também não escapamos das teias perigosas do compulsório e antigo hábito de

* Professora Doutora da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), Curso de Letras, Departamento de Estudos Literários. Pós-Doutoranda em Estudos Literários da Universidade de São Paulo (USP/FFLCH).

¹ Este artigo é o resultado da Comunicação “A literariedade e o espaço em ‘*Cantiga de esponsais*’ de Machado de Assis: cristalização canônica ou elogio à diferença?” apresentada no *XII Brazilian Studies Association* (BRASA), em Londres, 2014.

fazer “listas”, como coloca Alastair McEwen, tradutor de **The infinity of lists**, de Umberto Eco, ao observar que

(...) In the history of Western Culture we find lists of saints, ranks of soldiers, accounts of grotesque creatures, inventories of medicinal plants and hoards of treasure (...) This infinity of lists is no coincidence: a culture prefers enclosed, stable forms when it is sure of its own identity. Whereas when faced with a jumbled accumulation of ill-defined phenomena, it starts making lists. The aesthetics of lists runs throughout the history of art and literature. (2009, contracapa).

Desta maneira, por meio de uma infinidade de listas, categorizamos isto ou aquilo, com o intuito de se eleger os melhores do século nos mais diversos campos sob os quais uma sociedade é etiquetada. Hábito, aliás, que se torna cada vez mais comum em um mundo estruturado pela relação caótica entre capitalismo, globalização e processos multiculturais.

Transpondo esse pensamento para a literatura, vemos que esta também não “escapa” das listas *fin de siècle* e à discussão perene sobre o conceito de “clássico” que, de acordo com Sainte Beuve (1804/1869), é (u)ma questão delicada, para a qual de alguma forma diversas soluções podem ser dadas de acordo com os tempos e as estações”²

No entanto, há listas e eternidades literárias que sobrevivem às estações e à “civilização do espetáculo”³, pois, como acentua Vargas Llosa, autores como Tolstoi, Thomas Mann, Joyce e Faulkner “escreviam livros que pretendiam derrotar a morte (...) continuar atraindo e fascinando leitores nos tempos futuros” (2013, p. 27). Eis o caso de Machado de Assis (1839-1908), autor consagrado no contexto tropical e que, cada vez mais, tem tido sua obra respeitada no exterior.⁴ Ponderar sobre Machado é um ato de desassossego, de fruição *per se* e de fruição

² SAINT BEUVE, C. A. **Literary and Philosophical Essays**. Disponível em <http://www.bartleby.com/32/202.html>. Acesso em: 17 jan. 2015, tradução nossa.

³ Cf. VARGAS LHOSA, M. **A civilização do espetáculo**. Tradução Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

⁴ Em 2009, Benedito Nunes e Sérgio Vicente Motta organizaram a coletânea **Machado de Assis e a crítica internacional**, fruto do Simpósio Internacional “Caminhos cruzados: Machados de Assis pela crítica internacional”, em comemoração ao centenário da morte do autor. No ensaio **Martinha vs. Lucrecia**, o crítico Roberto Schwarz observa que a consagração internacional de Machado de Assis foi impulsionada a partir da tradução americana de seus romances, em meados do século XX. Já no ensaio **Machado em inglês: Em busca de um nicho de mercado**, Daphne Patai ressalta que “apesar do esforço de várias figuras importantes da república das letras em inglês, o fato é que raramente se encontra uma pessoa culta, fora do âmbito da língua portuguesa, que reconheça o nome dele [Machado] e muito menos que tenha lido um de seus romances” (p.210). Adicionalmente, salientamos que em consulta ao **Merriam Webster’s Encyclopedia of Literature**, encontramos a seguinte (e interessante) entrada acerca de Machado de Assis: “*Brazilian poet, novelist, and short-story writer, the classic master of Brazilian literature whose art is rooted in the traditions of European culture*” (1995. p.708).

estética que nos remete a uma experiência “pela escrita dionisíaca que questiona a própria escrita e faz do ato literário um mistério, uma novidade e uma interdependência”, como reflete Betina R. Rodrigues da Cunha quando trata da escritura de Guimarães Rosa⁵.

Nesse sentido, Machado constrói um texto para desafiar o leitor a “movimentar-se” em um labirinto com múltiplos planos de leituras inundados por nuances psicológicas e inquietações estéticas. Tal construção e experiência quem exige longos períodos “ociosos” para reflexão, condições quase inexistentes nos dias de hoje. Ou, nas palavras de Perrone-Moisés, “(l)eitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual.” (2009, p. 178). O texto machadiano não se dobra aos sinos hodiernos que badalam em favor de uma “sociedade de caçadores” (BAUMAN, 2007, p. 114)⁶ ou, como coloca Edwards⁷, ao discutir a literatura pós-colonial, de um contexto globalizado e pós-colonizado pela “Coca-Cola-ization and McDonaldization”, (2008, p. 161, tradução nossa).

Machado empreende delicada tessitura estética, indicando preocupação com a literariedade⁸. A eternidade machadiana, com sua permanência no cenário literário desde o século XIX, reside justamente no fascínio despertado por seu *modus operandi* e camadas caleidoscópicas. É essa simbiose entre trama e fábula que o ousado Machado, refutando as obviedades, suscita estranhamento e desfamiliarização do leitor diante de seu texto. Aqui não há como nos esquecermos das desafiadoras peripécias machadianas - estilísticas e temáticas -, em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, cuja publicação final em 1881 tem sido motivo para a crítica não permitir que seu autor-defunto descanse em paz.

Transposto o estranhamento, o leitor se lança, por fim, à experiência dionisíaca para que, como reflete Paz na epígrafe citada anteriormente, “se ouça a voz do silêncio e a do tumulto, louca sabedoria e sensata loucura, sussurro de confiança na alcova e cheiro de multidão na praça”. (2001, p. 73-74). Assim, entendemos que os processos sensíveis de criação

⁵ Cf. CUNHA, B. R. da. Guimarães Rosa: um espaço transmoderno da escritura. In: _____; LEITE, M. S. C.; NOLASCO, P. S. (orgs). **Cânone e Anticânone**: a hegemonia da diferença. Uberlândia: EDUFU, 2012.

