

# “TRIO EM LÁ MENOR”, A ALEGÓRICA SONATA DO IMPOSSÍVEL

Maria Esther Torinho  
Mestranda em Estudos Literários/Universidade Federal do Espírito Santo

**Resumo:** O conto “Trio em lá menor”, de Machado de Assis, apresenta uma relação metalingüística entre sua estrutura e os títulos de cada uma de suas partes, que coincidem com nomes de movimentos da sonata, além de estabelecer um diálogo com o romance *Esau e Jacó*, do mesmo autor. Este trabalho pretende analisar os nomes das principais personagens, à luz da onomástica, fazendo uma breve comparação com o romance citado, além de abordar aspectos da personagem Maria Regina, em relação com alguns conceitos filosóficos de Nietzsche, com o objetivo de verificar se o nome ratifica ou retifica a personagem.

**Palavras-chave:** Machado de Assis (“Trio em lá menor”); Onomástica; Filosofia (Nietzsche).

**Abstract:** The short story “Trio em lá menor”, by Machado de Assis, presents a met linguistic relationship between its structure and each one of its parts, which coincide with the names of the movements of the musical piece called sonata, besides establishing a dialogue with *Esau e Jacó*, by the same author. This work intends to carry out an onomastic study of the names of the main characters, with a brief comparison with the novel and an approach of some aspects of Maria Regina’s personality, in relation to some Nietzsche’s philosophical ideas, in order to determine whether the name confirms or rectifies the character.

**Key-words:** Machado de Assis (“Trio em lá menor”); Onomastic; Philosophy (Nietzsche).

O conto “Trio em lá menor”, de Machado de Assis, focaliza sua principal personagem, Maria Regina, em um espaço privado de recolhimento, restrito ao ambiente familiar, aonde chegam apenas ecos da sociedade local, o que facilita sua introspecção e permite ao autor uma análise mais acurada de sua alma feminina, um mergulho nos seus recônditos.

A música serve como fio condutor da trama, constituindo-se em uma relação metalingüística com a narrativa. Como uma sonata, o conto é também dividido em quatro partes e os movimentos da sonata indiciam os diferentes momentos da narrativa, tendo os títulos de cada uma das partes do conto nomes dos movimentos da sonata.

Sendo trio um trecho musical para três vozes ou instrumentos, o título do conto traz em seu bojo uma duplicidade de sentidos, pois significa também o conjunto das três principais personagens: Maria Regina e seus pretendentes, Maciel e Miranda, entre os quais a moça oscila indecisa entre as qualidades de um e de outro, tão diferentes entre si.

Segundo Bernadet (2006), “A sonata é basicamente dividida em três partes, o primeiro movimento coloca dois temas um é a tônica, o outro a subtônica, vem o desenvolvimento e o terceiro movimento é um movimento de reposição com tônicas invertidas” e, de acordo com Branco (2005), “Chama-se adágio ao andamento musical lento, vagaroso, pausado; alegre, ao trecho musical em andamento animado; e minuetto é a terceira parte dos quatro movimentos de uma sonata”.

De acordo com Salles (2006),

A sonata, propriamente, é escrita geralmente para um único instrumento, e a preferência dos compositores para tal forma recai nitidamente sobre o piano, que possibilita o uso da harmonia como elemento narrativo fundamental, além da dinâmica rica, em conjunto com o material melódico. Uma sinfonia nada mais é que uma sonata escrita para, ao invés de um único instrumento, uma orquestra inteira. E um concerto é uma espécie de sonata para algum instrumento qualquer (piano, violino, violoncelo, flauta, etc...) com acompanhamento orquestral. O instrumento privilegiado no concerto é chamado de solista. Já o concerto, prescinde do minuetto, tendo apenas três movimentos (existem concertos com quatro movimentos, mas são raríssimos).

Primeira parte: *Adagio cantabile* (adágio: andamento musical lento, vagaroso, pausado). São apresentados a personagem principal, Maria Regina e seus dois pretendentes, além da avó, em uma sucessão de acontecimentos pausada, sem acontecimentos excitantes.

Na segunda parte, *Allegro ma non troppo* (alegre, mas não excessivamente) - trecho musical em andamento animado – a trama intensifica-se: Maria Regina encanta-se com um ato nobre de Maciel, mas durante a visita noturna, o rapaz a aborrece, enquanto se percebe sua afinidade intelectual com Miranda que, no entanto, não lhe agrada fisicamente.

