

A “MISSA DO GALO” NA MATRIZ E NAS FILIAIS

Maria Heloísa Martins DIAS¹

- **RESUMO:** A prática intertextual posta em jogo na reescrita do conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis, por ficcionistas brasileiros revela não apenas a atualidade da narrativa machadiana como também aspectos de interesse para discutirmos as distintas concepções de escrita ficcional a partir da matriz oferecida à leitura. É o que propomos realizar, acompanhando as variações sobre o mesmo tema modalizadas por Nélida Piñon, Lygia Fagundes Teles, Autran Dourado, Osman Lins, Julieta Ladeira e Antonio Callado, o que nos permitirá estabelecer inter-relações para comentarmos as confluências e divergências entre os contos, a partir de procedimentos estruturais e imagens presentes nas narrativas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Missa do Galo*. Contos contemporâneos. Intertextualidade. Permanência x ruptura. Releitura.

Se Machado de Assis fosse vivo, e tendo já incorporado o “vivo” narrador Brás Cubas, com certeza iria gostar das memórias, em sua homenagem, que alguns escritores lhe fizeram, ao reescreverem “Missa do Galo”. Melhor seria dizer, revisitaram esse conto machadiano, em pleno século XX, reatualizando o texto de 1899 ou recolhendo-o das *Páginas Recolhidas*. Nélida Piñon, Osman Lins, Julieta de Godoy Ladeira, Antonio Callado, Autran Dourado e Lygia Fagundes Telles são os autores dessa aventura de escrita-leitura desse que é um dos melhores contos de Machado, considerado pelos críticos como excelente realização de sua fase pós-*Memórias Póstumas*.

Por serem “variações sobre um mesmo tema”, tal subtítulo da obra poderia aproximá-la de uma composição musical, aliás presente em Machado, como em seus contos “Cantiga de esponsais” e “Trio em lá menor”, por exemplo. Mas, primeiro não é um trio e sim um sexteto que, na verdade, não traz necessariamente a preocupação nem com a musicalidade, nem com uma montagem harmônica ou uniforme, e sim mais sinfônica, talvez, pela multiplicidade de vozes e acordes com que compõem esse concerto em torno do texto de Machado.

A idéia partiu de Osman Lins, o regente da obra, da qual faz uma apresentação onde explica o propósito desses “severos exercícios”, como diz, isentos da pretensão

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas – Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – mheloisa@ibilce.unesp.br

de fidelidade ao modelo ou de serem ou não bem realizados. O que importa à arte da ficção, como acabam por demonstrar, não é apenas a homenagem prestada a Machado, aliás merecida, mas sobretudo o jogo das leituras que se abrem para nós, leitores, como possibilidades de (re)construção, se não já do próprio conto “Missa do Galo”, pelo menos da natureza dialógica entreaberta pelos contos, revitalizando também o original.

Sendo da década de 70 (1977), a coletânea de contos não deixa de manter afinidade com uma noção literária, própria do momento, que lançou novos caminhos para o estudo da literatura e da arte: a intertextualidade. Evidentemente muito distantes dos conceitos teóricos que envolvem esse campo, já que não é esse o intuito de seus escritos, o que os autores colocam em cena acaba por ter o efeito, mesmo a reboque, de propiciar discussões sobre as táticas e artifícios da escrita intertextual. Já ultrapassado o impacto do lançamento do termo, por Kristeva, em 1969 (*Semiotiké*) e passando ao largo das reflexões de Genette e seus seguidores, a obra *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema* (1977) não deve ser lida à luz de noções como arquitrato, palimpsesto e outras do gênero, mas o contrário: o texto, ou melhor, os contos devem ter prioridade e é a partir deles que esses e outros conceitos ligados à intertextualidade poderão aflorar.

Ao contrário da seqüência apresentada na coletânea, começo a comentar não o primeiro mas o último conto, o de Lygia Fagundes Telles. Justamente por ser a sua *Missa do Galo*, título mantido do original como fizeram outros autores (Nélida Piñon, Osman Lins e Julieta Ladeira), a que mais apresenta inovações estruturais em relação à matriz machadiana. O que não significa que não traga aproximações com esta. É impossível deixar de percebermos a habilidade da autora de *As Meninas* em transformar o conto-modelo numa escrita em sintonia com a modernidade, mesmo incorporando o diálogo com a tradição. É que o manejo versátil da ficção, por parte de Lygia, coloca o leitor diante de um texto intrigante, ao mesmo tempo familiar e desconcertante.

O desconcerto nos impacta desde a primeira linha do conto, sua abertura: “Encosto a cara na noite e vejo a casa antiga.” (ASSIS et al., 1977, p.99). Pensamos, de imediato, tratar-se de uma personagem que estaria assumindo a narração, ao adentrar o espaço e tempo a serem focalizados. Mas à medida que lemos, percebemos o embuste: trata-se de um narrador, intruso e onisciente, mas que não participa da cena narrada, embora dela também não esteja ausente, até porque vai se metamorfoseando em diversas óticas e vozes das personagens – D. Inácia, Nogueira, Conceição. E mais ainda: um narrador que a todo momento faz referência ao próprio relato e conversa com o leitor à maneira... machadiana. Enfim, um eu observador que explicita como vai operando sua câmera/lente para focar a cena de que se aproxima. E criando, assim, um percurso circular em seu movimento

pelo texto, pois o final do conto nos devolve ao início: “*Apago o lampião.*” (ASSIS et al., 1977, p.109), como se dissesse, “desligo a minha câmera, afasto a lente para me recolher”, ou a cara que havia encostado na noite para ver a casa antiga.

Ora, a presença insidiosa da metalinguagem denuncia, não apenas a necessidade de um texto a falar sobre si mesmo, mas, especialmente, a de um autor, Machado, que não fez outra coisa senão exibir um texto que se auto-reflete, numa auto-ironia extremamente artilosa. Dos seis autores, Lygia foi a que melhor soube reproduzir esse “vírus” corrosivamente positivo da metalinguagem, presente na ficção de Machado. Por isso, sem dúvida, a atração que seu texto, agora o de Lygia, exerce sobre nós é tão intensa que nos convida a entrar em sua “Missa do Galo”.