⁶ Expressão utilizada na obra **Tempos Líquidos** (2007). Nessa obra, Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, aborda a inevitável dissolução dos laços de solidariedade humana em um contexto contemporâneo marcado pela relação entre globalização, medo, incertezas, insegurança e injustiça.

⁷ EDWARDS, D. J. **PostColonial Literature**. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

⁸ Literariedade: Os Formalistas, baseados nos estudos de Jakobson, observam ser a literariedade um instrumento “científico” que possibilita entender a diferença entre um texto literário e um não literário. Partindo inicialmente dos estudos sobre poesia, os Formalistas defendem que, na Literatura, a linguagem “comum” passa por um processo de efeitos de desfamiliarização da função referencial para operar na função poética. Na obra **Teoria dos Espaços Literários**, Brandão esclarece que o termo literariedade (*literaturnost*) “é preferível ao difundido termo “literariedade”, pois parte, como no original russo, do substantivo “literatura”, e não do adjetivo “literário”, repleto de ressonâncias estetizantes em português” (2013, p. 22).

machadiana se revitalizam constantemente. Penetram na escuridão do homem em um tempo que, como preconizado por Bauman, está líquido, alicerçado sob a égide de projetos rápidos e de uma sociedade cada vez mais conectada por meio de redes.

Portanto, para (re)pensar a escritura de Machado buscando entendê-la como um elogio à diferença, escolhemos o conto **Cantiga de esponsais** que, de uma maneira delicadamente brutal e irônica, aborda a complexa temática da relação do homem com um destino o qual ele não compreende e se sente débil. Ou, tomarão o tema da, nas palavras de Lúcia Pereira Miguel, referindo-se aos romances e contos de Machado, “(...) incapacidade do homem, não só para se alçar acima de si mesmo, para sair de mesquinhas dimensões, como para compreender seu destino” (1988, p. 73).

Cantiga de esponsais⁹ (**Histórias sem data**, 1884) em conjunto com os contos **Trio em lá menor** (**Várias histórias**, 1896), **O machete** (**Jornal das Famílias**, 1878) e **O homem célebre** (**Várias histórias**, 1896), forma, sem mencionarmos os romances **Esau e Jacó** (1904) e **Memorial de Aires** (1908), o quarteto em que Machado aborda a temática da música.

O conto revela o desejo de um regente de orquestra em atingir a perfeição artística por meio da composição de uma cantiga esponsalícia. A história se passa em 1813 e narra a trajetória de Romão Pires, sessenta anos aproximadamente, regente de uma orquestra. Por meio de um narrador hetero e extradiegético, sabemos que Romão é um bom homem no aspecto humano, bem como no aspecto profissional, dedicado à música e à regência. Entretanto, Mestre Romão nos é apresentado como uma personagem triste e frustrada por não conseguir expressar no papel, sob a forma de uma cantiga esponsalícia, a vocação musical habitada em seu íntimo. Na leitura do texto, percebemos ser a música modo pelo qual Romão tenta criar uma simbiose entre o seu “eu” e o mundo, sendo uma personagem que, como Ammu, personagem feminina da narrativa poética **The God of Small Things** (1997)¹⁰, está em busca de seu *Locust Stand I*, de seu lugar no mundo, de sua identidade.

Por meio de um *flashback*, o narrador volta ao ano de 1779 e, com a função de novamente situar o leitor sobre alguns eventos do pretérito de Mestre Romão, lembra que ele começou a compor um canto esponsalício para sua esposa após três dias de casado. Contudo, até o momento do falecimento dela, dois anos depois, Romão não consegue dar vazão à sua inspiração e terminar a cantiga. Dessa forma, ele decide guardar a partitura. Anos depois,

⁹ Cf. ASSIS, M. de. **Contos**. 10ª. Ed. São Paulo: Ed. Ática, 1983.

¹⁰ ROY, A. **The God of Small Things**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

sentindo-se enfermo devido à idade, resgata aquela partitura para finalizar a tão sonhada música, deixando, assim, alguma marca de si eternizada no mundo. Leva o cravo para a sala dos fundos, quando, pela janela, vê um casal recém-casado trocando olhares e abraços. Essa imagem suscita lembranças e possível inspiração, mas, como nada de concreto lhe vêm ao pensamento, desiste rasgando o papel que continha a música. De repente, o regente “do nada”, ouve a moça cantarolar uma canção, que era justamente aquela “linda frase” musical que Romão procurara por toda sua vida. Após ouvi-la e tomado por profunda tristeza, mestre Romão, à noite, falece.

A partir das reflexões expostas acima, empreendemos a seguir nossas considerações acerca da habilidade machadiana na lapidação da categoria espaço de forma a destacar a relevância dessa espacialidade na arquitetura de **Cantiga de esponsais**.

2. O espaço

The resurgence of interest in space over the last decades is promptly partly by an improved understanding of the significance of narrative's spatial dimension (cf. Friedman, 2005, pp. 192-197), and partly by a new, or perhaps rather renewed, recognition of the crucially important function which the space has for the formation of human identity - including the representation of human identity in and through narrative. Some of the most important impulses for this spatial turn have come from phenomenological studies such as Gaston Bachelard's *The Poetics of Space* (1994 [1958]). (LOTHE, Jakob, 2000, p. 3).

O século XX entoou uma ode ao tempo. Como herdeiro rebelde da marcha acelerada e do alucinante culto ao progresso do século precedente, tão bem marcado pelas Revoluções Industriais (entre 1760 e 1840) e pela construção do emblemático *Crystal Palace* (1851), esse elemento constitutivo da narrativa instaurou no romance do século XX uma desfamiliarização no que se refere ao modo de fabular, atingindo, conseqüentemente, a recepção dos leitores. Obviamente não poderia ser diferente e a escritora e crítica Virginia Woolf (1882/1941), em seu ensaio **The Narrow Bridge of Art**, ciente do impacto desse estranhamento, justifica: “*Nobody indeed can read much modern literature without being aware that some dissatisfaction, some difficulty, is lying in our way*” (1958, p. 11).