Terceira parte – *Allegro appassionato* (alegre e apaixonado): intensificam-se ainda mais as virtudes e defeitos dos rapazes e a indecisão da moça. Através da imaginação fértil, ela compõe um monólogo interior, em que junta as qualidades dos dois (o presente e o ausente) e elimina o que lhe desagrada em ambos, alcançando, assim, a perfeição sonhada.

Na última parte, *Menuetto*, os rapazes se afastam e ela fica só com suas esquisitices: a partir de uma notícia de jornal, mergulha em uma atmosfera de divagação e sonho, na qual novamente une duas pontas de um novelo, sendo ela agora o duplo de si mesma, porém um duplo perfeito - o astro esplêndido que ela deseja, passando a oscilar entre os dois astros imperfeitos e incompletos, sem encontrar saída.

Para Barthes (2000, p. 155-156), “Como signo, o Nome próprio se oferece a uma exploração, a um deciframento: é ao mesmo tempo um meio (no sentido biológico do termo) no qual é preciso mergulhar, banhando indefinidamente em todos os devaneios que ele carrega, e um objeto precioso, comprimido, perfumado, que é preciso abrir como uma flor”.

Machado (1999, p. 308-309) faz referência a dois momentos em que o intérprete toma contato com o nome: ao se deparar com o nome pela primeira vez, “o intérprete o fixa ao seu referente” e nesse momento “o termo onomástico funciona de maneira mais indexical”, revelando a sua dimensão de índice. No segundo momento, “o nome próprio torna-se o ícone de um índice, vale dizer, uma determinada imagem será evocada na mente do intérprete, que agora pode associar com muita facilidade uma sucessão sonora a um elemento do universo”.

Maria Regina é um nome ligado ao Catolicismo. Segundo Nascentes, *Maria* tem origem no Hebraico, *Miriam*, possibilitando várias interpretações: elevada, princesa ou amargura, mar amargo, estrela do mar, senhora, a que ilumina todos os homens, enquanto *Regina* tem sua origem no latim *regina*, rainha. O primeiro nome próprio confirma, enquanto o segundo nega o comportamento da personagem, pois se para reinar são necessários voluntarismo e decisão, nela estas características estão apenas na busca da perfeição, pois com dois pretendentes tentando conquistá-la, ela é rainha e

senhora do universo deles, mas contraditoriamente, faltam-lhe a firmeza e a decisão para fazer uma escolha.

Os personagens masculinos têm nomes ligados à toponímia portuguesa. Segundo Nascentes, Maciel: do latim, *matianelli* – povoação de Portugal, origem geográfica – cortesão, enquanto Miranda: do Latim – cidade de Portugal. Admirar, digno de admiração, torre de vigia, atalaia.

Maciel remete a povo e ainda lembra macieira – árvore que produz maçã, fruta saborosa e ligada ao prazer, sendo possível ainda outra relação: Maciel/maciez. Maciel é jovem, caracterizado pelo narrador como dono de franqueza, meiguice e bondade, capaz de atitudes nobres, o que justificaria ser escolhido por Maria Regina, mas sua vivacidade e alegria logo se transformam em futilidade, pois está apegado a aspectos mundanos, como fofocas e moda. O nome ratifica a personagem: cortesão, adepto do prazer frívolo e ainda, se o tomarmos no segundo e terceiro sentidos (fruto da macieira, maciez), temos mais uma ratificação: apesar da futilidade, ele atrai Maria Regina pelo aspecto físico.

Miranda é mais velho, mais sério e reservado e, sem ter a vivacidade do outro, não a enfastia. É o admirável: atrai a moça pela inteligência e sabedoria, tem em comum com ela o interesse por música, mas é dono de uma *secura* só desmentida pelos olhos, que exalam vivacidade, embora seja egoísta e mau. O nome confirma a personagem quanto a ser admirado, mas não o confirma em relação à *secura* e à aparência externa, que não a atrai.

Esse conjunto de características opostas, contraditórias, em cada um deles e entre si, forma um jogo de oposições e dualidades no qual Miranda representa o aspecto cerebral, a inteligência, enquanto Maciel representa o aspecto mundano, corporal. Esse diagrama, no qual o narrador joga ludicamente com as divergências de ambos e também com a ambigüidade de Maria Regina, intensifica a indecisão da protagonista, a qual, embora possua afinidades intelectuais com Miranda, encanta-se pela juventude do outro que, no entanto, a entendia.

