

“NÃO JULGUEIS, PARA QUE NÃO SEJAS JULGADOS”: INTERTEXTUALIDADE BÍBLICA NO CONTO “SUJE-SE GORDO”, DE MACHADO DE ASSIS

Paulo Sérgio de Proença¹

Resumo: Este trabalho pretende verificar o papel que a menção bíblica tem no conto, em conexão com o teatro, a partir da prescrição “Não julgueis, para que não sejas julgados”. Qual o efeito disso, no característico jogo de ambiguidades do autor? A noção bakhtiniana de intertextualidade será o principal amparo teórico. O pensador russo oferece categorias epistemológicas para a compreensão do fenômeno de incorporação de outras vozes nos discursos que produzimos. Tudo indica que a utilização da Bíblia por Machado não é inconsequente; vincula-se à recorrente marca de iconoclastia de seus escritos, à denúncia consciente da precariedade dos valores vigentes na cultura ocidental e às tensões entre o ser e o parecer.

Palavras-chave: Bíblia; Machado de Assis; Intertextualidade; Justiça.

“Do not judge, so you're not be judged”: biblical intertextuality in the short story “Suje-se gordo”, by Machado de Assis

Abstract: This work intends to verify the role that biblical evocation has, in connection with the theater, from the prescription “Do not judge, lest you be judged”. What is the effect of this, on the author's characteristic ambiguity? The Bakhtinian notion of intertextuality will be the main theoretical support. The Russian thinker offers epistemological categories for understanding the phenomenon of incorporating other voices in the speeches we produce. Everything indicates that Machado's use of the Bible is consequential; it has link to the recurring mark of iconoclasm in his writings, to the conscious denunciation of the precariousness of the values in force in Western culture and to the tensions between being and seeming.

Keywords: Bible; Machado de Assis; Intertextuality; Justice.

INTRODUÇÃO

Machado de Assis é considerado o autor de maior expressão literária em prosa da língua portuguesa. O lugar que ocupa no panorama literário ocidental é de indiscutível prestígio. Sua portentosa obra de ficção tem grande complexidade, atestada na maior fortuna crítica que ele possui dentre os autores brasileiros.

¹ Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (pproenca@unilab.edu.br)

Um aspecto significativo de sua obra, só recentemente notado e explorado, é a intensa utilização da Bíblia; isso é verificável em todos os gêneros por ele praticados em mais de cinquenta anos de profícua atividade e, especialmente em seus famosos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Significativo empréstimo bíblico se nota no conto “*Suje-se gordo*”, cujo mote é o verso 7.1 do Evangelho de Mateus: “Não julgueis, para que não sejais julgados”. Na peça genial de Machado, o preceito evangélico ocupa o nó dramático para pôr em xeque os fundamentos institucionais e ideológicos da modernidade cristã.

Serão apresentadas aqui breves considerações teóricas sobre intertextualidade e interdiscursividade, noções importantes para o fenômeno de incorporação de textos e discursos disponíveis nas trocas sociais. Elementos estruturais importantes no conto são o teatro e a Bíblia; assim, discutem-se a pertinência e a importância desses elementos; em seguida, aspectos da evocação bíblica, mote para o desenvolvimento da narrativa, são apresentados e discutidos; por fim, alguns desdobramentos não menos importantes são identificados, como a teatralização da justiça, ambiguidades e escrúpulos e possível leitura ideológica do conto.

INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE: TROCAS E INFLUÊNCIAS

Os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade foram sintetizados por Fiorin (2006, p. 161-194), sob os pontos de vista teórico e histórico. A noção de intertextualidade deriva da centralidade do diálogo como a única possibilidade de vida da linguagem. Assim, os textos absorvem-se e são absorvidos uns nos outros.

Intertextualidade tem sido utilizado de maneira nem sempre precisa e uniforme; por isso, é preciso voltar a Bakhtin, em cuja obra a noção de interdiscurso aparece sob o conceito de dialogismo, princípio constitutivo da linguagem, porque o acesso à realidade é sempre mediado pela linguagem; a realidade a que temos acesso é semiotizada pelos discursos; os discursos não se relacionam com as coisas, mas com outros discursos (FIORIN, 2006, p.167).