Em situação análoga, acontece a publicação, em 1798, na Inglaterra, do manifesto romântico **Lyrical Ballads** (1798), anúncio de uma revolução artística no século XVIII, sedimentado nos ideais “clássicos” de razão, luz e engessamento da poesia, para dar vazão a um novo posicionamento estético “libertador” nos âmbitos formal e temático. Conforme os

poetas Wordsworth e Coleridge, da *Lake School*, anteciparam no *advertisement* do manifesto, “*Readers of superior judgment may disapprove of the style in which many of these pieces are executed. It must be expected that many lines and phrases will not exactly suit their taste.*” (p. 1). Ainda nesse contexto da estética romântica, não é como deixar de lado a “controversa” voz de Victor Hugo (1802/1885) em **Do Grotesco e do Sublime** que se posiciona totalmente contra as regras e modelos ditados pela “poética” engessada “sob os velhos ramos ressequidos da antiga escola (...) do classicismo caduco” (HUGO, p. 96). Ao refletir:

Onde se viu medalha que não tenha o seu reverso? talento que não traga sombra com sua luz, fumaça com sua chama? Tal mancha pode ser apenas a consequência indivisível de tal beleza. Este toque discordante, que me choca de perto, completa o efeito e dá relevo ao conjunto. Apaguem um, apagam o outro. A originalidade se compõe de tudo isso. O gênio é necessariamente desigual. Não há altas montanhas sem profundos precipícios. Encham o vale com o monte, não terão mais senão uma estepe, uma landa, a planície dos Sablons em lugar dos Alpes, cotovias e não águias (2004, p. 98).

o escritor exorta a mudança, a ter posturas agressivas (águia) ao invés de pacíficas (cotovia). Ou, poeticamente, Hugo quer dizer: “Cesse tudo o que a Musa antiga canta, Que outro valor mais alto se alevanta” (CAMÕES, 1952, p. 1).

Por mais que essas (e tantas outras) querelas literárias possam ser belicosas e desgastantes, elas são *conditio sine qua non* para que um novo olhar seja lançado sobre as coisas do mundo. Como essas coisas do mundo e a humanidade não são estáticas, o desassossego provocado pelas querelas é essencial. Afinal, pensamos que como críticos é nosso dever – e aqui retomo o ensaio de Woolf-, lançar nosso olhar:

in the manner of Robinson Crusoe on the desert island, look into the future and trace on its mist the faint line of the land which some day perhaps we may reach? (...) we are not fast anchored where we are, things are moving round us; we are moving ourselves. It is not the critic’s duty to tell us, or to guess at least, where we are going? (1958, p. 11).

Sem nos delongarmos mais nas querelas, insistimos que a literatura moderna, por meio de estratégias textuais iconoclastas como, por exemplo, o fluxo de consciência, dá vazão ao caótico mundo interior das personagens, lançando o leitor a espiar um mundo em que o tempo, construído sobre bases desconexas, não pode ser medido fisicamente e o espaço é todo precipício. Tal situação surge como forma de escapismo à balbúrdia moderna, principalmente

após as revoluções industriais e o advento fatídico das duas grandes guerras mundiais. Assim, é inútil evitar que o homem olhe para seus abismos interiores.

Justamente por essa descida aos abismos interiores, o fluxo de consciência na literatura faz uso privilegiado da categoria tempo primeiramente porque, como salienta Nunes em **O Tempo na Narrativa**, “para narrar (...) precisamos do tempo” (1995, p. 6) e, em seguida, porque a matéria narrada é tecida em um movimento de “vai e vem”, entremeando de forma aparentemente desconexa o presente, o passado e o futuro, convertendo-se, portanto, em uma desafiadora ferramenta de experimentação. Neste momento, é impossível não se lembrar da narrativa poética **Mrs. Dalloway** (1925) que tem como um de seus símbolos mais emblemáticos o *Big Ben*¹¹ marcando as horas das vidas interior e exterior de Clarissa Dalloway/Mrs.Dalloway.

Com o processo de lyricização dos narradores, em **Mrs. Dalloway**, o encadeamento temporal é diluído escoando-se, portanto, para o tempo da consciência no qual há um tempo fora do tempo, em que as ações são fragmentadas, distorcidas, como se a narrativa estivesse sendo lida por meio de um caleidoscópio. Mediante essa reflexão, entende-se, portanto, o porquê da advertência de Woolf em relação às dificuldades que a literatura moderna pode suscitar e, acima de tudo, da importância de se olhar para a ilha deserta de Crusoe, para as possibilidades.

No entanto, considerando a pergunta que Woolf faz, no já referido ensaio **The Narrow Bridge of Art** “(...) *must the duty of the critic, always be to the past, must his gaze always be fixed backward*”? (1958, p. 11) iniciamos, pois, outra querela: a importância do espaço para os estudos literários.

Desta feita, como a arte, de maneira geral, movimenta-se em constante processo de debates, a teoria e crítica moderna e contemporânea têm revisitado o estudo acerca da categoria espaço como elemento bastante significativo nas artes, principalmente na literatura, pois, parafraseando Lothe, na epígrafe desta seção, o ressurgimento do interesse no espaço, *spatial turn*, nas últimas décadas é, em parte, devido a uma melhor compreensão do significado da dimensão espacial da narrativa.

¹¹ Adicionalmente, lembramo-nos também do curioso “Coelho Branco de olhos cor-de-rosa” gritando “Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!” (2002, p. 11), na reconhecida obra **Alice’s Adventures in Wonderland** (1865), de Lewis Carroll (1832-1898).

Assim, as investigações teórico-literárias de estudiosos como Joseph Frank (1945), Henri Lefèbvre (1974), Osman Lins (1976), Iuri Lotman (1978), Jean-Yves Tadié (1978), Gaston Bachelard (1989), Fredric Jameson (2002), K. Ayyappa Paniker (2003)¹², Oziris Borges Filho (2007) e Luís Fernando Brandão (2013), entre outros, conferem ao espaço seu resgate e valorização. Interesse acrescentar que o espaço tem sido “redescoberto” não somente do campo literário, mas, também em outras artes e esferas do conhecimento como é o caso do geógrafo Yi-Fu Tuan e de seu livro **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência** (2013) em que a temática espaço, lugar, homem, experiência e mundo contemporâneo é detalhadamente tratada, inclusive sob a ótica das ideias de Bachelard em **A Poética do Espaço**.