Nesse jogo de amarelinha, brinca Maria Regina, pulando entre as casas opostas (terrenas), mas sua pretensão de unificá-las, para alcançar a perfeição, impede que atinja o céu (felicidade, realização sentimental), mas brincam também o narrador e o leitor, que se compraz nesse jogo lúdico, mas de significado profundo.

Esse conto, que faz parte da obra *Várias histórias*, publicada em 1896, traz diversas semelhanças com o romance *Esaú e Jacó*, publicado em 1904, podendo-se concluir que o conto é um precursor do romance. Tanto Maria Regina como Flora, de *Esaú e Jacó*, tocam piano e as notas musicais enchem o ambiente de sensações e levam-nas a divagações e devaneios; em ambas as obras, há traços do ambiente da época (segunda metade do século XIX), seus usos e costumes. No entanto, o conto, por ser uma obra mais condensada, apresenta o ambiente em pinceladas muito rápidas – a lamparina como luz do quarto, a utilização de carruagens e tálburis para o transporte pessoal, a presença da mucama –, enquanto no romance, além do painel de usos e costumes apresentar-se em mais larga escala, a própria História do Brasil é retratada na obra, além de referências diversas aos regimes da época e à Abolição da Escravatura, os dois personagens masculinos, Pedro e Paulo, são ferrenhos adeptos, um da Monarquia, outro da República (embora posteriormente troquem de posição política).

Mas a semelhança mais significativa entre o conto e o romance está na temática: o conto antecipa e condensa os temas da indecisão diante de uma escolha e o da busca da perfeição, que viriam a ser retratados no romance: assim como Maria Regina encanta a dois pretendentes, Flora encanta os gêmeos de Esaú e Jacó, sem ser especialmente tocada por nenhum deles, que nessa disputa perpetuam a rivalidade iniciada ao nascimento e cujas origens, segundo uma vidente, remontariam ao ventre materno.

Aires<sup>1</sup> refere-se a Flora como alguém em quem as afinidades encontram-se em conflito, enquanto os interesses se equilibram: Paulo a atrai pelo caráter impetuoso, cujo destino parece ser mudar o rumo dos acontecimentos; Pedro, pelo caráter afeito à ordem e à estabilidade, uma promessa de calma e de felicidade perpétua. Quanto aos seus próprios sentimentos, podia comparar-se no valor e no ímpeto, com Paulo; quanto ao espírito, por sua arte e sutileza, tinha afinidades com Pedro.

Ambas as personagens buscam a perfeição e, indecisas entre os pretendentes, fundem em uma só pessoa as qualidades de ambos. Ambas fazem uso do recurso definido pelo autor como “uma fusão, uma confusão, uma difusão e, enfim, uma transfusão, pela repetição e graduação das formas e dos estados” (ASSIS, 1977, p. 216), enfim, uma fusão de identidades que é condensação e metáfora da perfeição absoluta.

Também no romance há imagens visuais e sonhos (em apenas uma noite, Flora sonha com o canto dos galos, uma carroça, um lago, uma cena de viagem no mar, um discurso e um artigo). Dentre esses objetos do sonho, apenas o artigo mostra-se verdadeiro (recomendação do pai para um cargo no governo, lida no jornal pela mãe logo na manhã seguinte).

Uma chance de escolha é o acordo feito pelos rapazes para por fim à situação, mas Flora se retrai, adoece e Aires a leva para a casa de uma irmã sua, pensando que a distância dos rapazes traria a solução. Lá, ela desenha de memória as cabeças dos rapazes, juntas e iguais, em um desenho que serve para mostrar que os gêmeos continuam a povoar seus devaneios e que deixa no leitor a sensação de uma situação insolúvel. Pouco depois, ela recusa um pedido de casamento e fica doente, definhando pouco a pouco até morrer, quando realiza o inexplicável e irrealizável: rivais em tudo e também no amor, unidos pelo amor à morta, gêmeos agora na dor, reconciliam-se, embora provisoriamente.

No conto temos os mesmos modelos de duplicidade e oposição e de ambigüidade apontados por Sant’Anna (1984, p. 134-143) em relação a Esaú e Jacó: no romance, a duplicidade e a oposição nas atitudes dos gêmeos; no conto, a duplicidade e a oposição em Miranda e Maciel; quanto ao modelo de ambigüidade, no romance, ela impregna as atitudes de Flora, no conto, as de Maria Regina. No entanto, inexistente no conto o modelo de integração constituído pela figura de Aires que Sant’Anna nos aponta no romance.