Como se apreende o discurso de outrem? Bakhtin situa essa apreensão não nos processos subjetivos no interior da alma do receptor, mas nos processos sociais. Estes mecanismos, situados na sociedade, vinculam discurso citado e

contexto narrativo por “relações dinâmicas, complexas e tensas” (BAKHTIN, 1979, p.134).

A primeira tendência no processo de citação é a de conservar sua integridade e autenticidade, pela delimitação nítida de suas fronteiras. Nesse caso, o discurso do outro, como um bloco de comportamento social, tem seus limites conservados e respeitados. Essa é a característica do estilo linear: criar contornos exteriores nítidos à volta do discurso citado. A segunda tendência promove o contrário, na qual a língua permite

ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem. O contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar as suas fronteiras. Podemos chamar esse estilo de transmissão do discurso de outrem o estilo pictórico. Sua tendência é atenuar os contornos exteriores nítidos da palavra de outrem (BAKHTIN, 1979, p.136).

Por sua vez, esta última orientação tem uma variedade de tipos. No primeiro, o narrador deliberadamente “apaga as fronteiras do discurso citado, a fim de colorir-lo com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo” (BAKHTIN, 1979, p.136). Com a adoção desse procedimento (característico da época do Renascimento, do fim do século XVIII e de quase todo o século XIX) o dogmatismo racionalista tende a desaparecer, para dar lugar a certo relativismo, o que é favorável a uma apreensão “intuitiva de todos os matizes linguísticos individuais do pensamento das opiniões, dos sentimentos” (BAKHTIN, 1979, p.136).

O segundo tipo, aplicado ao romance, indica que o discurso citado dissolve o contexto narrativo: “O discurso do narrador é [...] tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens. A posição do narrador é fluida, e na maioria dos casos ele usa a linguagem das personagens representadas na obra” (BAKHTIN, 1979, p.137).

Duas maneiras há de incorporar vozes no enunciado: a) o discurso do outro é abertamente citado, separado por aspas, discurso direto e indireto; b) o discurso do outro é internamente dialogizado (bivocal): paródia, estilização, polêmica. Essas formas de incorporação do discurso do outro foram classificadas por Authier-Revuz sob as expressões heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva. Contudo, os princípios teóricos por ela desenvolvidos já se encontravam em Bakhtin (2000, p. 318):

O discurso do outro possui uma expressão dupla: a sua própria, ou seja, a do outro, e a do enunciado que o acolhe. Observam-se esses fatos acima de tudo nos casos em que o discurso do outro (ainda que se reduza a uma única palavra, que terá valor de enunciado completo) é abertamente citado e nitidamente separado (entre aspas) e em que a alternância dos sujeitos falantes e de sua inter-relação dialógica repercute claramente. Mas em todo enunciado, contanto que o examinemos com apuro, levando em conta as condições concretas da comunicação verbal, descobriremos as palavras do outro ocultas ou semiocultas, e com graus diferentes de alteridade.

Assim, nenhum discurso é absolutamente novo e todo discurso, é de alguma forma, novo porque, ao vir à luz, produzido por alguém, se serve de uma língua, de ideias e valores já anteriormente dados, nos quais, necessariamente se apoia. Todo discurso é, de alguma forma, novo, porque, para vir à luz, é portador de informação ou intenção nova, pois, caso contrário, seria dispensável. Se há ideias e valores já anteriormente dados, então, sob o ponto de vista discursivo, nenhum discurso é único, inédito, desconectado dos outros: “[...] o discurso, seja qual for, nunca é totalmente autônomo. Suportado por toda uma intertextualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, geradora de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço” (BLIKSTEIN, 1994, p. 45).

O primado do interdiscurso é um princípio da análise do discurso de tradição francesa. Citando Pêcheux, Charadeau e Maingueneau (2004, p. 287) lembram que, na prática discursiva, o usuário não fala, mas “é falado”: “O próprio de cada formação discursiva é dissimular, na transparência do sentido que aí se forma [...] o fato de que ‘isto fala’ sempre antes, alhures ou independentemente”.