Em virtude da natureza deste ensaio, fazemos um recorte teórico e nos concentramos nos textos de Jean-Yves Tadié e Oziris Borges Filho uma vez que os críticos se lançam a um labor exegético-literário para a recuperação do espaço como elemento fulcral para a estrutura narrativa, lapidando-o de maneira não mimética e, sim, exclusivamente poética.

Tadié, em **Le récit poétique** (1978), ao discutir a arbitrária distinção entre os gêneros, observa que a narrativa poética em prosa “é a forma da narrativa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos (...) a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema” (p. 7, tradução nossa). O crítico, ressaltando que a análise de uma narrativa poética “deve considerar ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema” (p.7, tradução nossa), desenha um gênero híbrido em que os elementos constitutivos da narrativa (narrador, personagem, espaço, tempo, enredo) são articulados de uma maneira tanto quanto “original”. Concebidos pelo viés poético, esses elementos orientam a narrativa em direção ao mito. O tempo é diluído, o espaço é consagrado provocando um enfraquecimento de suas referências realistas excessivas. Tadié, colocando-se no papel de crítico, propõe um modelo/teoria em que a lyricização dos elementos da narrativa é o vetor responsável pela dissolução “clássica” do olhar sobre esses elementos. Especificamente sobre o espaço, o crítico problematiza:

¹² Em **Indian Narratology**, Paniker atribui à categoria espaço maior relevância que a do tempo na narrativa asiática: “Of greater importance in Asian narrative is space. The narrative formula of opening a tale is more specific about place, leaving the exact time imprecise” (2003, p. 15-16). Considerando o pensamento de Hauser quando diz “(o) mundo, cujos fenômenos se encontram num estado de constante fluxo e transição, produz a impressão de um contínuo no qual todas as coisas se fundem e se aglutinam” (1998, p. 898), acreditamos ser válida a reflexão de Paniker ainda que enfoque a tradição oriental. Em suma, a provocação acerca da vitalidade da categoria espaço no Oriente é desafiadora.

Qu'est-ce que l'espace littéraire? Au sens le plus concret, il n'est guère que, sur la page, l'organisation des blancs et des noirs (...) Au sens le plus abstrait, il est le lieu où se distribuent simultanément les signes, où se lient les relations achroniques: la pensée a besoin des métaphores spatiales (...) et tout texte est espace. Une troisième acception fait de l'espace le lieu des images, perceptive puis représentant (...). Dans un texte, l'espace se définit donc comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation (p. 47).

Mas esse espaço é o da função referencial, da *mimesis*, do verossímil. Mas o que de fato nos interessa, é o espaço do “segundo plano”, o espaço articulado pela função poética que faz com que a narrativa poética eleja “um lugar paradisíaco que se opõe absolutamente aos cenários de encontro na narrativa realista” (p. 61). Para Tadié, “*l'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce que qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique (...) l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale; son écorce abrite une révélation*”. (p. 9-10).

Nessa mesma seara de um olhar diferenciado sobre a espacialidade literária, Oziris Borges Filho (UFTM/UFG), em sua pesquisa **Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise**, sugere perspectivas para o tratamento da espacialidade literária, configurando, inclusive uma metodologia analítica: a Topoanálise. Para o autor, a Topoanálise é,

(...) mais do que o “estudo psicológico”, pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária (...). Portanto, a topoanálise, tal qual a entendemos aqui, é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc. (2007, p. 33).

Considerando o conto **Cantiga de esponsais**, entendemos que essa percepção da espacialidade literária coaduna-se com o efeito de sentido provocado pela escritura machadiana no que tange à arquitetura dos espaços e de e sua relevância.

Em **Cantiga de esponsais**, o percurso espacial é apresentado pelo narrador em uma ordem: a igreja, a rua, a casa e o quintal. Portanto, há, no conto, a politopia, ou seja, a presença de vários espaços, configurando a importância da observação das relações entre objetos e personagens nesses espaços e como essa relação auxilia na construção dos mesmos, pois,

congregando os pensamentos de Poe¹³, Tadié e Borges Filho, o espaço, ao ter uma linguagem, uma ação e uma função, adquire posição de destaque, deixando de ser apenas o local em que fatos ocorrem e, em muitos casos, tornando-se, inclusive personagem como é o caso “clássico” de **The Fall of the House of Usher** (1839), de Poe, e de **Wuthering Heights** (1847), de Emily Brontë (1818/1848). Pode adquirir, conseqüentemente, uma relação estreita com as personagens de modo a delinear um estado de homologia. Portanto, a análise rigorosa desses espaços, de sua interação com as personagens e outros elementos ficcionais, bem como dos objetos e coisas que o estruturam, delineiam, naturalmente, caminhos para uma melhor compreensão dos efeitos de sentido que este espaço provoca e de sua importância.

Cabe aqui balizar que, sendo a forma do conto considerada uma narrativa breve, o “sucesso” da empreitada artística depende da forma como os elementos da estrutura narrativa articulam-se entre si de modo a configurar uma trama literária reduzida, propiciando o efeito de leitura em uma “sentada só” conforme sugerido anteriormente por Poe em **The Philosophy of Composition**.

E é nessa arquitetura textual que Machado também se revela um hábil contista: faz escolhas formais e temáticas cujo diálogo recupera para o leitor sobre a trajetória angustiante de Mestre Romão à procura de seu lugar no mundo.

No percurso espacial de **Cantiga de esponsais**, temos:

a) Igreja

Por meio de uma espécie de prólogo, o narrador situa “o leitor” no contexto espaciotemporal do conto, o ano é 1813 e o cenário, a igreja do Carmo:

Imagine a leitora que está em 1813, na Igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção. (1983, p. 31).

¹³ Os ensaios **The Philosophy of Furniture** (1840) e **The Philosophy of Composition** (1846), de Edgar Allan Poe (1809-1849) discutem a importância do espaço e sua representação e efeitos na literatura.