Numa retomada do motivo nuclear do conflito, tal como aparece na peça machadiana – a atmosfera sensual a envolver a conversação entre Conceição e Nogueira – o narrador do conto de Lygia investe nessa suspensão ou no não-acontecer como marca da enunciação: “Também ele me foge, inatingível, ele e os outros. Sem alterar as superfícies tão inocentes como essa noite diante do que vai acontecer. E do que não vai – precisamente o que não acontece é que me inquieta.” Ou então: “[...] se ao menos pudessem ficar falando enquanto – enquanto o quê?” (ASSIS et al., 1977, p.100-101). Outros registros do processo enunciativo vão acentuando a hesitação (simulada) do narrador na montagem de sua narrativa: “Espero enquanto pego aqui uma palavra, um gesto lá adiante [...] Não esquecer as veiazinhas azuladas na pele branquíssima, foi no instante em que ela apoiou o braço na mesa e a manga do roupão escorregou?” (ASSIS et al., 1977, p.100). E mais adiante: “Mas espera, estou me precipitando, vou recomeçar, ainda estou na rua, bafejando na noite antiquíssima.” (ASSIS et al., 1977, p.105).

O diálogo com o leitor e, portanto, também com Machado (“você sabem que dentro de alguns minutos será o *nunca mais?*”), complementa-se com o estado aflitivo do narrador, que parece não mais suportar o prolongamento da iminência de uma consumação sempre sonogada: “Faça com que aconteça alguma coisa! repito e meu coração está pesado diante dos dois indefesos no tempo [...]” (ASSIS et al., 1977, p.108).

Ao contrário de Machado e de Clarice Lispector, a qual investe nos instantes intensos de suspensão e parece sempre nos deixar com o acontecimento nas mãos como suas personagens, em Lygia F. Telles o narrador quer vencer as insinuações e interditos. Entretanto, ainda que impaciente, algo prende o narrador à cena que observa, gerando uma tensão entre fascínio e distanciamento, envolvimento e isenção, ambigüidade que o foco narrativo faz transparecer: “Dá uma risada e ele ri sem saber porque está rindo – por que não consigo me afastar daqui?” (ASSIS et al., 1977, p.107). Ora, quem é esse eu a se interrogar, o Nogueira a rir sem graça e sem defesa, ou o próprio narrador atraído pela estranha e sensual conversação entre as duas personagens? Seja quem for, a tática hábil da autora é não desfazer a

ambigüidade, reforçando (e evocando) mais ainda o clima criado por Machado em seu conto.

A propósito dessa atmosfera suspensa que enreda Conceição e Nogueira, também Osman Lins procurou reproduzir, e com fidelidade, a intimidade partilhada mas velada entre as personagens, adotando o ponto de vista de Nogueira como narrador, tal como em Machado. A escolha do foco em primeira pessoa tem um efeito duplo: por um lado, aproxima a personagem da cena, permitindo-lhe revelar sensações e impressões de seu envolvimento; por outro lado, o campo da visão está circunscrito à sua própria ótica, que não vem acompanhada das intromissões do olhar maroto e malicioso de um narrador a se movimentar sorratamente acima dos fatos, como acontece em Machado. O resultado é o predomínio, na “Missa do Galo” de Osman Lins, de um tom sério, feito de assombro e desconcerto, próprios do jovem Nogueira diante da mulher mais velha e insinuante:

Ela não poderia adivinhar, pelos meus gestos, pelo que lhe disse, minha aflição; ser-me-ia também impossível decifrar, com segurança, os sinais com que, vacilando entre fugas e aproximações, Conceição – ou algo cuja natureza e força não chegam ao seu conhecimento – talvez me fale. (ASSIS et al., 1977, p. 50).

Note como, em Osman Lins, a seriedade da focalização que parte de Nogueira alonga-se no período, aliás uma constante no conto, como um desdobramento da frase inicial do conto de Machado, curta e sintética: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta.” (ASSIS et al., 1977, p.13). O Nogueira de Osman Lins, ao contrário do de Machado de Assis, não poupa palavras para narrar o que lhe parece “nunca recapturável”, prolongando-se em descrições e estendendo a brevidade das frases machadianas. Assim, uma passagem do conto de Machado, como “[...] ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima.” (ASSIS et al., 1977, p.19), se transforma, no conto de Lins, em:

Como nessas mensagens secretas, redigidas com tinta especial e que, mergulhadas num ácido, vão revelando aos poucos, sob o texto inocente, escrito com tinta ordinária, informações confidenciais, estes mergulhos na luz e na penumbra dissolvem o rosto habitual, comum, inexpressivo, descobrindo outro, esplendente de vida, inflamado por uma ardente beleza, que o marido talvez desconheça e ela própria nunca imaginou possuir. (ASSIS et al., 1977, p.51).

Se, em Machado, o Nogueira não manifesta tanto empolgação ou este é atenuado pela moderação irônica do narrador infiltrado na personagem, em Osman Lins o Nogueira parece exultar ou ceder ao encantamento de Conceição, alongando seus comentários sobre ela e chegando mesmo a acrescentar dados ao

original, os quais apimentam sensualmente a nova trama. É o caso, por exemplo, da referência aos sapatos deixados juntos pelos dois, por precaução, ao pé da escada, uma observação colocada entre parênteses pelo narrador, que destaca o “silêncio, imperturbado mesmo quando nos movemos.” (ASSIS et al., 1977, p.51).

Também carregando nas tintas da sensualidade, mas por outras vias, Julieta Ladeira transfere a ótica do relato à Conceição, possibilitando à personagem assumir tanto a condução da trama quanto a exteriorização de desejos sensuais, apenas sugeridos por Machado em seu conto. Assim, a Conceição de Julieta Ladeira é uma mulher decidida, a tomar iniciativa e a não recuar, em sua fala, para manifestar a atração que sente por Nogueira:

Aquele rapaz, seus olhos deslumbrados já à hora do café amanhecendo em minhas roupas, meus braços, levando-me a um reencontro com o esquecido desejo de posar, à consciência perdida de meus seios, minhas formas de mulher. (ASSIS et al., 1977, p.57).