Maingueneau, em *Gênese dos discursos* (2007, p. 22) propõe sete hipóteses sobre interdiscursos, das quais apenas mencionaremos duas. A primeira é: “o interdiscurso tem precedência sobre o discurso” (2007, p. 21). Esse ponto de partida indica que a relação interdiscursiva é a responsável pela estruturação da identidade. A segunda hipótese sustenta que essa relação é chamada interincompreensão que, por sua vez, deriva da

[...] interação semântica entre os discursos como um processo de tradução [...] Cada um introduz o Outro em seu fechamento, traduzindo seus enunciados nas categorias do Mesmo e, assim, sua relação com esse Outro se dá sempre sob a forma do ‘simulacro’

que dele constrói” [...] a identidade de um discurso coincide com a rede de interincompreensão na qual ela é capturada.

O TEATRO: MOLDURA QUE CIRCUNSCREVE NOSSAS AÇÕES

Pode-se dizer que o teatro foi a porta de entrada literária que conduziu Machado à maturidade, em continuação à fase inicial de sua atuação ocorreu na poesia e no jornalismo. Aos quinze anos começa a publicar pequenos poemas; antes dos vinte tornou-se crítico de teatro e censor do Conservatório Dramático Brasileiro. O aprendizado fez-se refletir em amadurecimento estético que provocou desdobramentos significativos em sua produção posterior, na fase de amadurecimento intelectual e estético. O jovem Machado, influenciado por princípios do romantismo, era cheio de preocupações de ordem moral, além de ser, também, progressista; tinha expectativas de que o teatro funcionasse como meio de reforma da sociedade; neste trecho característico a seguir transcrito, podem ser apontadas essas afirmações, ao lado de uma visão complexa da realidade, o que já antecipa, em certo grau, elementos de sua maturidade: “Ao teatro [para] ver a sociedade por todas as faces: frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, cheia de flores e espinhos, dores e prazeres, sorrisos e lágrimas! Ao teatro vício em contato com a virtude” (MAGALHÃES JR., 2008, vol. 1, p. 46)². Essa predileção pelo teatro cria em Machado vínculos com Shakespeare, não apenas por causa do gênero, mas, sobretudo, por princípios estéticos e ideológicos. Isso pode ser notado no conto “Tempo de crise”, de 1873, que superpõe humanidade a Rua do Ouvidor³ (ASSIS, 2008, vol. 3, p. 1179):

Dizem de Shakespeare que, se a humanidade percesse, ele só poderia compô-la, pois que não deixou intacta uma fibra sequer do coração humano. Aplico el cuento. A Rua do Ouvidor resume o Rio de Janeiro. A certas horas do dia, pode a fúria celeste destruir a cidade; se conservar a Rua do Ouvidor, conserva Noé, a família e o mais [...].

Em *Dom Casmurro* há outra ocorrência dessa aproximação que vale a pena ser registrada. No curto capítulo VIII, “É tempo!”, o narrador iria começar a sua

2 Para Magalhães Júnior a juventude de Machado foi marcada por abertura para o convívio com amigos, para a fruição da vida artística e cultural oferecida pela corte. Daí o seu interesse pelo teatro. Marca desse período foi a sua atividade liberal, decorrência de leituras, de algumas amizades que cultivou e de propensão pessoal para uma visão crítica da sociedade do seu tempo (MAGALHÃES JR., 2008 vol. 1).

3 Nesse ponto pode-se notar a ocorrência da relação local/ universal, tão expressiva em Machado e tão decisiva em seu projeto literário; sobre isso, ver: JUNQUEIRA, Maria Aparecida. Projeto estético-literário machadiano: uma visão preliminar. In: MARIANO, A. S.; OLIVEIRA, M. R. D. (orgs.). Recortes machadianos. São Paulo: Nankin, Edusp, Educ, 2008 (p. 153-182).