Observa-se que a espacialização da igreja é franca, ou seja, descrita por um narrador sem a intervenção de outras opiniões, conferindo, pois, objetividade e fluidez ao texto; a descrição é sintética, sem muitos detalhes. No entanto, já neste início, tem-se destaque para os gradientes sensoriais da audição, da visão e do olfato, introduzindo o leitor nesse espaço no qual o som se torna uma arte. Estes sentidos unidos - e guiados pelo poder do som associado ao aroma do incenso - parecem transportar o leitor para outra realidade, para a realidade de uma festa antiga, em tempos remotos e mágicos. Ou seja, é como se ele fosse suavemente deslocado de um tempo e espaço profanos para adentrar em um plano sacralizado cujo intuito é ser “iniciado” para ouvir a estória de Romão Pires. Essa “iniciação” torna-se mais verossímil ao considerarmos que o narrador é heterodiegético confirmando uma de suas funções, conferir objetividade e imparcialidade ao que está sendo narrado. Cria-se, então, o *status* de “verdade”.

Ademais, cabe frisar que a igreja, como uma coordenada espacial de interioridade, homologa as ações sagradas das personagens: Mestre Romão rege a orquestra com alma e devoção; as demais presenças – uma espécie de coro - reforçam esse sentido de devoção à sacralidade. Machado entende bem qual o efeito de sentido deste tipo de espacialidade, pois, sua escolha, como também o faz Poe, pela circunscrição fechada do espaço, do interior, revela, mais uma vez, a destreza do contista. Mediante essa situação, torna-se crucial somar uma personagem ao espaço, de forma a criar um harmônico estado de interdependência. Sobre a relação de Mestre Romão com a igreja, temos:

(...) Não falo sequer da orquestra, que é excelente; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção (...) Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício; mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua. Acabou a festa; é como se acabasse um **clarão intenso**, e deixasse o rosto apenas alumiado da luz ordinária. Ei-lo que desce do coro, apoiado na bengala; vai à sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. Tudo isso indiferente e calado. (1983, p. 31, grifo nosso)

Aqui é possível depreender que Mestre Romão, naquele momento da missa, vivencia uma sensação de estado de graça, de epifania¹⁴. A missa é uma “festa” que, de certa forma,

¹⁴ De acordo com o **Merriam Webster's Encyclopedia of Literature**, o uso literário do termo epifania, antes vinculado ao campo religioso, é associado ao escritor James Joyce e à obra *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1995, p.383). No **E-Dicionário de Termos Literários**, Miguel Cardoso reflete que “a epifania é um instrumento de revelação, que suspende o devir e se destaca dele. O momento, ainda que efêmero, é registado - *prende* a atenção - e dessa forma prolonga o seu significado, permeia o resto do texto e fornece nós privilegiados de significado ao

propicia ao regente uma espécie de permissão carnavalizada às avessas, pois, molda-se como saída do tempo/espaço profano para adentrar ao tempo/espaço sagrado religioso. No entanto, ao final da festa, é como se acabasse o “clarão intenso”¹⁵, a epifania sofrida, em tom de lamento, faz com que Romão, apoiado na bengala, desça do coro, reingressando em sua triste realidade. Ao descer do coro, há um deslocamento do regente do eixo da verticalidade (alto) para a horizontalidade (baixo).

Essa mudança de eixo é uma imagem significativa, pois intensifica o sentimento de tristeza permanente que acompanha o Mestre, notadamente marcado em sua ida para a sacristia de modo “índiferente e calado”, aceitando um lugar à mesa de jantar. Embora o convite para jantar nesse espaço litúrgico revela que Romão possuía o respeito dos padres, para ele parece ser somente um ato comum. Ou seja, a alegria de Romão somente ocorre com sua ascensão do plano “terrestre” para o “espiritual”, do baixo para alto (coro); a luz e a música se fazem evocando, como já antes referido, um estado de graça à personagem que só é possível justamente por seu deslocamento para um tempo fora do próprio tempo. Findo o jantar, Mestre Romão parte para outro espaço, o da rua que discutiremos a seguir.

b) Rua

A rua em que Mestre reside é chamada de **Rua da Mãe dos Homens**, já revelando de chofre ao leitor que esse espaço não deve ser ignorado, pois, além de ser um tipo recorrente do cronotopo bakhtiniano¹⁶, o estudo dos nomes no texto literário - a toponímia - um dos aspectos da Topoanálise - contribui para o entendimento dos efeitos de sentido que o texto deseja suscitar. Vejamos:

Jantou, saiu, caminhou para a rua da Mãe dos Homens, onde resiste, com um preto velho, Pai José, que é a sua verdadeira mãe, e que neste momento conversa com uma vizinha.

- Mestre Romão lá vem, pai José, disse a vizinha.
- Eh! eh! adeus, sinhá, até logo.

leitor”.

Disponível

em:

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=990&Itemid=2. Acesso: em 14 fev. 2015.

¹⁵ É interessante notar a conexão entre epifania e clarão intenso. Em **To the Lighthouse** (1927), de Virginia Woolf, o narrador reflete: “(...) The great revelation perhaps never did come. Instead there were little daily miracles, illuminations, **matches struck unexpectedly in the dark**” (2007, p. 361, grifo nosso).

¹⁶ Em **Forma de Tempo e de Cronotopo no Romance**, Bakhtin explica que cronotopo é “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura (...) No cronotopo artístico literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto” (2002, p. 211).

Pai José deu um salto, entrou em casa, e esperou o senhor, que daí a pouco entrava com o mesmo ar de costume. (1983, p. 31).