Ao optar pelo foco de Conceição, torna-se possível à escritora flagrar o universo cotidiano da mulher em seu espaço doméstico, destacando os rituais da relação da personagem com Menezes, os hábitos da casa e os efeitos da traição do marido no círculo social. Justamente por estar deslocado para a personagem o ponto de vista narrativo, é que este acaba por sancionar comentários sobre a situação do conflito, com a inclusão de dados não presentes no conto original:

Alguns sabiam, a piedade das pessoas me irritava, mas também disso afastei-me. Um dia o vitral seria quebrado, precisava estar preparada, em ninguém colocando minha força, minha espera. [...] Julgavam-me acomodada à situação. (ASSIS et al., 1977, p.56).

O trecho nos interessa por vários motivos. Parece estarmos diante de uma Conceição que replica à de Machado, impaciente (“irritada”) com o epíteto maliciosamente a ela atribuído pelo narrador machadiano: “Boa Conceição! Chamavam-lhe ‘a santa’ [...]” (ASSIS et al., 1977, p.14). É como se, agora, já estivesse na hora de romper com essa imagem, “quebrar o vitral”, como ela mesma diz, para fazer despontar sua verdadeira face, retirando a máscara de santidade. Por isso, tem razão Alfredo Bosi em sua análise dos contos de Machado, ao destacar como um dos traços de sua ficção o jogo entre essência e aparência, representado pelas metáforas “a máscara e a fenda”, título do capítulo de seu ensaio (BOSI, 1999).

Digamos que a Conceição de Julieta Ladeira parece aproveitar a deixa de Machado quanto ao exagero de a verem como boa e santa, o que a leva a desfazer essa visão artificial (e que não escapa à ironia machadiana). Eis a fenda ou o vitral que se quebra, denunciando-se a contradição entre ser e parecer, ou nas palavras

de Bosi (1999, p.84): “A partir das *Memórias póstumas* e dos contos enfeixados nos *Papéis Avulsos* importa-lhe cunhar a fórmula sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre ser e parecer, a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior.” O rito público, apegado às aparências, não interessa à Conceição de Julieta Ladeira, pois sua vida interior não precisa mais de máscara a encobri-la: “Agora meu corpo, ereto, parecia uma coisa a mais, crescida na planície como um fenômeno que o chão quisesse de volta.” (ASSIS et al., 1977, p.61). Liberta dos constrangimentos que o marido e a alma exterior (lembramos o conto “O Espelho”) lhe impunham, a personagem de Julieta Ladeira não precisa mais aprisionar seu corpo em um espartilho e sim deixá-lo crescer, exibindo a alma interior, mas também a sua aparência verdadeira, física, sensual, não aquela cobrada pela conveniência social.

No conto de Julieta Ladeira a adoção do foco em primeira pessoa e na voz de Conceição gera outro efeito na construção da linguagem narrativa. Trata-se de várias passagens em que o caráter enunciativo do discurso, às vezes com expressões desligadas do contexto sintático e funcionando como se fossem anacolutos, acentua a sensualidade a um só tempo insinuante e concreta da personagem:

Senti frio. Voltei para perto da mesa. Cansada. Aragem, dor, sua timidez, reparava só agora nos cabelos arranjados de modo vulgar, o aspecto provinciano, o olhar onde faltava vida conquistada, posse de milagres, nele o homem ainda ausente. Ato sem horizonte? (ASSIS et al., 1977, p.62).

É impressionante como a atmosfera que envolve Conceição e Nogueira se concretiza na tensão entre o fluxo que se desejaria contínuo, expresso pela enumeração, e o corte da continuidade, expresso pelas elipses e frases cortadas, curtas. Curioso é que essa insinuação figurativizada no jogo entre continuidade e corte permanece como recurso estético, mesmo quando, já ao final do conto, a cena entre Conceição e Nogueira não está mais em foco. Estando já ausente o jovem, que “não voltou nem deu notícias”, a personagem continua com sua tática aliciante para falar sobre si mesma: “Agora tolerante, alheia. Passeios demorados, sonolência, vagares.” (ASSIS et al., 1977, p.64).

Numa via totalmente oposta a essa exposição sensual e provocante da personagem, Antônio Callado coloca na ótica de D. Inácia, mãe de Conceição, a voz reprobatória ao comportamento sedutor da filha, como se respondesse, à distância, às falas de Conceição para Nogueira:

Mamãe está longe mas tem o sono muito leve. *Longe* mas capaz de decifrar, encostada à porta, murmúrios [...] *Longe*, isto sim, estava Inácia de entender, nesta noite de sinos e sustos, que fim levava, no espírito de Conceição, a fronteira, com guarita e guarda, que deve separar as fantasias, que não fazem mal a ninguém, dos desígnios e intenções, sobretudo quando, à meia-noite,

num canapé ao lado de um rapaz, vestimos apenas roupão e chinelinhas pretas. (ASSIS et al., 1977, p.71).

Sob a forma do discurso indireto livre, a narração faz aflorar não apenas a censura de D. Inácia como também sua dose de malícia ao utilizar um “nós” em “vestimos”, como se cumpliciando, mas também condenando, com a insinuação de Conceição diante do frágil ou franguinho Nogueira, como ela diz: “a qualquer momento há de bater asas o garnisé e de recolher-se Conceição ao frio leito [...]” (ASSIS et al., 1977, p.72). Ocupar o lugar da filha, embora censurando-a, eis o conflito que recupera, na narrativa moderna, a conhecida ambigüidade explorada habilmente por Machado em seu conto e em quase toda sua ficção.

Portanto, é percebendo em profundidade como se estrutura o conto de Antônio Callado que melhor podemos entender o seu título – “Lembranças de Dona Inácia”. Tais lembranças, apesar de prometerem colocar a si própria como objeto da rememoração, acabam direcionando-se a outro foco – a situação da filha em seu encontro com o Nogueira, “um fauno que apenas cochila, e mesmo assim com um olho entreaberto.” (ASSIS et al., 1977, p.70). Evidentemente, ao rememorar a cena que os envolve, fazendo uso de sua memória auditiva mais do que a visual, D. Inácia também acaba revelando a sua psicologia feminina: bisbilhoteira, curiosa, invejosa, ressentida com a própria velhice. Enfim, uma personagem que abusa de sua condição de observadora, com a ajuda do narrador onisciente, mostrando-se secreta e maliciosa: “Peço-vos encarecidamente, senhor reumatismo, que me deixeis dobrar-me até a fechadura.” (ASSIS et al., 1977, p.73).