ópera, ou seja, começar, de fato, a narrar o que era importante na sua história: “‘A vida é uma ópera’, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu [...] E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 938). Segue-se o capítulo IX, “A ópera”, que poderia ser apartado do livro e considerado um conto, um conto-teoria, que expõe a história da criação da seguinte forma (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 939):

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera do qual abrira mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, e acaso para reconciliar-se com o céu, compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno.

Pediui Satanás, então, que o Senhor a escutasse, emendasse e executasse. Como houve enfática insistência, o Senhor consentiu a execução da peça, mas fora do céu. Para tal finalidade, criou um teatro especial, este planeta. Dispensaram-se os ensaios (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 940):

Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado; com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está além da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrendo muita vez o sentido por um modo confuso.

Shakespeare é mencionado⁴. No capítulo X, “Aceito a teoria”, o narrador (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 941) aplica a si, da seguinte forma: “Eu, leitor amigo,

4 Para os satanistas, apesar de Shakespeare não pertencer àquele tempo, teve o gênio de “transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 939). Ser um plagiário, para o narrador, é uma virtude literária, pois exige certa conformidade com a mimese do drama inicial.

aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor [...]”. O mundo é um teatro no qual são executadas peças criadas por Deus e por Satanás, não ensaiadas previamente. Ou, em outras palavras: um desconcerto geral.

Em “Suje-se gordo” o teatro está presente desde o início, como vimos, a começar pelo título da peça então encenada: “A Sentença ou o Tribunal do Júri”. O espaço em que estão os personagens é um teatro; a narrativa progride de acordo com o tempo circunscrito entre os atos de uma peça e de acordo com a música que era executada; a conversa entre os personagens começa “entre o segundo e o terceiro ato”; adiante, o narrador acusa a urgência da narração, pois “o terceiro ato não tarda”.

O conto progride em ritmo acelerado, de acordo com o hiato temporal permitido pelo intervalo entre dois atos de uma peça: “Não lhe digo como se descobriu o crime nem o criminoso, por já ser tarde; a orquestra está afinando os instrumentos” (ASSIS, 2008, vol. 3, p. 665). Por fim, encerrando a narrativa, o narrador diz: “Acabou a música, vamos para as nossas cadeiras”.

As segunda e terceira menção à urgência do tempo ligam-se a uma preterição (como recurso expressivo decorrente dessa urgência), à leitura dos autos e à apresentação dos réus. O efeito desses elementos é a caracterização do “cenário” do tribunal como um teatro, de fato; contribuem para isso a “atuação” dos réus, dos advogados e dos demais participantes da “peça” real de que eles participam (a isso voltaremos mais adiante).

A EVOCAÇÃO BÍBLICA

O conto “Suje-se, gordo!” envolve julgamento, réu, condenação; a inspiração vem do “Sermão do Monte” (Mt 7.1): “Não queirais julgar para que não sejais julgados”. O narrador, entre dois atos de uma peça, registra acontecimentos singulares que tinha vivido, relacionados à apresentação teatral. Um amigo que o acompanhava disse que era contrário ao júri por causa do preceito do Evangelho sobre os perigos do julgamento. O narrador acrescenta que tinha atuado duas vezes num tribunal, como presidente do Conselho. Na primeira atuação, absolveu os réus, exceto dois, o primeiro dos quais tinha sido acusado de ter furtado pequena quantia, por meio de falsificação e tinha agido por instrução de outra pessoa, que tinha sugerido o recurso por causa de uma emergência, o que se configurava em atenuantes ao crime.

Um dos jurados do Conselho, de nome Lopes, estava muito convencido do delito. A condenação foi por onze votos contra um. Lopes disse que o réu cometeu o crime por uma miséria de duzentos mil-réis: “Suje-se gordo! Quer sujar-se? Suje-se gordo!” (expressão que dá título ao conto). O narrador fica se perguntando o que queria dizer tal frase enigmática. Talvez significasse que o condenado era um ladrão de nada, que tinha se sujado por pouco.