Esse espaço público, o segundo do conto e citado essa única vez, abriga a residência de Romão e de Pai José, apontando para um espaço aberto cuja função é marcar a caminhada/itinerário da personagem para sua casa. Como espaço de transição, sua dimensão é marcante, pois homologa metaforicamente o percurso solitário de Romão para o cenário de sua casa onde a desilusão é inquilina solene. Mais uma vez, revela-se a coordenada espacial de horizontalidade que situa a personagem perto da tristeza (casa) e longe da festa (verticalidade do coro na igreja). Essa tristeza parece ser abrandada pela presença de Pai José, um preto velho que retoma aquele imaginário dos negros no contexto histórico do século XIX que se dedicavam ao seu “senhor”, bons, amáveis e solícitos. Essa característica é inclusive reforçada pelo nome da personagem – pai -, que, em conjunto com o nome da rua - mãe -, reveste o texto de significação orientada para um aspecto familiar, conferindo, a Romão a impressão de não estar só, de estar protegido por um pai e uma mãe.

Retomando a coordenada espacial de interioridade, temos o interior da casa do Mestre reforçando a relação de homologia entre os espaços por ele percorridos.

c) Casa

Em **Cantiga de esponsais**, a casa é aberta ao leitor de maneira sucinta:

(...) A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jocundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vezes, estudando. Sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele... (1983, p. 33).

A partir deste fragmento, observa-se que, assim como a igreja, a descrição é mínima, no entanto, consegue oferecer ao leitor uma imagem precisa do que é a vida e a casa de Romão pelo lado interior. Mais uma vez, por meio da tessitura contística machadiana, a escolha lexical (casa velha, sombria, nua, cravo), revela o poderio das palavras, amparando-se por uma atmosfera soturna que desnuda a intimidade da personagem.

Retomando Bachelard (1988, p. 21), comparece aqui o espaço da casa como a representação da intimidade. Para o estudioso, “analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (1988, p. 21). Sob o

mesmo viés bachelardiano, Xavier¹⁷, reitera a impressão de que o espaço da casa pode adquirir “uma intersecção significativa entre ser e espaço” (2012, p. 15). É essa topografia que se verifica no trecho acima transcrito, deixando perceber nessa casa, a total ausência de alegria, de realização pessoal e profissional, impressão confirmada pelo narrador: tratava-se de uma *casa sombria e nua*. (1983, p. 31).

Há uma simbiose entre o morador e a casa, refletindo o outro, como em um jogo especular. Da mesma forma que mestre Romão é triste, angustiado, a casa também o é, impregnando o local com características psicológicas. De acordo com a Topoanálise, ao entremear cenário e densidade psicológica, temos a metamorfose da casa de simples cenário para ambiente. Tal relação espaço-personagem também pode ser destacada quando Romão se queixa: — *Pai José — disse ele ao entrar —, sinto-me hoje adoentado*. (1983, p. 32). Esse Romão “de dentro de casa” em nada lembra-nos o Romão “de dentro da igreja”, no coro, em estado de graça. Por meio dessa imagem, temos o que Borges Filho (2007, p. 105) apresenta como sendo um eixo axiológico, uma divisão entre o bom e o mau.

Exatamente como o interior de Romão está angustiado pela música não composta, os objetos da casa também se relacionam com essa situação. É o caso da gaveta que guarda o canto esponsalício “começado” e não terminado, cuja memória faz retornar:

Em músicas! justamente esta palavra do médico deu ao mestre um pensamento. Logo que ficou só, com o escravo, abriu a gaveta onde guardava desde 1779 o canto esponsalício começado. Releu essas notas arrancadas a custo, e não concluídas. E então teve uma idéia singular: — rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra. (1983, p. 32).

Como parte integrante do mobiliário e do espaço, a gaveta assume então dimensão imagética bastante significativa, já que, como discute Bachelard (1989, p. 91), “é um dos verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta”. Temos, assim, a revelação de um segredo encarcerado há muito tempo; abrir essa gaveta implica trazer as memórias, as verdades mais

¹⁷ A crítica Elódia Xavier, em seu livro **A Casa na ficção de autoria feminina** (2012), estuda a representação do espaço “casa” na escritura ficcional de algumas autoras brasileiras como Júlia Lopes de Almeida, Ondina Ferreira, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Cora Coralina, Letícia Wierzchowski, Tatiana Salem Levy, Adriana Lunardi, entre outras. Em suas reflexões, Xavier explora variações semânticas do termo “casa”, desdobrando-o em possibilidades suscetíveis a investigações: Casa couraça, casa jaula, casa protetora, casa da infância, casa da prostituição, casa sobradão, casa de espera, casa dessacralizada, etc. Da mesma forma, Brandão, em **Teorias do Espaço Literário**, apresenta um trecho retirado de Georges Perec em que a entrada espaço desdobra-se em múltiplas possibilidades como espaço livre, espaço fechado, espaço excluído, espaço contado, espaço verde, entre outros (2013, texto de orelha).

íntimas e sofridas da personagem. Mediante tal arranjo entre personagem, lugar e objetos, entre Romão, a sala e a gaveta, cria-se um efeito de cronotopicalidade. Ao permitir este efeito, Machado empreende a materialização do tempo no espaço de forma indissociável e comprimida, provoca-se dor e angústia na personagem, pois retoma os segredos e sussurros de confidência da alcova.

A partir do momento que Romão, já consciente da morte iminente, decide enfrentar a “gaveta” e terminar aquele canto que começara há tantos anos; solicita, para tal fim, que coloquem o cravo na sala do fundo da casa:

O princípio do canto rematava em um certo *lá*; este *lá*, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita. Mestre Romão ordenou que lhe levassem o cravo para a sala do fundo, que dava para o quintal: era-lhe preciso ar. Pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dois casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos presas. Mestre Romão sorriu com tristeza. (1983, p. 33).

É significativo notar que, ao tentar terminar seu canto esponsalício, o protagonista dirige-se ainda mais para o interior da casa. Essa atitude de interiorização no espaço físico guarda uma analogia com a interiorização psicológica que ocorre no regente, isto é, mestre Romão se prepara para um ato criativo que exige silêncio e concentração. E essa intenção é homologada de forma eufórica pelo espaço eleito. Ademais essa sala dos fundos também é responsável pelo ponto de vista da tensão espacial dramática, pois é nela que acontecem o clímax e o desfecho do conto: na sala constricta e abafada pelas reminiscências do passado, mestre Romão, no ápice de sua angústia, falece. Cabe ainda mencionar que, embora essa movimentação para a sala do fundo possa causar a impressão de que a personagem procura se esconder, temos, ao contrário, a vontade de ela estar em contato com o ar, com a natureza, com o jardim. Talvez uma forma romântica de se pensar a inspiração.

