


**unesp**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

**SÍLVIA MARIA GOMES DA CONCEIÇÃO NASSER**

# **O LEITOR DOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**



ARARAQUARA – S.P.  
2009

SÍLVIA MARIA GOMES DA CONCEIÇÃO NASSER

# **O LEITOR DOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara – como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais**

**Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina**

ARARAQUARA – S.P.  
2009

SÍLVIA MARIA GOMES DA CONCEIÇÃO NASSER

## **O LEITOR DOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara – como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais**

**Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina**

Data da defesa: 05/08/2009

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. Arnaldo Cortina – UNESP

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan – UNESP

---

**Membro Titular:** Prof. Dra. Norma Discini de Campos- USP

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

Ao Ivan, ao Mario e ao Miguel.

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho realizou-se devido à ajuda, à compreensão, ao estímulo, ao companheirismo, à amizade, à confiança de várias pessoas. A elas, um agradecimento especial:

ao meu orientador, Prof. Dr. Arnaldo Cortina, cuja competência, ética e dedicação é um exemplo de vida acadêmica, por ter acreditado em meu potencial e pela extrema paciência e compreensão com que sempre me orientou;

aos professores Luiz Gonzaga Marachezan e Tiekko Yamaguchi Myizaki pelas contribuições a este trabalho na Qualificação;

aos professores da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da UNESP, em especial à professora Renata Coelho Marchezan pelo constante estímulo;

aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UNESP, pela atenção e ajuda;

aos meus colegas Levi e Bruna, sempre dispostos a ajudar;

aos meus pais, Yvani e Valentin, cujos ensinamentos foram os mais importantes da minha vida;

ao meu marido Miguel, cujo apoio, carinho e estímulo foram decisivos para a realização deste trabalho.

“Não sei se já alguma vez disse ao leitor que as idéias, para mim, são como as nozes, e que até hoje não descobri melhor processo para saber o que está dentro de umas e de outras, – senão quebrá-las.”

Machado de Assis (2006, v.3, p.448).

## RESUMO

Este trabalho pretende apresentar a imagem do leitor configurada nos contos de Machado de Assis. Busca-se, a partir da imagem materializada do leitor presente nos contos, (re)construir seu perfil elaborado no instante da enunciação. Para a realização dessa análise proposta, são considerados somente os contos machadianos em que o sujeito para quem o enunciador se dirige é materializado no discurso. O suporte teórico empregado para a conformação do perfil desse leitor é a semiótica greimasiana. Os elementos focalizados na análise dos contos foram as relações estabelecidas no discurso entre enunciação e enunciado e as projeções do enunciatário no enunciado - visto, então, como narratário. Também houve a preocupação de abordar os recursos argumentativos empregados, os temas e as figuras recorrentes e o emprego da intertextualidade como elementos indicadores do perfil do leitor machadiano. Da análise dos contos, emergem perfis de leitores: o primeiro deles é o leitor afeito ao sentimentalismo romântico – a ele as referências são sempre rápidas e superficiais. O segundo modelo de leitor é aquele que Machado de Assis busca constituir para a nova literatura que inaugura, livre das amarras da narrativa convencional do início do século XIX. É um leitor que é elaborado para ser crítico dos tipos humanos ou de flagrantes da vida. Presente como testemunha ficcional, recebe do narrador detalhes pormenorizados da narrativa que lhe permitem localizar-se diante dos fatos apresentados. Esses são talhados para corresponder às expectativas desse leitor. Ao mesmo tempo em que o narrador conquista a sua confiança, demonstra sutilmente a necessidade de se ter uma postura reflexiva e crítica diante dos episódios narrados. Esse mesmo leitor, além de elaborado para ser um crítico dos valores humanos e sociais a ele apresentados, em alguns contos, é constituído para reconhecer a artificialidade dos procedimentos narrativos comuns à época. Com ele o narrador estabelece um diálogo metalinguístico no qual discute os recursos empregados; desse modo, ao remeter o leitor para um texto que se volta sobre si mesmo, sobre sua própria materialidade, elabora também um leitor capaz de construir, ao lado do escritor, uma literatura moderna livre das imposições dos textos ficcionais modelares.

**Palavras – chave:** Leitor. Machado de Assis. Contos. Semiótica.

## ABSTRACT

This work intends to present the reader's profile of Machado de Assis' short stories. The researched data compiled to establish the corpus of this work was made through the short stories that present a concrete image of their readers. The theoretical plateau adopted to create the Machado de Assis' short stories reader was based from the Paris School of semiotics. For the analysis of the reading matter, it were chosen the exam of the manifestations of the discourse enunciation, the projection of the enunciator and the enunciate. Also it had the concern to approach the recurrent resources employees, subjects and figures as indicating elements of the profile of the Machado's reader. There are two profiles of readers. The first one is the typical reader of the romantic novels – their references are always fast and superficial. The other one is the kind of reader that Machado de Assis would like to conform for the new literature that he begins, different from the conventional literature of the beginning of nineteenth. These readers are elaborated to be critical of the human types or instants of life. They are fictional witness and they receive the details of the stories that allow them to be situated ahead of the facts. The short stories elements correspond to the expectations of these readers, so the narrator conquers their confidence. Together, both of them are able to have a critical vision of the episodes. The readers are conformed to be a critical idea of the human and social values too and they are configured to recognize the artificial narrative procedures. The narrator establishes a metalinguistic dialogue in which discusses the resources used and he refers the readers to a text that turns on itself, on its own materiality. Thus also produces a reader capable of building, beside the writer, a modern literature free of charge model of fictional texts.

**Keywords:** Reader. Machado de Assis. Short stories. Semiotic.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	p. 9
1 O encontro com o leitor .....	p. 12
2 O encontro com os leitores de Machado Assis.....	p. 18
3 O leitor de folhetins.....	p. 27
4 O leitor crítico do ser humano .....	p. 33
5 A conformação de um novo leitor em “ <i>Miss Dollar</i> ” e “ <i>A chave</i> ”.....	p. 51
6 A interlocução presente em “ <i>O cônego ou metafísica de estilo</i> ”.....	p. 68
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 79
REFERÊNCIAS.....	p. 83
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	p. 85

## INTRODUÇÃO

Todo texto estabelece um diálogo entre leitor e narrador. Quem escreve, escreve para dizer algo a alguém. É imperativo. Umberto Eco (2003, p. 304–305) explicita a importância do leitor:

Tenho me perguntado muitas vezes: escreveria ainda se me dissessem, hoje, que amanhã uma catástrofe cósmica destruirá o universo, de modo que ninguém poderá ler aquilo que hoje escrevo?

Em primeira instância a resposta é não. Por que escrever se ninguém vai poder ler? Em segunda instância, a resposta é sim, mas somente porque nutro a desesperada esperança de que, na catástrofe das galáxias, alguma estrela possa sobreviver e amanhã alguém possa decifrar os meus signos. Então escrever, mesmo na véspera do Apocalipse, ainda teria um sentido.

Só se escreve para um leitor. Quem diz que escreve apenas para si mesmo não é que minta. É assustadoramente ateu. Até mesmo de um ponto de vista rigorosamente laico.

Infeliz e desesperado aquele que não sabe se dirigir a um leitor futuro.

O escritor produz o seu texto para um público real, presença física que lê e consome a obra. Ambos, escritor e leitor real, não pertencem ao texto, mas a um momento histórico e caracterizam-se por traços culturais determinados pela sociedade à qual pertencem.