Madeira (2001, p. 114) refere-se a Flora como uma personagem do plano do mito, do etéreo, uma personagem órfica que “simboliza a incapacidade de se superar a própria insuficiência” a qual “num plano superior, representaria a busca de um ideal (...). Simbolizaria a falta de força anímica. Não consegue escapar da contradição de suas aspirações ao sublime e à banalidade, e morre por não ter tido a coragem de escolher.

Como Flora, Maria Regina também é etérea e órfica, não consegue realizar-se no plano terreno devido a essa busca do ideal. Embora essa situação seja menos explorada no conto, evidentemente por ser mais curto, também a Maria Regina falta a força anímica. Não morre, mas sua condenação, ao final, é uma morte metafórica: a morte pela solidão.

As semelhanças entre o conto e o romance são, portanto, óbvias: além da indecisão das personagens, que desprezam a felicidade possível com um dos pretendentes por uma busca inalcançável no plano real, ambas se defendem do conflito através de mecanismos semelhantes: a projeção, o deslocamento e a condensação; ambas fazem a fusão dos dois pretendentes em um, através do devaneio; há também uma certa semelhança quanto ao desfecho. Ambos terminam de uma forma trágica, embora diferentes: no conto, a morte apresenta-se através do sonho, de forma impalpável e metafórica (final poético); no romance, a morte sem disfarces. Além disto, o mesmo “jogo de oposições, alternâncias e complementaridade” a que alude Sant’Anna (1984, p. 140) a respeito de Flora e os gêmeos em Esaú e Jacó, já se anunciava, embora em menor escala, no conto.

O conto é permeado de imagens sonoras e visuais: nos primeiros capítulos, os sons do piano perpassam o ambiente e no capítulo final, o ato de tocar piano (uma sonata) leva a personagem a devaneios e divagações, em um ambiente de névoa e bruma típico do sonho e abundante em imagens. Acordada, ela sonha com a perfeição, mas de início ainda consegue chegar a conclusões ligadas ao real: “Quando abriu os olhos e viu que o firmamento ficava tão alto, concluiu que a criação era um livro falho e incorreto, e desesperou”. Ao final, uma superposição de imagens visuais – estrelas, dois olhos de gato (no muro), impressões da retina, duas rodela de opala (na parede) e dois astros incompletos – nas quais estão embutidos profundos significados psicológicos, em uma teia de relações que se aprofunda e se amplia, com a contribuição de projeções que, no nível da linguagem, apresentam-se como imagens poéticas em seqüência, formando uma alegoria.

A partir da notícia sobre estrelas duplas que parecem um só astro, Maria Regina a procura no céu e, não a encontrando, busca-a em si e acha-se, ela mesma, a própria estrela dupla. Na ausência dos rapazes, novamente tenta unificar o seu duplo, mas agora a fusão é feita dentro de si mesma. “Insatisfeita ainda, vê que as estrelas, juntas, davam

um astro esplêndido e cobiça-o” (ASSIS, p. 68). Símbolos da dualidade e da incompletude que ela mesma percebe em si, as estrelas levam-na a tentar atingir a perfeição transformando-se ela mesma em um astro único.

Em ambas as situações ela projeta características suas na realidade externa: primeiramente sua dualidade é projetada nos rapazes – através da condensação ela enfrenta sua própria dualidade, fundindo as características positivas e ignorando os aspectos negativos de cada um. Se a estrela é o símbolo do imperfeito e do incompleto, o astro é a própria perfeição e completude: a estrela é ela mesma e o astro, o par ideal que tenta forjar a partir de Maciel e Miranda, representando cada um deles, metonimicamente, uma faceta da perfeição.

Em seguida, ela vê no muro da chácara algo como dois olhos de gato e reflete que a imagem nada mais é do que a reprodução dos dois astros que ela tinha visto em si mesma. Justamente nesse momento em que a fantasia está para se tornar consciente, a projeção se faz em algo que lhe causa certo medo, um signo do elemento obscuro, incompreensível e amedrontador que existe dentro de si. Dito de uma forma machadiana, “a retina desta moça fazia refletir cá fora todas as suas imaginações”. Dito de uma forma psicanalítica, a retina projeta no ambiente externo a sua indecisão interior (imaginação: eu interior). Depois disto, deita-se e vê duas rodela<sup>2</sup> de opala<sup>2</sup> incrustadas na parede.