No entanto, nesse deslocamento espacial, o protagonista tem seu conflito interno aflorado e inspiração bloqueada pela visão de um casal “casadinho de oito dias”. Ressalta-se que este gradiente sensorial da visão se dá por meio de um jogo espacial entre duas janelas, suscitando uma imagem de *mise en abyme*¹⁸, ou seja, como se ele estivesse revivendo sua

¹⁸ *Mise en abyme*: Termo usado pela primeira vez por André Gide para referenciar as narrativas que contém outras narrativas encaixadas em si, relembrando a estrutura das matrioskas, ou bonecas russas. Conforme o E-Dicionário de Termos Literários, a “*mise en abyme* (ou *Mise en abîme*) consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular (...) favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de

própria estória quando se casara há trinta e quatro anos, em 1779. Para reforçar tal efeito, entendemos que a narrativa sofre uma espécie de pausa, de suspensão temporal do presente ocorrendo a digressão da personagem.

Entendemos ser importante, mais uma vez, tratar sobre essa relevância do espaço para a compreensão da estratégia da *mise en abyme*, pois, para arquitetar espacialmente uma estória dentro da outra, o contista fez uso de janelas e casas que, como um efeito espelhado, reflete uma imagem dentro da outra. Nesse sentido, a narrativa opera no âmbito da forma espacial uma vez que essas imagens são articuladas de forma simultânea e sucessiva no limite físico entre duas propriedades. Novamente, recuperando a ideia do cronotopo, estamos diante de um dos seus motivos: a janela que, em conjunto com a estrada, o castelo, o corredor, o hall, a porta e a varanda, representam uma zona de reflexão e memória. Artimanhas estéticas de Machado.

Retomando o momento em que Romão avista o casal, a ansiedade do regente é agravada:

Impossível! nenhuma inspiração. Não exigia uma peça profundamente original, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado. Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos. Para completar a ilusão, deitava os olhos pela janela para o lado dos casadinhos. Estes continuavam ali, com as mãos presas e os braços passados nos ombros um do outro; a diferença é que se miravam agora, em vez de olhar para baixo: Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo; mas a vista do casal não lhe supria a inspiração, e as notas seguintes não soavam. (1983, p. 33).

A contínua visão da “janela” e observação da proximidade entre o casal com as mãos presas e olhar “um dentro do outro” pode soar para o protagonista a realização silenciosa de um pacto de “para sempre”. Mediante tal circunstância, não há como a tensão de Romão se dissipar, pois o regente experimenta uma epifania perturbadora em que um dos esponsais de sua estória pessoal, a sua mulher, quebra o pacto feito entre eles ao falecer de forma prematura, logo após o casamento, deixando-o, por fim, sozinho neste insólito itinerário chamado vida.

uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos.”. No Dicionário de Teoria da Narrativa, a estrutura de *As mil e uma noites* é utilizada para ilustrar tal processo de encaixe, pois “todos os contos encontram-se embutidos no conto principal protagonizado por Xerazade” (REIS, C.; LOPES, A. C. M., 2000, p. 156). Na tradição italiana e inglesa, as obras *Decamerão* (1349/1353), de Giovanni Boccaccio (1313/1375), e os *Canterbury Tales* (1387/1400), de Geoffrey Chaucer (1342/43?/1400), também são exemplos de narrativa encaixada.

Obviamente, essa morte é responsável pela criação da atmosfera entristecida do conto, pois, como reflete Poe, na **The Philosophy of Composition** (1846), nada é mais comovente do que a morte de uma mulher jovem e amada. Não obstante, é válido observar que uma peça do mobiliário e instrumento do mestre, - o cravo -, por remeter sua origem ao medievalismo e, de certa forma, também, traduzir as dualidades barrocas, corrobora para o retorno de memórias do passado, bem como a acentuação da atmosfera e do tom lúgubre do conto.

Desse estado angustiante vem o ato de desespero de quem já não consegue mais comunicar ao mundo de forma lúcida e equilibrada essa tensão; Romão rasga, portanto, aquele início do canto composto há muito tempo:

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (1983, p. 33).

Ao rasgar esse papel, recusando essa tensão passional, fruto de sua trajetória existencial contraditória entre o querer e o poder fazer, mestre Romão se liberta, passando de um estado de tensão máxima a outro de tensão mínima. Ao ouvir a jovem cantarolar justamente a “coisa” que ele procurara por tanto tempo, a personagem desiste da vida. Abandonando o “papel” e o próprio desejo, o protagonista também abandona a vida, expirando: *O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou*, (1983, p. 33).

Observa-se, assim, que esse papel, em **Cantiga de esponsais**, é o meio no qual os desejos de Mestre Romão não são concretizados; torna-se uma metáfora que, com entre brancos e silêncios, reflete sua própria existência. Embora tenha feito muitas tentativas, o protagonista não consegue se eternizar por meio da escrita: *E então teve uma ideia singular: — rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra*. (1983, p. 32). O papel é rasgado, silenciando definitivamente os cantos de Romão: vida e obra.

Com essa sucessão de imagens, pensamos na sugestiva dicotomia claro/escuro em que o amor, para muitos, é como um farol a indicar luz, possibilidades de caminhos, já para outros, reverte-se em escuridão, levando os amantes à destruição. Consciente de que sua busca pelo sentido da vida fora em vão, metaforizada pelo abanar de cabeça e por um “papel”, mestre

Romão de fato desiste e à noite, perece. Aliás, para “falar” com o leitor acerca dessa desistência e das idiossincrasias da vida, Machado não se esquece de seu narrador preferido, o irônico.

Ou seja, esse narrador cruelmente observa que Romão encontra o seu objeto artístico, a tal “frase linda” para sua cantiga de esponsais, ainda que por meio de um outro destituído de qualquer conhecimento musical e, embebido pelo olhar do marido, cantarola o “lá” tão sonhado por Romão. Filosófica e ironicamente, o narrador defende a tese de que em arte é preciso, além do conhecimento técnico, ter talento. E a vida e o tempo, mestres de todas as coisas, não são piedosos com a ausência de um ou de outro.