Esse autor, cultural e socialmente constituído, ao produzir o seu texto, assume o papel de um enunciador de sentidos, de um sujeito produtor de um discurso. Assim, a pessoa real, presença concreta do escritor, desaparece, e emerge do texto o autor implícito, virtual. Transfigurado em narrador, suas marcas características se espalham por todo o seu discurso. Ao elaborar o seu texto, esse enunciador instaura também o seu interlocutor com quem estabelece um diálogo e com quem divide os valores expressos. Essa imagem de leitor construída pelo narrador não equivale integralmente ao leitor real que visualiza, que lê a obra, presença física que consome o livro como uma mercadoria. Sua existência deixa de ser biológica, social e política. Emerge o leitor virtual, a imagem daquele para quem o texto foi construído, capaz de estabelecer o diálogo próprio da leitura. Diferentemente do leitor concreto, de “carne e osso”, o leitor implícito não é um mero espectador, mas um interventor: todas as escolhas do enunciador se fazem em função da imagem que elaborou do seu destinatário. O leitor, portanto, interfere também como filtro e produtor de sentidos.

É a partir dessa relação entre leitor e autor virtuais, da imagem projetada desse destinatário ideal no discurso que se (re)constrói a imagem do leitor dos contos de Machado

de Assis. O interesse deste trabalho recai sobre a interação entre leitor implícito e texto no ato da leitura, ou entre narrador e narratário no processo da narração, e não sobre as condições materiais de circulação e recepção da obra.

A escolha dos textos de Machado de Assis deve-se ao fato de que o autor dedica-se ao leitor com assiduidade: não só nos contos, mas também nos romances, nas crônicas e na crítica, há uma procura incessante de um *status* para essa figura. Em versão masculina ou feminina, passivo ou crítico, questionador ou compassivo, no jogo ficcional, o leitor é uma figura onipresente. Implicado no ato da escrita, participa da estrutura interna do texto que, por definição, sempre quer estabelecer um processo de comunicação.

A narrativa machadiana, que mostra toda a vida do Rio de Janeiro do início ao fim do século XIX, evidencia as relações sociais características presentes no interior das famílias, no exercício das profissões, na vida pública, focalizando-as, geralmente, entre pessoas situadas em níveis distintos. Alfredo Bosi (2003) ressalta a assimetria e a disparidade social como leis que regem a sociedade retratada por Machado de Assis e, principalmente, afirma que o retrato da sociedade fluminense repleta de desigualdades e diferenças que Machado nos fornece não se justifica pela ideologia cientificista que orientou a literatura realista. Segundo Bosi (2003, p.154),

O olhar com que Machado penetra aquele universo de assimetrias tende a cruzar o círculo apertado dos condicionamentos locais na direção de um horizonte ao mesmo tempo individual e universal. Interessam-no cada homem e cada mulher na sua secreta singularidade, e o ser humano no seu fundo comum.

Machado de Assis escreveu cerca de 200 contos entre 1858 e 1907 (faleceu em 1908). Neles é possível reconhecer o homem brasileiro integralmente: focalizou não só a sociedade carioca – reflexo da sociedade brasileira –, mas também revelou o universo humano ao analisar a alma humana – os desejos, a dúvida, a ambição, o egoísmo, a falsa modéstia, a superioridade. Desenhar seu leitor é traçar, também, o perfil de um homem marcado por características que ultrapassam sua época, seu contexto social e sua cultura.

Para resgatar o contorno dessa projeção do leitor nos contos machadianos, fez-se necessária uma seleção dos contos que constituem o *corpus* deste trabalho: são as narrativas em que as referências ao narratário são materializadas na língua por meio de substantivos, pronomes, verbos, dêiticos espaciais e temporais – elementos que remetem à instância da enunciação – todos reveladores de sua presença e responsáveis também pela produção de sentido. Nessas narrativas nas quais a imagem do leitor vem constituída, o narrador

frequentemente estabelece um diálogo com o leitor, ou para instigá-lo a refletir sobre a estrutura narrativa que, ao mesmo tempo em que a analisa, constrói; ou para conduzi-lo pelo enredo, guiando-o pelos caminhos por ele constituídos.

É como contribuição para a construção dos sentidos dos contos machadianos que este trabalho se volta: delinear os perfis dos seus leitores é desvendar elementos constituintes do seu sentido, uma vez que todas as escolhas do enunciatador estiveram sujeitas à imagem por ele construída do enunciatário. O leitor não é um mero expectador. Segundo Cortina (2004, p.184), “[...] a categoria do leitor é determinante no processo de produção do texto, uma vez que este só existe em função daquele. Na medida em que esse tipo de leitor é uma instância interna ao texto, é por ele controlado.”

O propósito de restaurar o perfil do leitor machadiano realiza-se, neste trabalho, por meio de seis partes. A primeira delas expõe o discurso teórico que amparou as análises e uma breve discussão sobre alguns conceitos de leitor. A segunda mostrará o contexto social e histórico ao qual esses contos pertencem, a íntima ligação de Machado de Assis com o jornalismo, os principais temas abordados e, principalmente, a sua preocupação com o leitor.

A terceira seção abordará o leitor afeito à estética romântica, preso ainda à literatura fantasiosa e idealizadora que povoa alguns contos elaborados até 1880. A quarta e a quinta partes trarão as análises de contos que revelarão dois tipos de leitores elaborados: primeiramente aquele que tem a orientação do narrador que o conduz a uma postura reflexiva diante de fatos ou tipos humanos; depois o leitor autônomo e crítico das estruturas narrativas convencionais, com quem o narrador sempre trava um diálogo metalinguístico. A sexta seção apresenta uma análise do conto “O cônego ou metafísica do estilo”, que se destaca dos demais porque narrativiza o ato da escrita.

Nas considerações finais, retomar-se-ão as características dos leitores dos contos machadianos.

## 1 O encontro com o leitor

*[...] a escolha que o autor faz de determinado aspecto do mundo é decisiva na escolha do leitor, e, reciprocamente, que é escolhendo o seu leitor que o escritor decide qual é o seu tema. Assim, todas as obras do espírito contêm em si a imagem do leitor a quem se destinam.*  
Jean-Paul Sartre (1989, p.56).

Segundo Lajolo e Zilberman (1999), não é possível traçar a biografia do leitor brasileiro, mas é possível narrar a sua história. O leitor – essa importante figura responsável pela produção do sentido do texto – tem sua história iniciada na Europa do século XVIII a partir da Revolução Francesa. Ao se distanciar das decisões do âmbito político, das quais o Estado se encarrega, a família burguesa torna-se agregadora, e a leitura invade o seu lar e passa a fazer parte da classe média. No Brasil, o leitor surge efetivamente com o desenvolvimento da imprensa; evolui com a ampliação do mercado do livro, com a alfabetização das populações urbanas e, como nos modelos europeus, com a valorização da família. Nesse contexto, o livro torna-se também uma importante forma de lazer. Voltados para um público consumidor, os romances e contos brasileiros do século XIX têm como foco o leitor. Os escritores concentram-se em jornais e buscam profissionalizar-se; os leitores passam a ter grande importância, pois se tornam os consumidores dos folhetins.

A essa figura do leitor visto como consumidor, ser concreto, contrapõe-se a imagem de leitor virtual, idealizado no momento da produção do discurso. Também o escritor, nessa instância a que a semiótica denomina enunciação, deixa de ser real e passa a ser uma projeção. Ambos, autor e leitor virtuais, respectivamente enunciador e enunciatário, sujeitos da enunciação, são os responsáveis pelo sentido. Transfigurados em narrador e narratário, suas marcas projetam-se no enunciado e revelam seus traços característicos. Assim, por meio da análise do diálogo estabelecido entre eles, é possível traçar não só o contorno do autor implícito, mas também o perfil do seu leitor virtual.