Ao concluir as imagens visuais com as opalas, o narrador reitera a projeção dos sentimentos da personagem sobre o ambiente: sua indecisão projeta-se no ambiente externo e se reflete na parede, sob a forma de duas pedras luminescentes, o que ela mesma percebe ser uma ilusão. A palavra “ainda”, na expressão “percebendo que era ainda uma ilusão” confirma a relação desta imagem com as anteriores, bem como seu significado de metáfora da indecisão e da busca da completude.

Ao dormir, sonha que morre e sua alma voa em direção a uma bela estrela dupla, a qual se desdobra, enquanto ela voa de uma para outra de suas porções, sempre insatisfeita com o resultado: novamente a figura do duplo nessa indecisão, que cada vez mais se cristaliza.



Essa sucessão de metáforas, todas convergindo para a mesma indecisão e busca da perfeição, com a impossibilidade de alcançá-la, configuram uma alegoria que converge para a significação final do conto, denotando a tragicidade, a dualidade entre a vida e a morte, o ser e o nada em que o ser humano se transforma quando pretende o impossível.

Muitos críticos vêm na obra de Machado influências de Schopenhauer, do qual aquele teria sido leitor. Segundo Madeira (2001, p. 114), “aparece com força neste período a influência das leituras do filósofo alemão Schopenhauer, para quem a felicidade está na anulação da vontade e na fuga para o nada”. Segundo Coutinho, citado por Passos (2000, p. 65), existe na obra de Machado “muito mais uma postura filosófica, que decorre de sua atitude intelectual, do que propriamente um sistema filosófico fechado, acabado”.

O ceticismo de Machado está evidente na não realização sentimental de Maria Regina, que busca a felicidade na anulação da vontade e na fuga para o nada, influência inegável de Schopenhauer. De acordo com Salviano (2001, p. 7), a preocupação com o nada aparece em vários autores do séc. XIX, tendo sua origem a idade da própria Filosofia, sendo que “... o problema do niilismo acompanha às escondidas todo o desenvolvimento do pensamento schopenhauriano. Antes de mostrar sua face nas últimas linhas de *O mundo como vontade e representação*, o fantasma do nada já orientava os primeiros traços da pena do filósofo”.

Apesar de que, segundo a crítica, Machado não foi leitor de Nietzsche, vejo uma correspondência entre Machado e um ou dois pontos das idéias de Nietzsche, em termos de visão de mundo e que se caracteriza por uma correspondência de idéias, pois “quanto a Nietzsche e seu Zarathustra, para quem Deus está morto, não há indicação de que Machado com ele tivesse travado conhecimento” (COUTINHO apud PASSOS, 2000, p. 68). De acordo com Nietzsche (1996, p. 20), não se deve buscar a felicidade no infinito, mas fundar na Terra o céu, já que a ilusão de um mundo superior a este, que estaria em algum lugar do infinito, é responsável pela atitude equivocada do homem perante a existência terrena. Para ele, as oposições entre bem e mal, verdadeiro e falso, doença e saúde são apenas jogos de superfície, com diferença apenas de grau.

O conto enceta um diálogo que condiz justamente com este ponto do pensamento de Nietzsche: a personagem torna-se infeliz por buscar a completude e a perfeição, colocando a felicidade no inatingível, desprezando as possibilidades reais. Ao fundir as qualidades dos rapazes, ela despreza a continuidade, colocando-os em dois extremos opostos e irreconciliáveis.

Para Nietzsche (1998, p. 68), “a essência da felicidade é não ter medo” e Maria Regina não a alcança porque, devido ao medo de desfrutá-la, concebe-a dessa forma impossível, constituindo-se sua busca em uma fuga ao real possível. O ceticismo e a ironia, atrelados à visão de mundo de Machado, sugerem a inevitabilidade do trágico que permeia a condição humana e diante do qual é melhor olhar a vida com humor.

Segundo Sena (1998, p. 78), “o instrumento mais importante do humor machadiano é a ironia, aqui entendida como a consciência de uma discrepância entre as palavras e seu sentido, entre as ações e seus resultados, entre a aparência e a realidade”. E já que “Avaliar lucidamente a realidade, sem sacralizar nenhum aspecto da injustiça do universo; desconfiar das utopias, desmascarar as ideologias sublimes, relativizar os absolutos altissonantes e, ao mesmo tempo, conservar o gosto pelo teatro da vida no sorriso libertador: eis uma tonalidade típica do humor de Machado (MERQUIOR, apud SENA, 1998, p. 78), voltemos ao título, para, juntamente com Machado, desmascarar a utopia e relativizar o absoluto: oscilando entre as estrelas opostas, ela ouve a advertência final: “É a tua pena, alma curiosa da perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...”<sup>3</sup>. O ambiente enche-se com as notas e a sonata envolve a narrativa – um acorde de encerramento que se configura como uma “sonata do absoluto”.