Anos depois, houve segunda convocação para o narrador. A princípio não queria atuar, por causa do preceito evangélico. Mas, como era dever de cidadão, o chamado foi atendido. Um dos três crimes que julgou foi cometido por um caixa do Banco do Trabalho Honrado⁵, responsável por um desvio de cento e dez contos de réis. O acusado era Lopes, o mesmo colega que participara do julgamento anterior e que condenara um réu por desvio de módica quantia. O crime, agora, estava mais do que provado pelos documentos, por uma tentativa de fuga, por testemunhas e outros agravantes; além disso, uma carta do réu o incriminava de forma indubitável. A fatalidade agora era Lopes estar no banco dos réus; ele que tinha condenado outro, corria o risco de ser condenado pelo mesmo delito. A situação fez voltar à mente do narrador o texto evangélico: “Não queirais julgar, para que não sejais julgados”. O que antes julgava, agora era julgado.

As palavras de Lopes (“Suje-se gordo!”) foram, também, lembradas. Com elas, Lopes justificara a condenação do réu por um delito que, relativamente ao montante do desfalque praticado pelo mesmo Lopes, era insignificante. O narrador votou pela condenação, mas, no fim, Lopes foi absolvido por nove votos a três. Assim termina o conto: “O melhor de tudo é não julgar ninguém para não vir a ser julgado. Suje-se gordo! suje-se magro! suje-se como lhe parecer! o mais seguro é não julgar ninguém...”.

O preceito evangélico produz efeito contrário; o ensinamento bíblico procura evitar o risco da condenação alheia, porque pode quem julga vir a ser condenado, até pelo mesmo motivo. No conto, ocorre justamente o contrário, com “agravantes”: Lopes tinha condenado um acusado por um delito de pequenas proporções, praticado com atenuantes; tempos depois, Lopes, o juiz inclemente, comete crime da mesma natureza, de elevadíssimas proporções, com

⁵ Nota-se a ironia. Na sociedade brasileira em que Machado viveu, o trabalho não era honrado, mesmo depois da Abolição. O trabalho escravo produziu riquezas, convertidas em ativos financeiros, depositados nos bancos e fruídos por senhores; os montantes não tinham, nem de longe, nenhum vestígio de honra, resultado da apropriação do trabalho compulsório; eram fruto de roubo, como o relatado no conto.

agravantes. É absolvido. Não funcionou o preceito bíblico. Há descompassos entre o ideal da prescrição evangélica e o real das relações humanas, entre o que deveria acontecer e o que realmente acontece, até nos tribunais, que têm por ofício julgar as ações humanas, condenando e absolvendo. Essa falta de conformidade entre o preceito evangélico e as atitudes humanas é relatada, no conto, sob certo enfoque cético, pois, apesar de todas as evidências, os jurados não perceberam os indícios de culpa ou, mesmo os vendo, não a atribuíram ao réu.

DESDOBRAMENTOS

A moldura teatral suporta, ao longo da narrativa, espécie de teatralização de todo o processo de justiça.

TEATRALIZAÇÃO DA JUSTIÇA

O primeiro réu é caracterizado de forma positiva: era “limpo”; apelava à instância divina como último recurso de ver a justiça implantada; estava “triste [...] os olhos mortos”; tinha sido inspirado por alguém, que o réu se recusava nomear e, assim, mantinha grandeza; com essa caracterização, o narrador sugere certa dignidade que fazia o moço merecedor de absolvição; afinal, era “limpo”. Mas a teatralização do processo se dá pela negação do delito: afinal, quase todos os réus negam suas culpas, como denuncia Lopes, um de seus algozes; além dos réus, também as testemunhas e os agentes públicos participam desse teatro: “o promotor público achou nessa mesma cor do gesto a confissão do crime. Ao contrário, o defensor mostrou que o abatimento e a palidez significavam a lástima da inocência caluniada” (ASSIS, 2008, vol. 3, p. 665).