3. Considerações finais

Como foi possível destacar ao longo deste ensaio, o conto de Machado de Assis, **Cantiga de esponsais**, traz oportunas provocações sobre as questões da espacialidade literária.

O percurso espacial desse conto - a igreja, a rua, a casa e o quintal - com suas particularidades de eixos (horizontal/vertical), gradientes sensoriais (principalmente audição e visão), traz questões interessantes em termos de construto literário por parte do contista, criando, inclusive, interação de interdependência com o protagonista, Mestre Romão. A concepção deste percurso – os espaços, o mobiliário, os objetos, os componentes como a janela – está engendrada, ora de forma eufórica, ora disfórica, no itinerário da personagem em busca pelo (inacessível) sentido da vida e da profissão, bases constitutivas de sua identidade, fazendo, então que o espaço se torne agente da ficção. Temos, assim, em **Cantiga de esponsais**, harmonia entre os artifícios literários em termos de manipulação dos componentes da narrativa e os temas suscitados.

Machado constrói um enredo com poucas personagens, poucos espaços e sem grandes complexidades no que tange à categoria temporal. No entanto, essa aparente simplicidade não significa um conto simples. Ao contrário, justamente por se tratar de um conto, de uma narrativa breve, a habilidade do Machado-contista em sobrepor camadas de possibilidades de leitura com múltiplos efeitos de sentido é antecipatória da narrativa contemporânea. Pensemos novamente no episódio da gaveta já comentado. Para muitos, pode ser apenas uma gaveta, mas Machado a transformou em metáfora/imagem das coisas guardadas, das memórias escondidas, das lembranças deixadas na escuridão dos tempos passados. Em resumo, das profundezas psicológicas de Romão imprime-se, portanto um redimensionamento poético do léxico. É fato, Machado não desdenha uma gaveta.

Outra situação análoga a da gaveta, é a presença da janela, simples adereço arquitetônico, cujo efeito propicia o uso da estratégia textual da *mise en abyme*, da narrativa encaixada. Machado lançou mão de duas janelas para entremear uma estória na outra. Assim, o presente e o passado de Romão, redimensionados esteticamente, movimentam seu texto para a forma espacial, recurso que, como defendido por Frank, seria um artifício da literatura moderna.

Esta tarefa de extrair o máximo do mínimo não é empecilho para Machado se reafirmar com um grande contista, pois, em **Cantiga de esponsais**, transforma um enredo banal em um texto repleto de estratégias cujo valor estético perdura até a contemporaneidade, suscitando uma intensa experiência dionisíaca.

Em **Cantiga de esponsais**, a ourivesaria do texto é desafiadora, trazendo à baila a discussão sobre um elemento que ficou à margem nos estudos críticos: o espaço. Ademais, temos Romão, personagem emblemática na decodificação das angústias cotidianas do homem do século XIX que desliza tranquilamente para os dias atuais tão líquidos.

Expostas essas reflexões, Machado de Assis, em **Cantiga de esponsais**, cumpre seu papel de contista ímpar, tal como professado no decálogo do perfeito contista de Quiroga: arte e inspiração em coro uníssono; e assim tece o bruxo do Cosme Velho. Portanto, a escritura machadiana se converte em elogio à diferença, diferença essa instalada nas tramas espaciais do texto, provocando efeitos de estranhamento e desfamiliarização perturbadores.

Referências

ANTUNES, B.; MOTTA, S. V. **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: UNESP, 2009.

ASSIS, M. de. **Contos**. São Paulo: Ática, 1983.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. Formas do tempo e do cronotopo no romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002, p. 211-212.

BAUMAN, Z. **Tempos Líquidos**. Tradução Carlos Alberto Medeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura: introdução à Topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMÕES, L. V. de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1952.

CARROLL, L. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CEIA, C. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=comcontent&view=frontpage&Itemid=1>. Acesso em: 15 fev. 2015.

CUNHA, B. R. da. Guimarães Rosa: um espaço transmoderno da escritura. In: _____; LEITE, M. S. C.; NOLASCO, P. S. (orgs). **Cânone e Anticânone: a hegemonia da diferença**. Uberlândia: EDUFU, 2012.

EDWARDS, D. J. **PostColonial Literature**. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

ENCICLOPÉDIA Merriam Webster's **Encyclopedia of Literature**. Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster, Incorporated Publishers, 1995.

ECO, U. **The infinity of lists**. Tradução Alastair McEwen. England: Maclelose Press, 2009.

LOTHE, J. **Narrative in film and fiction: an introduction**. UK: OUP, 2000.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime. Tradução do Prefácio de Cromwell**. Tradução e notas Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PEREIRA, L. M. **Prosa de Ficção**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

PAZ, O. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano. 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

POE, E. A. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997.

QUIROGA, H. **Decalogo del perfecto cuentista**. Disponível em: [http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/decalogo del perfecto cuentista.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/decalogo%20del%20perfecto%20cuentista.htm) _Acesso em: 15 fev. 2015.

REIS, Carlos e LOPES; Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

ROY, A. **O Deus das Pequenas Coisas**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SAINT BEUVE, C. A. **Literary and Philosophical Essays**. Disponível em: <http://www.bartleby.com/32/202.html>. Acesso em: 17 jan. 2015.

TADIÉ, J.-Y.. **Le récit poétique**. Paris: Puff, 1978.

VARGAS LLOSA, M. **A civilização do espetáculo**. Tradução Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

WILLIAMS, R. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOOLF, V. **The selected works of Virginia Woolf**. Hertfordshire: Wordsworth Library Collection, 2007.

_____. The Narrow Bridge of Art. In: _____. **Granite and Rainbow**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1958, p. 11-23.

WORDSWORTH, W.; COLERIDGE, S. T. **Lyrical Ballads**. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/9622/9622-h/9622-h.htm>. Acesso em: 15 fev. 2015

XAVIER, E. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulher, 2012.

Artigo recebido em: 20.02.2015

Artigo aceito em: 22.05.2015