Além de Lajolo e Zilberman (1999), outros autores trataram da importância da figura do leitor. Entre eles, Sartre (1989), que o vê como elemento constituinte do sentido de um texto, ao afirmar que a imagem do leitor concretiza-se nas referências que a obra faz a

*[...] instituições, costumes, a certas formas de opressão e de conflito, à sabedoria ou à loucura do dia, a paixões duráveis e obstinações passageiras,*

a superstições e conquistas recentes do bom senso, a evidências e ignorâncias [...]; enfim aos costumes e valores recebidos, a todo um mundo que o autor e o leitor têm em comum. (SARTRE, 1989, p.40).

Embora o conceito de leitor e autor para Sartre (1989) não faça distinção entre o autor e o leitor enquanto figuras pertencentes ao mundo real e o autor e o leitor enquanto sujeitos construídos pelo discurso – enunciador e enunciatário, como propõe a semiótica –, seus apontamentos trazem contribuições positivas para a elaboração do perfil do leitor e para o reconhecimento de sua importância. Ao pressupor que leitor e escritor compartilhem o mesmo momento político e cultural, o que se reflete nos temas, nas formas e nas abordagens literárias, Sartre indica que é possível desenhar a imagem de ambos a partir desses elementos socioculturais característicos.

Esse aceno à possibilidade de se elaborar uma imagem do leitor também se realiza nas propostas de Wolfgang Iser. Segundo Luiz Costa Lima (2002), Iser partiu da formulação segundo a qual, nas interações humanas, aos pares, a cada parceiro é impossível saber qual a imagem que o outro faz de si. Assim, não conhece precisamente o pleno sentido de uma informação, já que ela depende da imagem do locutor construída pelo seu interlocutor. Surgem, então, lacunas nos enunciados que serão preenchidas pela interpretação dos locutores e interlocutores. Assim também ocorre na relação entre texto e leitor: este se vê obrigado a preencher os vazios do texto. Ainda, segundo Lima (2002), Iser focaliza a ponte que se estabelece na leitura entre o texto – com seus vazios a serem preenchidos – e o leitor – entidade textual implicada no ato da escrita e participante da estrutura interna do texto. Obrigado a preencher os seus vazios, o leitor atualiza o significado potencial de um texto, tornando-se seu co-autor.

Apesar de sua proposta teórica também se distanciar da teoria semiótica – Iser não distingue o conceito de enunciatário e de leitor real –, a proposição de que o leitor é também responsável pelos sentidos do texto revela o efetivo trabalho do leitor no texto da leitura.

A ponte que se estabelece entre o leitor implícito e o texto – com seus vazios a serem preenchidos –, focalizados por Iser, ressoa nas propostas de Umberto Eco (2004) sobre o papel do leitor. Eco distingue os textos de expressão com maior complexidade pelo fato de serem entremeados do *não-dito*, a que ele atribui o significado de não manifestado em superfície no nível de expressão. E o papel do leitor seria decisivo para a atualização do conteúdo. Em outras palavras, o autor afirma que o texto apresenta lacunas que precisam ser preenchidas a fim de que o seu sentido seja atualizado. E o responsável por isso é o

destinatário que, por meio de movimentos cooperativos, conscientes e ativos, introduz, nesses interstícios textuais, a valorização do sentido de que todo texto necessita.

A função do leitor, portanto, é de construir, juntamente com o autor, o sentido do texto: “[...] o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.” (ECO, 2004, p.37). Assim, todo texto pressupõe o destinatário como elemento indispensável para a sua realização, não só considerando o seu potencial comunicativo, mas também o seu potencial significativo.

É interessante notar as observações de Umberto Eco (2004) a respeito do sentido do texto, uma vez que tangenciam a afirmação de Sartre (1989), citada no início desta seção, de que um texto nada mais é do que um diálogo entre o autor e o leitor que partilham o mesmo contexto sociocultural. Eco (2004), ao referir-se à cooperação textual entre ambos, afirma que uma mensagem verbal, na comunicação escrita – diferente do que ocorre na comunicação face a face, na qual concorrem elementos de reforço extralinguísticos, tais como os gestos, as expressões faciais etc –, deve conter estruturas que complementam ou auxiliam o sentido das expressões usadas pelo autor, a fim de que o leitor trilhe as possibilidades mais adequadas de interpretação. É necessário, portanto, que ambos, autor e leitor, possuam as mesmas competências para que este seja capaz de cooperar para a atualização textual como aquele havia engendrado, e também caminhar pelos sentidos do texto segundo aquele caminhou ao gerá-los.

Eco (2004) vê, portanto, a participação efetiva do destinatário na construção dos sentidos do texto. Denomina-o “Leitor-Modelo” e considera-o indispensável, porque constitui elemento da comunicação e coopera para a atualização textual, pois participou do processo gerativo do texto. Afirma ser também um enunciatário que se pode construir, já que, ao escolher seu vocabulário, suas estruturas sintáticas, as relações intertextuais, o enunciador está elaborando um protótipo de leitor capaz de mover-se com desenvoltura pelos significados propostos. Por outro lado, pode estar habilitando um leitor, dando-lhe subsídios necessários para a participação do processo de construção de significado do discurso, o que implica também ser seu co-autor.

Vale observar que Eco (2004) distingue dois tipos de destinatário das mensagens, afastando-se do que afirma Benveniste (1995), para quem o *eu* que enuncia é sempre um papel actancial. Eco (2004) propõe que, em textos referenciais ou em textos que são lidos para adquirir informações acerca de seu autor e das circunstâncias de enunciação, o emissor e o destinatário apresentam-se como polos do ato de enunciação. Distinguem-se do enunciador e

do enunciatário – papéis actanciais – presentes em textos direcionados para um público mais amplo, como romances, discursos políticos etc., que são não mais seres reais, mas projeções no enunciado. Conclui que, embora distintos, autor e “Leitor-Modelo” devem ser entendidos como estratégias textuais.

Os conceitos de Eco (2004), Sartre (1989) e Iser (apud COSTA LIMA, 2002), embora distintos entre si e da teoria semiótica, evidenciam a importância do leitor no ato da leitura como co-autor do texto. Neste trabalho, a conformação dos leitores dos contos de Machado de Assis se faz a partir da imagem de autor e leitor – vistos como enunciador e enunciatário, ambos instaurados no momento da enunciação, segundo a perspectiva semiótica – projetados no enunciado como narrador e narratário.

A semiótica busca os sentidos de um texto por meio da análise de seu plano de conteúdo, que se estrutura em um processo gerativo de sentido: do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Essa passagem faz-se por meio de três etapas denominadas níveis. Cada um deles tem sua gramática, uma sintaxe e uma semântica que estruturam a significação. Tem-se, então, o nível fundamental, que estrutura o sentido em uma oposição básica, por exemplo, vida versus morte, bem versus mal, liberdade versus privação. Em seguida, o nível narrativo estabelece a organização da narrativa por meio da mudança do estado inicial de um sujeito para um estado final, ambos caracterizados pela junção ou disjunção de um objeto de valor e pela disposição eufórica ou disfórica em relação a esse objeto. O terceiro patamar, mais complexo e superficial, é o nível discursivo. Nele, as categorias de tempo, espaço e pessoa revestem-se de figuras escolhidas pelo sujeito da enunciação. Uma análise do nível discursivo revela a enunciação, pois nele se veem projetados os elementos do nível narrativo.

A imagem do enunciatário dos contos de Machado de Assis privilegiará o estudo do nível discursivo, já que este revela “[...] as projeções da enunciação no enunciado, os recursos utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário, a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos.” (BARROS, 1990, p. 53). Na enunciação, ato de produção do discurso, há o diálogo entre um “eu” pressuposto – enunciador – e um “tu”, seu enunciatário. O produto da enunciação – o enunciado – traz a projeção tanto do enunciador quanto do enunciatário. As imagens do “eu” e do “tu” projetados passam a ser denominadas, respectivamente, narrador e narratário. É a figura desse narratário, presença materializada do leitor no discurso, que revela a imagem do enunciatário, construída no instante da enunciação.