Cabe ao segundo réu a radicalização dessa iniciativa. A postura, os gestos e as palavras fazem parte desse espetáculo (ASSIS, 2008, vol. 3, p. 667):

Lopes negava com firmeza tudo o que lhe era perguntado, ou respondia de maneira que trazia uma complicação ao processo. Circulava os olhos sem medo nem ansiedade; não sei até se com uma pontinha de riso nos cantos da boca. Seguiu-se a leitura do processo. Era uma falsidade e um desvio de cento e dez contos de réis [...]. Eu ouvia ler ou falar e olhava para o Lopes. Também ele ouvia, mas com o rosto alto, mirando o escrivão, o presidente, o teto e as pessoas que o iam julgar; entre elas eu. Quando olhou para mim não me reconheceu; fitou-me algum tempo e sorriu, como fazia aos outros. Todos esses gestos do homem serviram à acusação e à defesa, tal como serviram, tempos antes, os gestos

contrários do outro acusado. O promotor achou neles a revelação clara do cinismo, o advogado mostrou que só a inocência e a certeza da absolvição podiam trazer aquela paz de espírito.

O advogado de defesa e o promotor, novamente, desempenham seu papel, seguindo o rigor do script. A postura do primeiro réu contrasta com a do segundo, que é mais agressivamente ativa; este último procura controlar a situação, com a tentativa de produzir efeitos de segurança e inocência; contudo, tal comportamento, na economia da obra, contrasta com a evidência dos fatos. Nesse jogo de cena, a evidência dos fatos nem sempre (quase nunca?) é considerada.

LEITURA IDEOLÓGICA

É possível, a partir de alguns índices vinculados a traços políticos e históricos, sustentar a hipótese de contornos ideológicos ao conto.

A primeira delas diz respeito à caracterização da instituição judiciária: ela é “liberal”⁶. O termo era marcado por contornos filosóficos, políticos e econômicos. O liberalismo se constituiu em movimento que defendia com enfática prioridade a liberdade e a modernização das instituições. A justiça era, como se pode presumir, instituição de extrema importância no ideário liberal; sem ela, nem esse movimento nem qualquer outra tendência ou iniciativa de mesma natureza poderia se sustentar.

A segunda diz respeito às características biofísicas de Lopes: era ruivo; ora, essa descrição se combina com a origem europeia. Assim, Lopes, se reduzido a esse aspecto, seria representante da dominação imperialista, neocolonial, que explora economicamente o Brasil (rouba muito?) e não é punida, apesar das evidências.

Uma terceira hipótese diz respeito à morte precoce dos que defendem a justiça. O narrador aponta o brilhantismo do promotor e do advogado. Aquele proferira seu discurso em “tom que parecia ódio, e não era”⁷. O advogado era talentoso e estreava na tribuna:

⁶ Machado de Assis foi um liberal inflamado em sua juventude. Defendeu a liberdade e a justiça social em suas crônicas e em sua militância jornalística. Enfrentou autoridades políticas, militares e religiosas, sustentando polemicas, por exemplo, com o periódico católico *A Cruz*.

⁷ Há, nisso, mais um índice de ambiguidade, do jogo do ser/ parecer; em outros termos, ocorre o processo de teatralização.

O discurso foi admirável, e teria salvo o réu, se ele pudesse ser salvo, mas o crime metia-se pelos olhos dentro. O advogado morreu dois anos depois, em 1865. Quem sabe o que se perdeu nele! Eu, acredite, quando vejo morrer um moço de talento, sinto mais que quando morre um velho...

“Quem sabe o que se perdeu nele!”. Parece haver nisso um desabafo de alguém que está de fato comovido ou decepcionado. É possível. Pode ser entendido o desabafo como um libelo contra a morte precoce dos que defendem a justiça; às vezes por processos naturais, outras vezes por meios escusos. Forças terríveis conspiram contra os defensores dos inocentes ou mercedores de perdão⁸; contra os grandes delitos e seus autores, a justiça é cega e lerda.

ESCRÚPULOS E AMBIGUIDADES

Ambiguidade é característica reconhecida dos escritos machadianos. Nesse breve conto há algumas, significativas. A primeira pode ser reconhecida no nome do banco, vítima do segundo crime narrado: “Banco do Trabalho Honrado”.