Entre amargura e sarcasmo, a ótica de D. Inácia vai destilando suas memórias, em que os acontecimentos do passado se infiltram no presente da enunciação, o qual se divide entre a sua condição de velha e o flagrante da filha em conversa com o jovem. Eis a duplicidade que vai sendo pontilhada por sua fala, levando o leitor a esquecer, por momentos, o colóquio sedutor da Conceição com o Nogueira:

Pensava eu a um só tempo no finado Veiga e no também falecido Montezuma [...] se é que me entendo, se é que sei em que pensava então e que penas me amarguravam [...] eu condenada pela idade e pela fatalidade, a não mais tê-los e só vê-los, e tal pesadelo ameaçava transformar-me, para sempiterno desaire meu, numa carpideira estentórica [...] (ASSIS et al., 1977, p.74).

Como se vê, a quase ausência da Dona Inácia de Machado, que em seu conto se reduz a uma única fala dirigida a Nogueira antes de Conceição entrar em cena, transforma-se, no conto de Antônio Callado, na protagonista de uma narrativa que vai sendo tecida à meia-luz da consciência e inconsciência da personagem, como uma agulha por onde faz “passar os outros, linha, agora, a costurar-se no negrume.” (ASSIS et al., 1977, p.76).

No que toca à personagem Conceição, a “Missa do Galo” de Autran Dourado (outro conto da antologia), assim como a de Julieta Ladeira, torna sua sensualidade manifesta, pois faz transparecerem “as artes felinas e femininas”, expressão do narrador, para retratar a personagem. Felina e ferina, voluntariosa, fazendo oscilarem suas táticas e humores, a Conceição de Autran Dourado revela-se totalmente contrária à de Machado, pois não se oculta como esta à passividade, resignação e bondade santificada. Ao contrário, a figura feminina criada por Autran Dourado é uma mescla de gata manhosa e serpente: “Ronronava, curva, sinuosa, elástica. Dormia ou fingia, de repente o salto e o guincho, na guarda. Silenciosa lançadeira, Conceição impunha quando carecia.” (ASSIS et al., 1977, p.83). Essa outra Conceição, muito distante da original, desperta no narrador um comentário de natureza metalingüística, o qual acentua a intertextualidade dos dois contos: “Vivo, o Menezes certamente não a reconheceria nessas curvas e maquinações.” (ASSIS et al., 1977, p.83-84). E o intertexto de Autran Dourado prossegue em suas relações com o original, acentuando a diferença entre as duas Conceições:

E o que antes era breve e natural meneio de ancas, se tornou num gingado quase atrevido. [...] No tempo do antigo escrivão ela era muito outra. Compunha de si uma imagem tristonha, comedida e pausada, sensível, tímida, toda feita de meios-tons e reticências. (ASSIS et al., 1977, p. 84-85).

Ao abandonar o elíptico, o narrador do conto de Dourado explicita o que pulsava latente na narrativa de Machado – o desejo amoroso oculto sob as aparências do decoro. Assim, a santa e Boa Conceição transforma-se numa personagem contraditória: “era sutil e cuidadosa, mas certas horas dizia coisas arriscadas que lhe queimavam a imaginação e o sangue, tanto sensualismo punha nas mais pequeninas coisas.” (ASSIS et al., 1977, p.84).

Outro aproveitamento ou, se quisermos ser mais fiéis à terminologia da intertextualidade, outra reapropriação crítica que os autores fazem do conto-modelo para ser recriada, é a dose de humor injetada na linguagem, o que se realiza de diferentes formas em cada conto. Sabemos o quanto a espirotuosidade da visão cética e sarcástica de Machado desacomoda a estabilidade e previsibilidade das afirmações ou juízos, resultando num dizer que transfunde o sério e o cômico, desequilibrando a ambos. Note-se, como, no conto machadiano, essa dicção bem humorada instala-se no discurso:

Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação. Menezes trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana [...] Boa Conceição! Chamavam-lhe ‘a santa’ e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido [...] No capítulo

de que trato dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. (ASSIS et al., 1977, p.13-14).

Na narrativa moderna, como a de Callado, por exemplo, o humor machadiano retorna, mas com um tratamento que parece sintonizar com as tendências de uma realidade cultural marcada pelo excesso, onde não há cerceamentos ou inibições, portanto, aberta ao deboche e ao escancaramento na focagem dos fatos. Trata-se, não apenas do humor, que em Machado flertava com o fino espírito das fontes inglesas e francesas, mas do cômico mesmo, que leva ao riso. Sem mediação alguma. Assim, D. Inácia, numa de suas primeiras observações sobre a intimidade entre a filha e Nogueira, não se contém e pergunta: “A Corte inteira na missa do galo e Conceição na missa do frango?” (ASSIS et al., 1977, p.69).

A troca repentina de posições entre o sagrado e o profano, estimulado este pelo coloquialismo grosseiro da linguagem, redundando na caricatura, procedimento que atende a um trato carnavalizado do discurso. Essa feição carnavalesca da narrativa transparece, por exemplo, na descrição que D. Inácia faz de Nogueira: “Um garção de voz insegura, barba incerta, sem dúvida afobado, donzel, empanturrado de sonhos, exercitado em cavalo de pau e lança idem, não afeito ainda às esporas e espumas [...]” (ASSIS et al., 1977, p.70). Eis o Nogueira de Callado, lembrando a figura quixotesca do cavaleiro (e cavalheiro) desajeitado e anacrônico, e que ao longo da narrativa vai adquirindo os epítetos de fauno, frangote, garnizé, aos olhos de D. Inácia.

Bem mais ponderado e distante da carnavalização, o narrador da “Missa do Galo” de Nélide Piñon, embora reconheça a timidez de Nogueira e o seu jeito incomodado junto às mulheres, termina a narração com a frase exclamativa: “Ah, belo rapaz esse Nogueira!” (ASSIS et al., 1977, p.42). É que no conto de Piñon o foco é colocado na voz de Menezes, uma inusitada solução para o ponto de vista narrativo. Neste caso, o surpreendente está em que não há malícia alguma no escrivão ao se referir a Nogueira, já que os fatos presentes em todos os outros contos incluindo o de Machado – a conversação de Conceição com o jovem – não existem no conto de Nélide. O Menezes não é ingênuo, entretanto, ao contrário, pois não esconde seus casos amorosos, que ele expõe em seu relato para o leitor. Curiosa é essa solução que Nélide encontrou para a trama de seu conto, como se este funcionasse como uma pré-narrativa ou prólogo para a de Machado, pois o foco dramático é a vida amorosa do escrivão, que não vai ao teatro, mas às mulheres. Conceição e Nogueira estão ainda longe da atmosfera que os envolverá na noite da missa do galo. Deixemos os dois por enquanto e voltemos à questão do humor.