No discurso, enunciador e enunciatário transformam-se no sujeito produtor de sentidos, pois o enunciador faz as escolhas em função do enunciatário que elaborou. Ao



mesmo tempo, o diálogo característico da enunciação somente se concretiza se baseado em um contrato fiduciário entre os sujeitos. A análise desses contratos será relevante para se elaborar o perfil desse leitor machadiano. Se o enunciador propõe que um discurso X deve ser lido como X, ou seja, um acordo entre enunciado e enunciação, o enunciatário segue a narrativa nos limites da previsibilidade, da certeza; consegue perceber o jogo entre verdades e falsidades. Crente, acompanha as orientações do enunciador e vê suas previsões concretizarem-se. De outro lado, se há um conflito, uma oposição entre o que o enunciador propõe e a leitura que deve ser feita pelo enunciatário – o discurso X deve ser lido como não X – este enfrenta um discurso repleto de surpresas, imprevisibilidades, que, embora seja surpreendente, construído em meio a falsidades, disfarces e mentiras, produz novos saberes. O contrato estabelecido, portanto, configura o leitor: pode ser o que se move com desenvoltura pela narrativa, ou aquele cuja disposição é seguir os apontamentos do narrador.

Também as marcas da enunciação no enunciado constituem importantes indicadores do enunciatário. O mecanismo responsável por essa projeção – a *debreagem* – revela efeitos de sentido diferentes de acordo com as pessoas, tempos e espaços que instaura. O efeito é de subjetividade e a *debreagem* é chamada *enunciativa*, quando se projeta no enunciado o eu/aqui/agora; um efeito de sentido de objetividade é gerado e a *debreagem* é *enunciva*, se instaurado no enunciado um ele/lá/então. A análise da *debreagem*, portanto, é determinante na constituição do narratário dos contos machadianos.

Na semântica discursiva, tem-se a concretização das mudanças de estado do nível narrativo. Torna-se, portanto, importante a sua análise, pois é reveladora da instância da enunciação, momento em que se projeta a imagem do enunciatário. As formas de concretização do sentido processam-se por meio da tematização e da figurativização. Enquanto esta é responsável por revestir os actantes do nível narrativo, transformando-os em atores do nível discursivo, composta por um conjunto de figuras lexicais relacionadas à concretização de um tema; aquela remete ao tema propriamente dito, aos aspectos morais, éticos implicados pelas figuras. A análise dos percursos figurativos e temáticos revela os efeitos de realidade ou irrealidade no texto e a sua implicação ideológica. Sustentam, com a coerência que estabelecem no discurso, o fazer persuasivo do narrador e o fazer interpretativo do narratário.

Também a intertextualidade tem um papel fundamental no estudo da imagem do leitor enquanto um construtor de textos, pois o processo que estabelece na leitura é o de produção de “[...] um texto que tinha como referente outro texto.” (CORTINA, 2000, p.58).

Percursos figurativos e temáticos e intertextualidade, além da projeção da enunciação no enunciado e dos contratos estabelecidos pelo enunciador são os elementos analisados para se chegar à configuração do leitor dos contos machadianos.

## 2 O encontro com os leitores de Machado de Assis

*BONS DIAS!*

*Vejam os leitores a diferença que há entre um homem de olho alerta, profundo, sagaz, próprio para remexer o mais íntimo das consequências (eu, em suma), e o resto da população.*

*Toda a gente contempla a procissão na rua, as bandas e bandeiras, o alvoroço, o tumulto, e aplaude ou censura, segundo é abolicionista ou outra coisa; mas ninguém dá a razão desta ou daquela coisa; ninguém arrancou aos fatos uma significação, e, depois, uma opinião. Creio que fiz verso.*

Machado de Assis (2006, v.3, p. 448).

A segunda metade do século XIX – período da produção machadiana – caracterizou-se como uma época sem autonomia, instável porque estava em transformação: era a passagem de uma estrutura colonial para uma republicana, de uma sociedade escravista e rural para uma sociedade burguesa e urbana. Esse novo painel que começa a se conformar vem pintado de novas ideologias, mas ainda apresenta contornos distantes e antigos.

Desde a sua formação, o Brasil estruturou-se numa sociedade rural, constituída de uma aristocracia que empregava a mão-de-obra escrava para produzir suas riquezas: inicialmente a cana-de-açúcar, depois o café. Paralelamente a essa aristocracia e à massa de escravos, Faoro (2006) afirma que surge uma nova classe social formada por comerciantes e donos de capitais que possibilitavam o estabelecimento desse sistema rural. São responsáveis não só pelo fornecimento de escravos e equipamentos, mas também pela compra da produção. Essa nova classe social engrossará e constituirá a base da sociedade burguesa urbana brasileira.

Enquanto na sociedade colonial a tradição e a origem ilustre garantem o status social elevado, a nova sociedade burguesa que emerge estrutura-se em classes: o dinheiro é a mola impulsora, a garantia da ascensão social. Apesar de firmar-se no mais alto nível econômico, a burguesia não domina o campo social, nem detém o poder político, porque a estrutura emergente, apesar de nova, mantém, como resquício de séculos da dominação da nobreza, a mesma concepção de poder: ele sempre estará nas mãos daqueles cujos nascimentos ilustres os tornam legítimos governantes. Resta à burguesia o reconhecimento social, o qual somente consegue ao empregar seu poder econômico na compra de patentes e títulos que, como um verniz, escondem a mácula dessa classe emergente: a sua origem comum. Apesar de rica e depois reconhecida, a burguesia da segunda metade do século XIX ainda não domina nem

governa: apoia-se na estrutura tradicional que decide os rumos políticos do Brasil, distribui os cargos e os empregos públicos. Segundo Faoro (2006), há, portanto, duas faixas distintas na ação: a classe burguesa em ascensão, sem autonomia política, e a aristocracia, que constitui “[...] o estamento político, que orienta e comanda o Segundo Reinado.” (FAORO, 2006, p. 14).

Ainda segundo Faoro (2006), Machado de Assis teria assumido – como sucessor da literatura nacionalista de José de Alencar, que romanticamente exaltara a natureza e valorizara os costumes e o passado colonial – uma nova época, caracterizada pelo tom urbano da sociedade brasileira e pelo fim do sistema escravista e da hegemonia do poder do imperador. Ao conformar a imagem dessa sociedade em transformação em sua obra, estilizou os fatos e os homens, construindo um modelo artificial dessa transição. Isso se justifica não só porque molda um mundo ficcional, mas também pelo fato de que as concepções que regem a sociedade da época são muito divergentes, impossibilitando a construção de um painel que a retrate fielmente.

Sensível a essas transformações, o leitor do século XIX não se convence mais com os modelos antigos de personagens ficcionais e, ao mesmo tempo, vê com desprezo e desconfiança os novos modelos forjados. Machado de Assis, quando opta por adequar seus personagens, criando para eles um *status* intermediário, transitório como a sociedade em que estão inseridos, parece corresponder às expectativas desse seu público leitor. Na obra machadiana, então, emerge a personagem cujo status não é garantido somente pelo dinheiro. As circunstâncias externas – origem, cunhagem, poder econômico – concorrem para a ascensão social, mas somente a disposição individual marcará o ritmo da escalada social; a ambição e a paixão da personagem são determinantes para o seu reconhecimento. O poder é acessível para aqueles que se dispõem a conquistá-lo. Na obra machadiana, portanto, as estruturas sociais são movidas pelos desejos individuais. É a ambição que leva o indivíduo à ascensão social e, conseqüentemente, à busca do poder.