Os escrúpulos permanentes do narrador são sempre registrados; como Lopes (o jurado inclemente do primeiro julgamento), que condenou o réu, incorreu no mesmo crime e foi, por sua vez, também julgado, o narrador sempre esteve perseguido pela eventualidade de condenar alguém e desempenhar o mesmo papel, por força de fatalidade: “Não é que eu mesmo viesse a cometer algum desvio de dinheiro, mas podia, em ocasião de raiva, matar alguém ou ser caluniado de desfalque. Aquele que julgava outrora, era agora julgado também” (ASSIS, 2008, vol. 2, p. 667). Esses escrúpulos se justificam em virtude do nó dramático do conto, mas não somente por isso; combinam-se, também, com o jogo de ambiguidades; elas não ficam apenas no domínio do sentido, pois também a construção linguística se presta a denunciá-las, conforme se pode notar nesta sequência: “Não digo o que se passou na sala secreta; além de ser secreto o que lá se passou, não interessa ao caso particular, que era melhor ficasse também calado, confesso. Contarei depressa; o terceiro ato não tarda”. “Confesso” é termo central na sequência; pertence ao âmbito jurídico, próprio do campo semântico de que o conto se ocupa; nesse âmbito, é normalmente usado por réus

8 Uma parábola no Evangelho de Mateus (18.23-35) tem breve paralelo em Lucas (7.41-43): uma pessoa recebeu perdão de uma dívida muito grande de um credor e não perdoou dívida muitíssimo menor a um seu devedor; essas passagens falam da necessária empatia (que não houve no conto de Machado) para equilíbrio das relações humanas; contudo, elas dizem mais respeito ao perdão do que ao julgamento e à administração da justiça.

que confessam um crime⁹. Pode, também, o narrador estar querendo caracterizar o que aconteceu na sala secreta (outro crime), ao condenar o réu? Ou querer assumir, ele mesmo, o crime de tornar público o que devia ficar no silêncio?

Essas ambiguidades projetam o julgamento e todo o sistema jurídico em que se insere num terreno pantanoso, o da dúvida e da incerteza. Entra em cena, nesse caso particular, o ceticismo quanto à administração da justiça por mecanismos institucionais humanos; a manipulação interesseira desses mecanismos; o julgamento contrário às evidências (por parte do júri); a negação dos valores evangélicos.

CONCLUSÃO

“Suje-se gordo”, peça breve da pena machadiana concentra as características observáveis nos escritos do autor fluminense, reconhecidas quase unanimemente por seus críticos, das quais algumas vão aqui registradas.

No conto há duas inspirações significativas: a Bíblia e o teatro, sendo este último a moldura em que se projetam as tensões entre o ser e o parecer; afinal, o mundo e a vida são o grande teatro da existência, em que procedimentos e valores afirmados no nível do parecer são negados no nível do ser e vice-versa. Assim, o preceito evangélico, apesar de sustentar a identidade moral e religiosa do mundo ocidental, não é seguido. Os valores bíblicos são negados pela civilização cristã.

Essas ambiguidades projetam o ato de julgar no pantanoso terreno da dúvida e da incerteza. O ceticismo comanda a desconfiança de que a administração da justiça por instituições humanas seja possível, pois, na tensão entre o ser e o parecer, há manipulação interesseira desses mecanismos.

Não vale a pena sujar-se por pouco, nesse panorama, pois pelo aparato jurídico só são punidos os que praticam delitos menores. “Suje-se gordo” é princípio que vigora, ainda infelizmente, em nossa cultura. Qualquer semelhança com o Brasil de hoje não é mera coincidência.

⁹ “Confesso” também pertence ao âmbito religioso; o pecador “confessa” a uma autoridade religiosa ou a Deus os seus pecados.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

AUTHIER-REVUZ J. “Heterogèneité montrée et heterogèneité constitutive: éléments pour une approche de l’autre dans le discours”. **DRLAV**, 26. Paris: Centre de Recherche de l’Université de Paris VIII, 1982, p. 91-151.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e Polifonia. In: BARROS, Diana. Luz Pessoa de (org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 45-48.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, D. L. (org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 49-61.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2007.

MAGALHÃES JR., Raimundo. **Vida e obra de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Recebido em 25 de fevereiro de 2020

Aprovado em 09 de fevereiro de 2021