Na pena, também moderna, de Autran Dourado, o humor machadiano retorna e adquire novas feições, agora por via de um narrador onisciente que relata uma situação totalmente distinta da original. O conto se centra no casamento de Conceição com Fontainha Távora, após a morte do escrivão Menezes, portanto, existindo

como uma espécie de continuação ou pós-narrativa em relação à de Machado. Numa posição confortável, quer porque distante dos fatos originais e com liberdade para a criação, quer porque instalado na modernidade, o narrador do conto de Autran Dourado parece se sentir à vontade para usar e abusar de suas prerrogativas narrativas, sem precisar limitar-se a protocolos de uma leitura fidedigna. E aí, sim, o tom caricato e cômico acentua-se na descrição dos acontecimentos:

O cartório lhe veio de dote, de oito, leito ou direito, como se dizia e era uso então. Mas não foi fácil como a princípio cuidou. A vara era para ele mais natural do que a coroa da Inglaterra na cabeça do príncipe de Gales [...]. (ASSIS et al., 1977, p.79).

Num aproveitamento dos efeitos significantes da rima e da sugestão semântica da comparação, o narrador retrata a “lógica plebéia” do herdeiro do escrivão, como diz, caracterizando, assim, o afã carreirista da personagem em aguardar sua nomeação:

Não teve Távora o prazer do príncipe de Gales, para quem o trono é a consequência fatal de uma premissa. A diferença entre o inglês e o fluminense está no tédio do primeiro, na ânsia e sofreguidão do segundo. (ASSIS et al., 1977, p.80-81).

Por investir num enredo inédito, portanto, inovador em relação à fonte machadiana, Autran Dourado também viabiliza a movimentação da ótica do narrador para dotá-la de comicidade, especialmente quando posta na voz de Conceição. De certa forma e lembrando um pouco a ousadia da Conceição criada por Julieta Ladeira, a de Autran Dourado também assume o foco narrativo em alguns momentos, embora guiada pela onisciência do narrador, para apontar sua consciência revoltada em relação aos deslizes do ex-marido:

É verdade que o Távora não lhe dava o mesmo respeito e mudo temor de Menezes, de quem acabou aceitando tudo [...] as suas saídas hebdomadárias, as noites com a amásia, que no dicionário caseiro estava no verbete teatro. (ASSIS et al., 1977, p.81).

Note-se como o narrador, em cumplicidade com a personagem, faz despontar o humor ao focar o jogo entre intimidade ou familiaridade e convenção. O respeito (social) ao marido não impede o desmascaramento (pela linguagem) de suas atitudes, porque à memória devotada ao Menezes se sobrepõe a consciência da situação presente que distancia a personagem desse passado, possibilitando-lhe jogar com ele de forma grotesca.

De todos os contos, sem dúvida o que mais explora o veio humorístico é o de Autran Dourado. Na sua pena, a da galhofa como diria Machado, leveza e entretons

não servem nem ao Távora, o esperto herdeiro da viúva Conceição, nem ao próprio narrador que conduz o ponto de vista da personagem. A tendência ao caricato vem ao encontro da situação focalizada, ou seja, a conversa entre o escrevente Távora e Conceição, então casados, em que ela recorda a antiga cena que protagonizou com o jovem Nogueira.

Ao final do *flash back*, o posicionamento zombeteiro do narrador para comentar a reação de Távora dinamita a atmosfera enlevada e suspensa recontada por Conceição, como se apagasse também a que lhe servira de modelo: “Ora, ciganas e Cleópatras, dança de abelhas, coisas disparatadas assim! [...] Homem da prática forense, sabia que a sua arma era o porrete, a sua lei a tocaia e a cilada.” (ASSIS et al., 1977, p.93). Por isso, no terreno escorregadio do “delicado tecido, sentimentos vagos, finos demais para o seu entendimento”, essa estilística da sugestão, favorecida pelo clima noturno, não interessa ao Távora. Sua linguagem é a da praticidade, aliada aos interesses da profissão e ao entendimento direto onde não cabem meneios nem insinuações, muito menos timidez. Em flagrante contraste com Nogueira, portanto, o escrevente toma posse do que julga direito, mesmo já tendo, no passado, violado os direitos do escrivão em relação à mulher: “Para usar da linguagem tabelioa, tão do seu agrado (afronta faço porque mais não acho), substituí-a nos seus impedimentos e ausências ocasionais.” (ASSIS et al., 1977, p.94).

Em Lygia Fagundes Teles, o humor se converte em pilhéria, alimentada pela ótica corrosiva das personagens que o sagaz narrador vai projetando ao longo do percurso narrativo. Desse modo, cabe à D. Inácia, por exemplo, retirar a máscara de Menezes, desbancando-lhe a desonestidade com uma fala sarcástica: “Mas isso de não respeitar nem a Noite de Natal! Podia deixar para o fim de semana, não podia? Bandalho. Com o coração estropiado e nessa vida, um dia ainda tem uma coisa bem em cima da outra, credo.” (ASSIS et al., 1977, p.102).

Já a ótica de Nogueira adquire no conto de Lygia uma voz que mescla malícia e sensualidade para a focagem de Conceição:

Refolhos, reentrâncias, caprichoso esse roupão que mostrava e escondia essas chinelas dentro dos casulos das saias, não podia ver mas intuía um certo movimento dos pés brincando com as chinelas ao cruzar e descruzar as pernas, a dona Conceição, imagine! (ASSIS et al., 1977, p.104).