Crítico de sua época, mas principalmente do ser humano, de visão agudíssima, Machado de Assis mostrou, em sua ficção, uma preocupação constante com a configuração da alma humana, evidenciando o paradoxal jogo entre os interesses humanos e as imposições sociais. Isso se evidencia em quase toda a obra que escreveu e publicou em mais de quarenta periódicos existentes no Brasil desde o início de sua carreira na década de 1850: são críticas, crônicas, poemas, contos, romances, peças de teatro, polêmicas, discursos, homenagens e traduções.

Quase todos os seus contos foram também originalmente publicados em jornais e em revistas, fato que, segundo Gledson (2006), justifica em parte a extensão das histórias, feitas sob medida para o espaço que iriam ocupar, e até mesmo identifica o público para o qual foram escritos. Trinta por cento deles foram aproveitados para a publicação da sua obra definitiva em prosa. O resultado são os sete volumes de contos por ele organizados: *Contos fluminenses* (1870), *Histórias da meia-noite* (1873), *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1895), *Páginas recolhidas* (1899) e *Relíquias da casa velha* (1905).

Machado publicou sessenta e três contos no *Jornal das Famílias* (1863 – 1878), nos períodos de junho de 1864 a janeiro de 1869 e de junho de 1872 a novembro de 1873. Dessas histórias, onze foram selecionadas para constituir as duas primeiras coletâneas por ele organizadas: *Contos fluminenses*, de 1870, e *Histórias da meia-noite*, de 1873. O *Jornal das Famílias*, segundo Gledson (2006), era uma publicação ilustrada, recreativa e artística que circulou no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Conservadora, inicialmente de tom religioso e moralizador, tinha como alvo a família e destinava várias seções às mulheres, que ali encontravam orientações sobre moda, higiene e culinária. Mas o grande atrativo desse periódico encontrava-se na seção “Romances e Novelas”, localizada na parte central do *Jornal das Famílias*. Ocupando a metade do conteúdo das páginas desse jornal (cerca de trinta, no total), estava destinada à literatura: continha contos, novelas e poesias. Os contos machadianos aí publicados apresentam histórias voltadas para esse público leitor essencialmente feminino e abordam temas como o amor e o casamento, desenvolvidos no contexto ideológico da época, caracterizado pelas rígidas imposições sociais. As narrativas, em sua maioria, giram em torno do amor como força poderosa, único meio de realização e felicidade a quem a ele se submete. Para aqueles que não conseguem concretizá-lo por meio do casamento, restam somente o sofrimento e até a morte.

A força positiva do amor é o tema de muitos desses contos publicados no *Jornal das Famílias*: “Linha reta e linha curva” (1865) – no qual os protagonistas, inicialmente obedientes aos seus propósitos pessoais, negam-se ao amor; este, invencível, conduz os amantes a, enfim, gozarem a plena e real felicidade atingida com o enlace matrimonial –, “As bodas de Luís Duarte” (1873) – que narra o dia do casamento de Luís Duarte e Carlota, desde os preparativos até o final da cerimônia, depois de longo tempo de namoro – e “Ernesto de tal” (1873) – narrativa na qual, após atribulações no namoro, o casamento vem trazer a felicidade ao casal. Como o amor é a única via que conduz à plena e superior realização, aqueles que não o encontram ou estão impossibilitados de realizá-lo sucumbem à decepção, à

frustração. Esse destino desastroso é revelado no conto “Frei Simão”, de 1864: enganado pela própria família que lhe dissera estar morta a mulher amada, o protagonista faz da própria existência como religioso o seu calvário. Resta-lhe a amargura de nunca ter ao seu lado o verdadeiro amor. Os enredos mudam, mas o tema do amor aliado ao casamento como fator determinante da felicidade é o cerne desses contos.

Embora Gledson (2006) afirme que Machado de Assis percebeu a dificuldade de dramatizar tensões como a escravidão e o amor entre pessoas de classes sociais diferentes, pois eram tabus fortes para serem discutidos na sociedade brasileira do fim do século XIX, a obra machadiana evidencia um enunciador crítico, consciente da sociedade que retrata e que, na maioria das vezes, emite juízos de valor. Machado não se conformou como um escritor sujeito a esquemas narrativos pré-concebidos, fossem eles românticos ou realistas. Seus contos traçam a trajetória de um autor cuja linguagem aos poucos se vai amalgamando, assumindo uma forma inédita e autônoma. Ao mesmo tempo em que constrói a sua ficção, vai também elaborando o seu leitor. Junto com Machado, conduzido pelo braço ou na posição de um observador crítico, esse leitor ideal também evolui – é capaz de realizar uma leitura crítica e reflexiva.

É o que se evidencia em contos como “Luís Soares” (1864), “O segredo de Augusta” (1868), “Aurora sem dia” (1873) e “O relógio de ouro” (1873), todos também publicados no *Jornal das famílias*. Embora sejam voltados para o público desse periódico, ora abordam temas inusitados, provocadores de reflexão e com tendências críticas à sociedade e ao homem da época, ora exigem do leitor uma postura mais atenta em relação ao esquema narrativo que constrói, repleto de surpresas que se resumem à constante quebra de expectativas criadas pelo próprio narrador, com o intuito de apresentar uma nova configuração para os clichês esquemáticos tão comuns às narrativas seguidoras das tendências literárias daquele momento.

Nesses contos, o amor deixa de ocupar o espaço central para ceder lugar à análise de caracteres humanos e ao enfoque dos problemas sociais. Surgem enredos que abordam, de forma diferente, temas inadequados segundo os conceitos morais da época: a preocupação com a aparência, o valor excessivo dado ao dinheiro, o adultério e o egocentrismo humano desenvolvem-se sutilmente, mas nunca superficialmente nos contos.

Em “Luís Soares” (1864), a convivência em uma sociedade, na qual somente o cumprimento das suas regras garante a sobrevivência física e o reconhecimento social, leva Luís Soares ao suicídio após ter dissipado sua fortuna e ver-se à mercê do desprezo social a que tinha que se submeter. A necessidade de ser destaque em uma sociedade que valoriza os bens materiais e a aparência física é também o tema de “O segredo de Augusta” (1868), que

mostra a vida de D. Augusta condicionada à sua aparência: o amor à própria beleza levou-a a um egoísmo tal que não aceitava o casamento da filha, temendo a ideia de ser avó e, conseqüentemente, de envelhecer. Luís Tinoco, de “Aurora sem dia” (1873), crê que a sua existência deve ser grandiosa e, compondo versos, caminharia para o reconhecimento público. Torna-se, mais tarde, deputado conhecido pelos discursos inflamados de imagens e figuras. Em plena câmara, um adversário político ridiculariza seus versos e seu estilo. Incapaz de se projetar socialmente, abandona a política e se afasta do convívio social.

O tema do adultério surpreende e provoca reflexão em “O relógio de ouro” (1873): Luís Negreiros encontra um relógio masculino, que não é seu, em seu quarto. Desconfia de que seja de um provável amante de Clarinha, sua esposa. Tortura-a com palavras, tentando fazê-la confessar a traição. No final, Clarinha lhe mostra o bilhete revelador que acompanhara o relógio quando foi entregue: era um presente de aniversário que a amante de Luís Negreiros lhe enviara.

Essas rápidas referências aos temas desenvolvidos por Machado nesses contos, em sua maioria publicados no *Jornal das famílias*, revelam um escritor que, ao elaborar suas histórias, desenvolve mecanismos inovadores: ora a abordagem de temas comuns é inusitada, provocando um postura mais reflexiva do leitor, ora a apresentação de problemas sociais e humanos exige criticidade desse leitor. Machado constrói uma narrativa cujo leitor é um parceiro vivaz e apto a julgar ou examinar o homem e a sociedade que, ao longo de sua história, ajudou a construir.