Tomando-se essa voz final como a voz interior da personagem, seu duplo, o significado do título amplia-se para além dos limites inicialmente propostos: a sonata passa a confundir-se com o próprio tema da busca da perfeição absoluta, em contraposição à relatividade do real. O “lá” do título, apenas nota musical, agora transforma-se em um advérbio de lugar três vezes repetido: lá, lá, lá, passando, assim, a símbolo do distante, do inatingível.

A quarta parte do conto – *Menuetto* – traz um adicional conotativo à idéia de “menor”: pela impossibilidade da escolha e o afastamento dos pretendentes, que agora representam ausência real e concreta e presença fantasmagórica, a vida de Maria Regina diminui de intensidade, torna-se metaforicamente menor porque, ao buscar-se a perfeição, a vida real torna-se vazia e sem sentido, levando à frustração, o que reitera o significado de “lá” como o inatingível.

Quanto ao termo sonata, vimos que se trata de peça musical escrita preferencialmente para um único instrumento. Vejamos agora a utilização irônica do nome por parte de Machado: contraditoriamente, Maria Regina forma um trio com os pretendentes, mas como a sonata, seus sentimentos não podem ser “tocados” por mais de um, sendo necessária uma escolha. A não escolha confirma o duplo sentido do título: sonata do impossível no nível da música e ainda mais no nível pessoal e psíquico. Unificando-se os dois prenomes (Maria e Regina), temos uma retificação do nome de Maria Regina para rainha, não do seu mundo interior, nem do mundo concreto e palpável, mas do impossível universo do cosmos, que só pode ser habitado por astros e estrelas.

#### Referências:

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ASSIS, Machado. *Várias histórias*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1997.

BARTHES, Roland. “Proust e os nomes”. In: \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita seguido de novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 155-156.

BERNADET, Jean-Claude. Entrevista sobre a questão sonora nos filmes de Arthur Omar. Disponível em: <<http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/targets/entrevistas/languages/portuguese/html/entrevistajeanclaude.html#1>>. Acesso em: 14 jun. 2006.

BRANCO, Joaquim. Conto em lá menor. Disponível em: <<http://www.tanto.com.br/Joaquimbranco-conto.htm>>. Acesso em: 14 maio 2005.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Leitura decisiva. O Napoleão de Botafogo*: presença francesa em *Quincas Borba*, de Machado de Assis. São Paulo: Anablume, 2000.

MACHADO, Lino. Nomes significativos: signos indiciais e simbólicos. In: \_\_\_\_\_. *As palavras e as cores: Guernica (e mais) na caligrafia de Carlos de Oliveira*. Vitória: Edufes, 1999. p. 264-309.

MADEIRA, Wagner Martins. *Jogo onomástico. Machado de Assis: homem lúdico*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: S. José, 1952. v. II.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm *Os pensadores*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Apêndice de Genealogia da Moral, 'Fado e História' [Fatum und Geschichte]. São Paulo: Companhia. das Letras, 1998, p. 68).

SALLES, Felipe. Formas musicais. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/filipe/forma.htm>>. Acesso em: 19 jun. 2006.

SALVIANO, Jarlee Oliveira Silva. *O niilismo de Schopenhauer*. 2001. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <[www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br)>. Acesso em: 23 jun. 2006.

SANT'ANNA, Afonso Romano. *Nível dos personagens. Análise estrutural de romances brasileiros*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 134-143.

SENA, Marta de. *Quincas Borba: uma ontologia do abandono; Quincas Borba: um homem na cidade*. In: \_\_\_\_\_. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

---

<sup>1</sup> Trata-se do Conselheiro Aires, o narrador (ASSIS, 1977, p. 216).

<sup>2</sup> A opala é uma variedade amorfa de sílica, que apresenta reflexos de cores diversas, o que mais uma vez vem demonstrar a ambigüidade da protagonista.

<sup>3</sup> Último parágrafo do conto (ASSIS, 1997).