Note-se, na passagem citada, o comentário final impregnado de veneno para dessacralizar a figura da senhora, tida como santa e boa, mas ali entregue e vulnerável aos caprichos do desejo. Uma outra forma de Lygia instilar humor em sua narrativa é o investimento na mordacidade, lição que pode ter sido apre(e)ndida de Machado de Assis. Graças à movimentação hábil e imprevisível do ponto de vista, as alfinetadas de cunho ético-social são espetadas sem que se saiba exatamente de

quem vêm. Assim, numa das cenas em que são flagrados Menezes e Conceição em intimidade, situação inexistente no conto machadiano, surgem afirmações como esta:

A Madrinha é outra de sono leve, acordada com sua asma e seu medo, tem sempre uma velha que finge que dorme enquanto os outros falam baixinho.[...] E esse daí que não pára de comer, outro que não vai dar em nada, se ao menos fosse generoso. Mas um forreta, roque-roque, roque-roque. Ela que se cuide que desse mato não sai coelho, não.” (ASSIS et al., 1977, p.103).

Por outro lado, a visão de mundo em que Lygia faz sua ficção mergulhar não consegue deixar de estar atenta ao seu momento cultural, extraindo dessa contemporaneidade as mais diversas matérias como referência, as quais “caem” em sua narrativa como verdadeiros asteróides deslocados de seu universo próprio. Assim, por exemplo, a lente intrusa e inquieta do narrador vai movimentando a enunciação e não hesita em captar o que se ajusta com dificuldade no contexto, mesmo que sejam curiosas essas anotações:

Há um certo perfume (jasmim-do-imperador?) que vem de algum quintal. Está no ar como no ar estão outras coisas – quais? Objetos Não Identificáveis. Matérias Perecíveis – estava escrito na carroceria metálica do caminhão de transportes que me ultrapassou na estrada, quando? (ASSIS et al., 1977, p.105).

Ora, o que é isso: um desvio de rota no traçado do discurso, que parece captar no espaço da narrativa um objeto distante e casual, ou um momento rápido de delírio do narrador, qual o Brás Cubas das *Memórias*? Seja o que for, esses súbitos desvios para encaixe de estranha matéria na narrativa parecem ter herdado de Machado de Assis o mesmo espírito inventivo para lidar com o inexplicável, dando a este sugestões engenhosas. Assim como o narrador machadiano, o de Lygia simula, muitas vezes, não saber como dar conta das peças de seu relato, especialmente quando elas escapam à compreensão; o melhor é confessar essa dificuldade, tornando o perecível imperecível graças à consciência que o manipula: “ocos que procuro preencher com minha verdade que já não sei se é verdadeira, há mais pessoas na casa. E fora dela, cada qual com sua explicação para a noite inexplicável, Matéria Imperecível no bojo do tempo.” (ASSIS et al., 1977, p.105). É no bojo do tempo, costurado com mestria e lucidez, amarrando passado e presente, acaso e necessidade, humor e seriedade, que a matéria ficcional vai dando conta de seu recado. Então, a fenda, que poderia criar uma fissura perigosa no tecido do texto por causa do aparente desconcerto, acaba emendando-se, recompondo a coerência.

Por falar em emenda, parece que os autores recuperaram também um tipo de construção de linguagem tipicamente machadiana, recontextualizando-a

na modernidade para a obtenção de diversos efeitos de sentido. Trata-se dos paralelismos por meio dos quais Machado burla a expectativa do leitor, pela aproximação de elementos díspares, provocadora de desequilíbrio e rompimentos semânticos. Formulações do tipo “Conheço-o de vista e de chapéu”, “Ofereceu-me o lugar e a mulher”, “ – Eu, se fosse aquele chapéu, pedia uma pensão como inválido e como raridade.” (“Almas Agradecidas”), “Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo.” (“Cantiga de Esponsais”) e outras, revelam o espírito inquieto de Machado, inconformado com as normas da lógica e da vida, daí armar a enunciação de modo a jogar com o concreto e o abstrato ou o literal e o figurado. Em “Missa do Galo” não há esse tipo de construção, embora a tendência à dualidade na sintaxe ajude a compor o ritmo pausado e oscilante em que imergem as duas personagens. Assim: “Concordei [...], para sair da espécie de sono magnético, ou o que quer que era que me tolhia a língua e os sentidos.” (ASSIS et al., 1977, p.20).

A “Missa do Galo” de Julieta Ladeira inicia-se com uma frase que nos remete de imediato à enunciação machadiana, com sua estética da dualidade: “Aquela noite às vezes reaparece, e flutua em minha lembrança com suas luzes e frases.” (ASSIS et al., 1977, p. 55). A escolha da autora não poderia ter sido melhor para buscar capturar, com o foco posto em Conceição, a flutuação operada pela lembrança, espaço em que concretude e abstração projetam reflexos difusos. O concerto de elementos duplos na sintaxe evoca uma poética narrativa, a de Machado, que investiu ao máximo nessa potencialidade para sugerir os mais variados efeitos, do humor à seriedade, da convenção à ruptura, do previsível ao imprevisível.

Também Antônio Callado em sua narrativa aguça a espirituosidade, entre amarga e galhofeira, da narradora D. Inácia, para flagrar suas recordações por meio de dualidades sintáticas: “Mas dona Inácia [...] não conseguia, mediante seu sono fácil, derreter a realidade [...] devido ao rancor que lhe infundiam a cachimônia e desprante do Menezes, a ir às castanhas e ao vinho do Porto com sua manceba [...]” (ASSIS et al., 1977, p.67).

Na “Missa do Galo” de Autran Dourado, com o subtítulo (Mote Alheio e Voltas), o intuito da retomada fica ainda mais evidente. O contista aproveita o mote deixado ao final do conto de Machado, mas suas voltas revelam uma narrativa que daquele se distancia para relatar uma nova situação, como vimos, o casamento de Conceição com Távora. Entretanto, a presença da sintaxe machadiana desvela o diálogo com a tradição: “Naquela hora, à luz do candeeiro e da leitura, com os olhos da solidão ela achou-o lindo.” (ASSIS et al., 1977, p.86-87). E também: “Valiam as entrelinhas, o que estava debaixo das palavras, o coração quente e a alma esperta.” (ASSIS et al., 1977, p.88). Ou ainda melhor: “Ela tinha enterrada em si (sonhava) a paixão das plantas exóticas e das mulheres andejas, dos homens e

seus punhais. As pulseiras e os brincos, o canto e a dança, o perigo e a música, as tendas nos descampados.” (ASSIS et al., 1977, p.88).