A partir de 1879, Machado de Assis passa a colaborar com *A Estação* e, em 1881, com a *Gazeta de Notícias*. Esses dois periódicos apresentam produções machadianas mais arrojadas. *A Estação* era um jornal ilustrado para a família, mais luxuoso e moderno que o *Jornal das Famílias*. Publicado quinzenalmente, trazia novidades sobre moda. Apesar de impresso na Alemanha, apresentava um suplemento literário feito no Rio de Janeiro. A colaboração de Machado na *Gazeta de Notícias* inicia-se em 1881 e se estende ininterruptamente até 1897, “[...] voltando duas vezes em 1899, quatro em 1900, uma em 1902 e outra em 1904.” (SOUSA, 1955, p.225). Além das três colunas semanais que assinava – “A Semana”, “Bons Dias” e “Balas de Estalo” –, o escritor publicou também nesse periódico quarenta e sete contos.

A *Gazeta de Notícias* foi o primeiro jornal popular: seus exemplares avulsos eram vendidos nas ruas por garotos-jornaleiros; enquanto os demais, somente por assinatura. Essa iniciativa provocou um aumento expressivo nas vendas. Era especialmente formulado para os letrados da capital federal (enquanto o Brasil apresentava um índice de analfabetismo de

82,3% em 1872; o Rio de Janeiro, em 1890, tinha aproximadamente 270 mil pessoas – 50% da sua população – capazes de ler e escrever<sup>1</sup>) que desejavam literatura amena de romances-folhetins e apreciavam pequenas colunas de crônicas de variedades. Ao mesmo tempo em que consagrava os escritores dando-lhes colunas em suas páginas, a *Gazeta de Notícias* também se consolidava como um jornal que prezava a literatura: o espaço a ela reservado dava importância ao jornal popular, conferindo-lhe um *status* elevado, e também material de leitura atraente para a elite letrada.

O espírito liberal de *A Estação* e da *Gazeta de Notícias* e de seus novos leitores encontra correspondência em Machado de Assis. Um escritor com abordagens estilísticas e temáticas arrojadas surge no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, e, no ano seguinte, na coletânea de contos *Papéis Avulsos*. Isso se constata no tema predominante nos contos subsequentes: a oposição constante entre os desejos, os sonhos, a vida interior, a essência do ser humano e as regras sociais, o rito claro e público e a aparência. Esse jogo entre a essência do ser humano e as regras impostas pela sociedade resvalam sempre no apagamento do indivíduo e, conseqüentemente, na sua sujeição às imposições sociais. Segundo Bosi (2003), o sujeito na obra machadiana não tem autonomia, para ele é arriscado viver fora das convenções sociais; portanto a única saída para a sobrevivência cotidiana é agarrar-se às instituições sociais que asseguram o pleno direito à vida material e à sua sobrevivência.

O tema fundamental desses contos de Machado de Assis publicados em *A Estação* e, principalmente, na *Gazeta de Notícias*, não é somente a oposição entre a essência do ser humano e as imposições sociais e a sujeição do indivíduo à coletividade; o ponto nevrálgico de suas narrativas é o questionamento desses valores sociais e das escolhas a que o homem se sujeita.

Nas suas histórias, a sociedade, cujas normas são reguladoras dos relacionamentos e da sobrevivência do homem, impede a realização pessoal. Todas as atitudes humanas voltadas para a concretização de seus desejos são reprimidas porque não valorizam o indivíduo, que é constituído de um caráter frouxo e inconstante porque movido pelos sentimentos. A obediência às imposições da sociedade determina não só a sua sobrevivência, mas também o seu prestígio e o seu reconhecimento social. Desprezar esses valores é sucumbir, é ter ameaçada a vida e ser discriminado.

---

<sup>1</sup> Cf. EL FAR, 2004.



“Pai contra mãe” – publicado originalmente em *Relíquias da casa velha*, em 1906 – exemplifica esse poder da sociedade sobre as disposições humanas: Cândido Neves, cujo ofício era pegar escravos fugidos, vê o momento de entregar seu filho à roda dos enfeitados porque não tinha mais meios para sustentá-lo. Depara-se com Arminda, uma escrava fugida. Captura e a entrega ao dono. A escrava, após lutar pela liberdade, cheia de medo e dor, diante de Candinho e do seu senhor, abortou. Ambos, pai e mãe, buscam a realização de seus desejos que se resumem na preservação da família, na garantia da presença e da vida do filho, mas há a diferença social entre eles: ela é cativa; ele, caçador de escravos. Na luta pela sobrevivência, a sobrevivida também depende das normas sociais. Vitória de Candinho.

Em “O caso da vara”, de 1891, Damião foge do seminário e, por temer a reação do pai, procura a proteção de Sinhá Rita, viúva e suposta amante de João Carneiro, padrinho do seminarista. Ela assume a causa do rapaz, prometendo-lhe resolver o problema. Apela ao amante para que interceda por Damião junto ao compadre, chegando até a lhe enviar um recado afirmando que a manutenção do relacionamento deles dependia da proteção de Damião. Durante todo o dia em que Damião aguarda os reflexos da intervenção da senhora, passa horas agradáveis contando-lhe piadas que faziam rir também Lucrecia, uma escrava ao pé de Sinhá. Ao cair da noite, diante do trabalho não realizado, Sinhá Rita vai castigar Lucrecia com uma vara e pede a Damião que a pegue para ela. Mesmo tendo pensado anteriormente em apadrinhar a escrava, Damião vê-se levado a não interferir no castigo da menina, mesmo diante de seus pedidos desesperados para que a protegesse. Contrariar Sinhá Rita seria arriscar a sua liberdade; por outro lado, a escrava somente sofria porque suas anedotas haviam-na distraído. Na busca pela realização dos seus anseios, Damião, branco e rico, vê as chances de realizá-los ao apoiar as ações violentas da senhora contra sua cria. Esta, escrava, tem a sua vida determinada pelas regras sociais: está sujeita à justiça e aos desmandos de sua senhora.

A sociedade retratada nos contos publicados na *Gazeta* pune também aqueles que ameaçam a integridade econômica e moral da família. Na segunda metade do século XIX, os casamentos eram regidos por interesse, portanto as paixões adúlteras encontravam espaço amplo para se abancarem nos corações e nas mentes ociosas femininas. Venancinha, do conto “D. Paula” (1884), desespera-se ao se indispor com o marido Conrado porque flertara com Vasco. Enquanto ameaça às estruturas familiares modelares, o adultério deveria ser punido drasticamente: a separação e a suspeita de traição da esposa eram determinantes para que a mulher fosse desprezada e discriminada pela sociedade da época.

Machado de Assis, ao analisar o ser humano em busca de sua realização interior, revela-nos uma nova faceta dessa luta: como as pessoas sempre buscam a concretização dos seus anseios de modo egoísta, os obstáculos não são somente sociais, são também pessoas que tentam efetivar as próprias vontades, e, portanto, destroem as esperanças das demais. É o que acontece com Vilela, de “A cartomante” (1884). Vivia uma suposta felicidade: ao lado de Rita, sua esposa, sentia-se realizado emocionalmente; com o melhor amigo Camilo dividia seu dia-a-dia. A descoberta do caso amoroso de Rita com Camilo destruiu-o totalmente, pois a frustração amorosa não encontraria o amigo em quem se apoiar. Foi uma dupla traição. As pessoas que mais amava foram os obstáculos para a sua felicidade. Restou-lhe somente matá-las.

O desejo de o garoto Pilar, em “Conto de escola” (1884), de conseguir sua pratinha vendendo seu conhecimento ao filho do mestre Raimundo, não se realiza: Curvelo, colega de classe, delata-os. Novamente a intervenção de um ser também desejoso do mesmo objeto, ou invejoso daqueles que têm a posse do objeto pretendido, impede a realização plena de outros indivíduos.