Finalmente, na narrativa de Lygia F. Telles, tão entretecida pela auto-reflexividade, a dicção machadiana não poderia faltar. Desse modo, ao focalizar a entrada de Conceição em cena, o narrador anota: “É ela quem responde com sua presença, acabou de chegar arrastando o roupão e a preguiça.” (ASSIS et al., 1977, p.106). Aqui, sim, a proximidade com o efeito criado por Machado é total, pois numa só tirada concreto e abstrato se juntam para compor o retrato da sedutora personagem. E, já no final do conto, quando o narrador acompanha o recolhimento de Conceição e está prestes a recolher também sua câmera, ele observa: “Quando volta ao quarto, pisa na tábua do corredor, aquela que range. Rangeu, mas agora está desinteressada da mãe e da tábua.” (ASSIS et al., 1977, p.109). O espírito dualístico (demoníaco?) de Machado já cumpriu sua função, por isso pode o narrador apagar o lampião, como diz.

Na relação que os contos mantêm com o conto-matriz há elementos e motivos que são retomados, como é o caso da referência aos quadros da parede da sala dos Menezes. Excetuando-se a narrativa de Antônio Callado, as dos outros autores recuperam esse “motivo livre” (Tomachevski) ou “catálise” (Roland Barthes), porém, promovendo variações na recriação. Em Machado, o comentário sobre as gravuras parte de Conceição, que critica o gosto do marido pelo vulgar e profano, desejando substituí-las por imagens santas. Aparentemente sem muita importância, a presença desse motivo contribui, no entanto, para reforçar o clima de sensualidade e manifestações do desejo insinuadas pelas gravuras. São mulheres que figuram nos quadros, “o principal negócio deste homem”, conforme denuncia a fala maliciosa do narrador. Já a fala moralista de Conceição, repudiando as figuras ao considerá-las “mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro” do que em casa de família (ASSIS et al., 1977, p.20), na verdade torna ambígua essa moralidade, pois sugere um recato e uma beatice que a atmosfera de sedução mantida entre as personagens acaba por desfazer.

Em Nélide Piñon, em que o foco narrativo parte de Menezes, a sexualidade feminina que emana das gravuras quadra-se bem ao apetite insaciável do escrivão, denunciado por ele próprio ao falar sobre uma de suas amantes: “A portuguesa Delfina parecia-se à Cleópatra da gravura que enfeitava a casa sobre o canapé [...] Que aflições não me causariam esta mulher! Conceição parecia adivinhar que em seu seio nascia uma víbora.” (ASSIS et al., 1977, p.36). Ao reconhecer o estímulo perigoso que os quadros despertam na mulher, Menezes alude ao protesto de Conceição contra a permanência ali das gravuras e, assim, deixa transparecer para o leitor os temas da sedução e traição.

Em Osman Lins, o motivo do quadro são “três moças de branco, vagando entre flores, suspensas dos claros e imemoriais chapéus” (ASSIS et al., 1977, p.51) com um sentido poético análogo à figura de Conceição, “um ser sem peso, capaz de se mover em todos os sentidos, sereia, anêmona, peixe florido.” (ASSIS et al., 1977, p.51), criando-se, desse modo, uma “narrativa” contínua entre o quadro e a personagem.

No conto de Julieta Ladeira não é a imagem dos quadros o alvo do olhar mas suas molduras, criticadas por Conceição. O que ela põe em causa é o estilo rococó cultivado pelo marido, “que adora dourados, anjos, arabescos.” (ASSIS et al., 1977, p.63), estilo que ela acha servir mais a cabarés de luxo. Novamente, a sexualidade vem mascarada num aparente (e falso) moralismo que mais a acentua do que a camufla.

Outra é a solução estética criada por Autran Dourado, que não destaca o quadro em si mas o comportamento de Conceição, como se já tivesse incorporado as sugestões das imagens pintadas. Casada com Távora e rememorando o passado com Menezes, Conceição é flagrada pelo narrador em atitude ambígua: “Se tivesse desde logo ido ao meu padrinho... falou Conceição entre Cleópatra e cigana, os dois quadros que ela dizia achar impróprios para uma casa de família, mas que o Menezes, por gosto ou capricho, assim mesmo colocou ali na sala.” (ASSIS et al., 1977, p.82).

Em Lygia F. Telles, o narrador marca a presença do quadro logo no início do conto, mas, mesmo não apontando com certeza o que eles contêm, detalha as características plásticas, mais imaginárias que reais. Trata-se daquela câmera ou lente que vai se aproximando da casa, como já coloquei antes, procedimento que releva a importância do foco narrativo. Também em Lygia F. Telles a insinuação do feminino transbordando nas formas rebuscadas denuncia o predomínio da aparência sobre a essência: “Os quadros ingenuamente pretensiosos [...] têm aspirações de grandeza nas gravuras de mulheres imponentes (rainhas?) entre pavões e escravos transbordando até o ouro purpurino das molduras.” (ASSIS et al., 1977, p.99).

Enfim, o que Machado lançou como pista de leitura para estabelecermos o elo entre a atmosfera partilhada pelas personagens e os índices contidos no espaço que as envolve foi recuperado pela releitura intertextual realizada pelos contos posteriores. Cada um, com soluções específicas, confirma, afinal, e de maneira criativa, o que já estava na narrativa machadiana, não explicitamente no texto, mas nas margens entreabertas por ele em seu diálogo com os leitores. Aludir ao quadro e comentar sobre suas imagens é promover uma relação metonímica, extremamente simbólica, entre o pormenor aparente e o todo essencial, ou se quisermos, entre a conveniência social e a intimidade do desejo, a artificialidade do decoro e a sinceridade dos sentimentos.

É flagrante na matriz machadiana a preocupação constante com o ato de leitura e referências à literatura, aliás recorrentes em sua ficção, e que são reconfigurados pelos contos dos autores da antologia, com diferenças de aproveitamento.

Em Nélida Piñon, o Menezes tenta ludibriar a curiosa D. Inácia contando-lhe que fora assistir à comédia “O Protocolo”, de “um jovem talentoso” com nome Machado de Assis, como também recomenda a Conceição a leitura de *Moreninha*, do Dr. Macedo, cuja inocência da personagem parece-lhe fagueira e própria para a mulher. E a Pastora, uma das amantes do escrivão, cultiva redondilhas, “maneja com desenvoltura os versos”, segundo ele próprio narra.

O Nogueira de Osman Lins, em sua autofocalização, conta-nos que está a ler *O Vermelho e o Negro* e estabelece uma identificação entre a Senhora de Rênal e Conceição, lembrando que o tema da conversa entre eles talvez tenha sido o romance de Stendhal. Também o Nogueira de Julieta Ladeira está lendo um romance, não *Os Mosqueteiros* como no conto de Machado, mas *Os Maias*. No entanto, a alusão à leitura desliza quase imperceptível, pois o que interessa são as sensações e insinuações de Conceição expostas por ela ao leitor em sua investida sensual contra o jovem. Na metanarrativa de Lygia, não é propriamente o livro (*Os Mosqueteiros*) ou sua referência que importam, mas o que o objeto de leitura propicia à personagem Nogueira enquanto “cúmplice” de sua relação com Conceição. Há um inseto que atravessa a página do livro aberto e pousa numa das letras, simultaneamente ao pousar do olhar de Conceição em Nogueira com uma profundidade que o incomoda e o faz desviar-se: “Refugiou-se no livro, no inseto.” (ASSIS et al., 1977, p.100). Ao recuperar do texto de Machado a caracterização da insegurança da personagem, Lygia acrescenta sua habilidade em explorar mais ainda o jogo hesitante entre exposição e recolhimento, impregnando-o de sensualidade pelas sugestões simbólicas do vôo do inseto pelas letras: “O inseto sai de dentro do A e chega com dificuldade até o Y no alto do livro, uma lupa poderosa revelaria montes e vales na superfície lisa da página.” (ASSIS et al., 1977, p.105). Aprisionado entre as páginas mas roçando nas letras e passeando por vales e montes, pode o inseto traçar, aos olhos atentos de Nogueira, o que este deseja mas não concretiza, mesmo sendo atraído pela superfície lisa da página/pele que se oferece ao seu toque.

Talvez uma das soluções mais engenhosas para estabelecer a intertextualidade com Machado, no tocante às referências à leitura e à literatura, esteja no final do conto de Antônio Callado. D. Inácia termina de narrar suas lembranças aludindo à Capitolina e seu “apelido inebriante, *Capitu*”, personagem que, no percurso associativo criado pela memória, remete a seu criador, o qual acaba figurando de modo metafórico no último parágrafo da narrativa. Não será ele a última personagem a desfilar no espaço do imaginário de D. Inácia, depois de ela ter presentificado outras figuras de seu passado? Ao contrário, porém, dos outros seres convocados

por sua memória, “o moço, escritor e cicerone” permanece “do outro lado da teia diáfana e inexpugnável, do tênue cortinado intransponível [...]” (ASSIS et al., 1977, p.76). Não é exagero perceber que esse sujeito não nomeado e que se queda só, olhando todos à distância, é o próprio Autor responsável pela via aberta por sua ficção para acolher esses outros olhares: “[...] nem surpreendido, nem, isto nunca, orgulhoso, antes amável, amigo, talvez até um tanto comovido, ao curvar-se em despedida, mas cumprindo, sereno, seu dever de ficar. (ASSIS et al., 1977, p.76).

Belíssimo retrato esse, a figurar num intertexto que confessa sua relação dúplice com a tradição, ao mesmo tempo acolhedora e distante, onde se interpenetram respeito e autonomia, passagem e permanência. Nesse trânsito ou circuito, o texto múltiplo que lemos já não pertence mais a nenhum autor em específico, e não há nenhuma angústia da influência, porque não há desejo de apagar ou “matar” o pai dessa escrita narrativa, como diria Harold Bloom (1991), tampouco o intuito de imitá-lo ou com ele competir. Ao contrário de seu apagamento ou passamento, o Autor está mais vivo do que nunca, circulando nas filiais de uma matriz permanentemente desafiadora.

DIAS, M. H. M. “Missa do galo” in the headquarters and branches. **Itinerários**, Araraquara, n.29. p.353-370, 2009.

■ **ABSTRACT:** *The intertextual practice put into play in the rewrite of the short story “Missa do Galo” by Machado de Assis, the Brazilian novelists reveals not only the actuality of Machado’s narrative but also issues of interest to discuss the different conceptions of fiction writing from the matrix offered to read. This is what we propose be carried out, reflecting the variations on the same subject now qualified by Nelida Pinon, Lygia Fagundes Telles, Autran Dourado, Osman Lins, Julieta Ladeira and Antonio Callado, allowing us to establish inter-relationships for commenting on the confluences and divergences between tales from structural procedures and images presented in the narratives.*

■ **KEYWORDS:** *Missa do Galo. Contemporary stories. Intertextuality. Permanence x Rupture. Rereading.*

Referências

ASSIS, M. et al. **Missa do Galo de Machado de Assis:** variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Summus, 1977.

BLOOM, H. **A angústia da influência.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, A. **O enigma do olhar.** São Paulo: Ática, 1999.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

CALLADO, A. Lembranças de Dona Inácia. In: ASSIS, M. et al. **Missa do Galo de Machado de Assis**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Summus, 1977. p.67-76.

DOURADO, A. Missa do Galo (Mote alheio e voltas) In: ASSIS, M. et al. **Missa do Galo de Machado de Assis**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Summus, 1977. p.79-95.

LADEIRA, J. G. Missa do Galo. In: ASSIS, M. et al. **Missa do Galo de Machado de Assis**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Summus, 1977. p.55-64.

LINS, O. Missa do Galo. In: ASSIS, M. et al. **Missa do Galo de Machado de Assis**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Summus, 1977. p.45-52.

PIÑON, N. Missa do Galo. In: ASSIS, M. et al. **Missa do Galo de Machado de Assis**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Summus, 1977. p.25-42.

PIÉGAY-GROS, N. **Introduction à L'Intertextualité**. Paris: Dunod, 1996.

TELLES, L. F. Missa do Galo. In: ASSIS, M. et al. **Missa do Galo de Machado de Assis**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Summus, 1977. p.99-109.

Recebido em 08/07/2008

Aceito em 12/12/2008