O conto “Identidade”, de 1887, também aborda a ambição humana refreada pela inveja dos indivíduos. Em vez do convencional início composto de referências temporais e espaciais que antecedem a apresentação das personagens e do enredo, tão comum nos textos folhetinescos da segunda metade do século XIX, começa com um preâmbulo em que o narrador, em tom amistoso, apresenta o tema da semelhança entre pessoas que não têm parentesco:

Convenhamos que o fenômeno da semelhança entre dois indivíduos não parentes é coisa mui rara, – talvez ainda mais rara que um mau poeta calado. Pela minha parte não achei nenhum. Tenho visto parecenças curiosas, mas nunca ao ponto de estabelecer identidade entre duas pessoas estranhas. (ASSIS, 2006, v.2, p.1.064).

Descrente da igualdade total entre dois indivíduos de famílias diferentes, o narrador afirma ser esse, portanto, um mote para a narrativa que apresentará, baseada em um papiro de três mil anos encontrado em Tebas. O leitor, preparado para um enredo que foi apresentado como verdadeiro, depara-se com o início típico dos contos fabulares – “Era uma vez” (ASSIS, 2006, v.2, p.1065). Quebra-se, portanto, novamente a expectativa do leitor. Na verdade, o narrador conforma a sua narrativa como mágica por não crer na veracidade de tal história e coloca diante do narratário um enredo cujo tema não é a semelhança física entre pessoas de famílias e castas distintas, como foi proposto, mas a semelhança entre as almas humanas, que

se caracterizam pela ambição e pela inveja. Revela-nos a faceta subterrânea dos indivíduos – a sua essência – sempre encoberta pela falsidade de atitudes. Ao constituir sua narrativa como um jogo entre o que vai ser narrado e o que é efetivamente narrado, o narrador elabora um novo leitor que também busca formas inusitadas de expressão do mundo.

A sociedade e suas imposições, as outras pessoas e seus desejos egoístas não são os únicos culpados pelas decepções dos homens. Também ele, o próprio homem, concorre para a sua frustração: nem todos podem realizar-se, pois muitas vezes é necessário vocação, disposição natural. Mestre Romão, de “Cantiga de esponsais” (1883), brilhante regente, nutria o desejo de ser um grande compositor, mas não tinha vocação. Durante vinte e sete anos tentou, em vão, compor um canto esponsalício que traduzisse a felicidade ao lado da esposa amada. Morreu aos sessenta anos sem tê-lo terminado. A melancolia de Mestre Romão era nunca ter conseguido comunicar-se pela música. A sua realização dependia de uma habilidade que não possuía. Esse tema também emerge de “Um homem célebre” (1888). Hábil compositor de polcas, Pestana é reconhecido e tem sucesso, mas tinha o desejo de compor uma obra clássica aos moldes de Bach, Beethoven e Chopin. Com a morte da mulher, inicia um *Requiem*, que nunca conseguiu terminar, pois fatava-lhe esse talento. Morreu de mal consigo mesmo.

Machado construiu uma nova literatura que aborda temas vinculados ao homem e à sociedade de sua época. Mais do que isso, inaugurou entre nós uma prosa que foge aos esquemas artificiais e fantasiosos do melodrama romântico. Seus contos, em sua maioria, são reveladores dessa sua intenção antipassadista: mostram-se avessos à temática e à estrutura narrativa que dominava o ambiente literário brasileiro de sua época.

Ao apontar e demolir os anacronismos da literatura da primeira metade do século XIX, Machado de Assis, simultaneamente, pretende atrair um público leitor capaz de compreender e fruir a literatura inovadora que cria. E o grande responsável pelo envolvimento do leitor nesse seu projeto é o narrador: ao constituí-lo, institui também o leitor que quer atingir, ou configura um leitor afeito ao gosto romântico cujos impulsos interpretativos tenta coibir e sugere um mundo ficcional que se opõe ao artificialismo das narrativas repletas de elementos sentimentais e imaginosos a que esses leitores estavam acostumados.

### 3 O leitor de folhetins

[...] o amor é tão valente como a própria morte  
Machado de Assis (2006, v.2, p. 573).

Machado de Assis constitui, em alguns de seus contos, um típico narrador da literatura sentimental e imaginosa. Segundo Bosi (2003), esse fato justifica-se por Machado ser colaborador de revistas femininas da época – entre 1870 e 1880 seus contos voltam-se às leitoras de folhetins, mas isso não o torna, a rigor, romântico.

Ao buscar conquistar seus primeiros leitores, Machado de Assis elabora seus textos de forma a não criar uma tensão entre narrador e narratário. O que constrói é uma narrativa que aponta para um acordo entre eles. O diálogo constante estabelecido com o leitor – uma das marcas características da nova literatura que Machado inaugura –, nessas histórias, inexistente e está reduzido a poucas referências que em nada o motivam ou provocam. A maneira de chamar a atenção do leitor é uma forma indireta: as histórias são recheadas de tramas turbulentas, reviravoltas, traição, abandono, ciúme e dominadas por um excesso de sentimentalismo.

O conto “*Virginius*”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1864, é uma narrativa na qual Machado de Assis empregou recursos que condenou muitas vezes em seus contos posteriores. A narrativa é dominada por um tom confessional e subjetivo, alcançado, em parte, pelo emprego da primeira pessoa: “Não me correu tranquilo o S. João de 185...” (ASSIS, 2006, v.2, p.737).

O narrador inicia seu relato em tom de mistério: é convocado por um bilhete sem assinatura e de letra desconhecida a defender um réu em uma vila também não nomeada. Apesar de ser uma situação estranha, a curiosidade do narrador o conduz a aceitar a oferta e a empreender a jornada que o levaria a vivenciar uma situação tão dramática quanto a de uma novela. Nesse ponto da narrativa, o que se tem é um contrato entre narrador e narratário: a história que apresentará será pautada na estrutura dos romances repletos de ações excitantes e heroicas:

Li e reli este bilhete; voltei-o em todos os sentidos; comparei a letra com todas as letras dos meus amigos e conhecidos... Nada pude descobrir.

Entretanto, picava-me a curiosidade. Luzia-me um romance através daquele misterioso e anônimo bilhete. [...] oito dias depois de receber o bilhete tinha à porta um cavalo e um camarada para seguir viagem. (ASSIS, 2006, v.2, p.737).

Assim há a sucessão de acontecimentos inesperados que constituem os ingredientes da história que propôs narrar. Logo após partir, o narrador lembra-se de um antigo amigo companheiro de academia, em cuja casa se hospeda e de quem consegue informações preciosas sobre o protetor do réu – Pio, conhecido como *Pai de todos* pelo senso de justiça e pelo espírito abnegado e voltado para a caridade.

O leitor depara-se, então, com o tom dramático de novela: toma conhecimento de tudo por meio daquilo que o narrador vive. E este adia, por momentos, a revelação dos fatos e o conhecimento do réu, apresentando descrições e ações que em nada adiantam a narrativa. Desse modo, a curiosidade do leitor aumenta, e ele vê que o narrador cumpre seu propósito: a ficção que constrói realiza-se segundo o contrato por ele estabelecido de apresentar uma narração nutrida de expectativas e mistérios. A passagem em que a visita à cadeia, a qual lhe traria as informações a respeito do réu Julião e do crime que cometera, é deixada para o dia seguinte, após uma noite de descanso e uma manhã de passeios, é um exemplo desse recurso.

Quando finalmente os fatos são apresentados, o narrador o faz detalhadamente. Julião, empregado e protegido de Pio, morava com sua única filha Elisa, que teve, na infância, a amizade pura de Carlos, filho de Pio. Distanciam-se logo que crescem: ela, simples filha de um empregado, mora com o pai e dedica-se aos cuidados domésticos; ele, filho do fazendeiro, parte para estudar e torna-se bacharel. O rapaz retorna diferente nos hábitos, nas ideias e nos sentimentos. Averso ao trabalho e ao conhecimento, dedica-se somente à caça. Seus maus intentos em relação à Elisa revelam-se logo, e Julião intervém. Carlos, fingindo ser honesto, promete-lhe respeitar a filha. Mas o que ocorre é o descumprimento da promessa. Elisa é desonrada por Carlos, e o fato é flagrado por Julião, que é impedido de ajudar a filha pelos capangas do rapaz, que o amarram, enquanto Carlos, em sua vilania, busca uma autoridade que prenderia o empregado, a quem acusaria de tentativa de homicídio. Tomado de revolta, o pai mata a própria filha para livrá-la da desonra. Preso, Julião encontra em Pio a compreensão e a ajuda de que precisava. O narrador encerra a exposição desses fatos carregados de forte tensão, comparando-os ao episódio que precedeu a queda dos decênviros<sup>2</sup> na antiga Roma. Entre eles havia Ápio Cláudio que, por não conseguir conquistar Virgínia, quer tomá-la à

---

<sup>2</sup> “Cada um dos dez magistrados superiores da república romana, incumbidos de redigir as leis das Doze Tábuas, e que detiveram o governo por dois anos.” (DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. *Decênviros*. Disponível em < <http://houaiss.uol.com.br> >. Acesso em 10 dez. 2008.).

força, escravizando-a. A fim de livrá-la do ultraje, seu pai, Virginius, mata-a com uma facada no peito. Assim explica o título do conto, conferindo-lhe um tom universal, já que tem como tema a honra ultrajada e o triunfo da maldade.

Por meio da narração de fatos estimulantes com uma forte carga emocional, o narrador consegue, ao mesmo tempo, cumprir o que propusera inicialmente – elaborar um discurso caracterizado pelo excesso de acontecimentos surpreendentes e sentimentais – e manter presa a atenção do leitor. Não há, até então, referência materializada ao narratário que dele exija qualquer postura diante dos fatos narrados. Mero expectador, corresponde ao fazer-crer do narrador, que dele consegue a confiança e a fidelidade na leitura. A primeira vez que sua imagem surge no enunciado é de forma rápida e apenas para retomar e esclarecer uma ideia já anteriormente exposta: “Não insisto em observar a circunstância de ser o velho fazendeiro quem se interessava pelo réu e pagava as despesas da defesa nos tribunais. Já o leitor terá feito essa observação [...]” (ASSIS, 2006, v.2, p.745)

Apesar de não ser convocado, o narratário acompanha atento todas as ações apresentadas, pois elas correspondem à sua expectativa. Quando o narrador apresenta Pio castigando seu próprio filho, obrigando-o a tornar-se soldado e, simultaneamente, apoiando Julião moral e economicamente, tem-se o esquema romanesco típico, marcado pela forte oposição entre o bem e o mal. No constante embate entre eles, o mal aparentemente triunfa quando Carlos desonra Elisa e provoca o assassinato dela pelo próprio pai e a consequente prisão deste. Mas o bem deve se impor. No caso, é o próprio pai do rapaz que será seu instrumento. Dá seu apoio a Julião e o desprezo a seu filho.

A oposição natureza *versus* cultura também concretiza o estilo marcadamente folhetinesco. Apesar de Carlos ser um bacharel, ter, em tese, o domínio do conhecimento, age de forma bestial e imoral. É incapaz de incorporar o respeito e praticá-lo. Julga-se superior em função da posição social elevada que ocupa como filho do fazendeiro. Do lado oposto, Julião é um ignorante, empregado da fazenda, mas que tem como leme a moral. Age de maneira, inicialmente, respeitosa e humilde. Diante da desonra da filha, a sua justiça se vira para a pessoa que mais ama, não para o verdadeiro culpado.

A cultura, enquanto polo dessa oposição, desdobra-se em civilização. Carlos, cujo caráter foi moldado pela vivência no mundo urbano, cometeu um crime duplo contra aqueles que viviam no ambiente natural da fazenda: desonrou uma donzela e destruiu a felicidade de dois pais – Julião, que matou a própria filha, e Pio, o *Pai de todos*, cuja bondade da alma e integridade de caráter não encontraram reflexo no próprio filho.

O narrador, ao iniciar a apresentação do julgamento de Julião, faz a última rápida referência ao narratário: “Dispensar os leitores da narração do que se passou no júri.” (ASSIS, 2006, v. 2, p.747). Por tratar-se de um episódio carregado de emoção, o narrador opta por não fornecer os detalhes do julgamento, mas concentrá-lo na oposição que o determinou. As provas concretas do assassinato juntamente com a confissão do réu levaram-no à condenação de dez anos de prisão; mas juiz, promotor e jurados evidenciaram a compaixão e a admiração por aquele homem. A lei forjada sobre a razão humana é afrouxada, em parte, para atender ao apelo do coração. A justiça dos homens prevaleceu, mas os sentimentos humanos também foram considerados.

O conto, embora não tenha a presença concreta e constante do narratário, é composto de elementos que o destinam a um leitor formado para a leitura de textos que valorizam a atmosfera sentimental. Não há oposição entre narrador e narratário, pois aquele conforma as ações de modo a corresponder às expectativas deste. Mantém a confiança do narratário ao seguir as próprias indicações ficcionais, não se desviando daquilo que propõe narrar, nem da forma como o faz.

Esse leitor ávido por narrativas repletas de mudanças repentinas e traições também está delineado em “Casada e viúva” (1865). O conto focaliza, no início, o idílio em que vive o casal Eulália e Meneses, cuja felicidade chama a atenção de todos os que o conhecem. Um narrador em terceira pessoa focaliza o par exaltando as qualidades de ambos e o sincero amor que nutrem um pelo outro.

Um casal amigo – Cristiana e Nogueira – ocupa por alguns dias a casa de Meneses e Eulália, devido à demora dos arranjos da mudança de Minas Gerais para o Rio de Janeiro. Cristiana e Nogueira tinham um relacionamento construído no respeito mútuo e na placidez de sentimentos, o que contrastava com o fervor dos sentimentos de Eulália e Meneses. Ao final de cinco dias de convívio, Meneses questiona Cristiana sobre um envolvimento que tiveram na adolescência. A moça afirma-lhe ter esquecido, pois o namoro não passara de arroubos juvenis, mas o rapaz não aceita e quer explicações, mostrando-se enganado por ela, já que afirmava ter uma carta que continha declarações amorosas de Cristiana. Esta teme que Meneses revele a carta e destrua a felicidade de todos, principalmente a da amiga Eulália. A mudança para a nova residência distancia os casais, mas não tranquiliza Cristiana, que suspeitava das intenções de Meneses. Um dia, à espera de Eulália, que iria vê-la, Cristiana, sozinha, recebe a visita inesperada de Meneses, que lhe declara seu amor e diz estar ao lado de sua esposa por conveniência. Suas palavras são ouvidas por Eulália, que entra desesperada. Buscava na amiga um conselho, pois descobrira duas cartas reveladoras de traições do

marido. Assim é elaborada a trama de “Casada e viúva”. A mulher que dedica sua vida ao amor vê-se traída. Sua vida ao lado do marido, preservando as aparências provoca-lhe extremo sofrimento. Apesar de casada, sente-se viúva, pois não mais partilha efetivamente a sua vida com o esposo.

O narrador, em quase todo o texto, emprega a debreagem enunciativa, criando um efeito de objetividade. A opção pelo tom aparentemente distante é um recurso empregado por ele para atrair a atenção para o enredo que constrói. Este vem com muitos pormenores idealizadores das personagens e das situações. Satisfaz, dessa forma, o leitor de folhetins afeito à narrativa marcadamente idealizada.

As referências ao narratário são poucas e, quando ocorrem, se dão de maneira cordial e afável, sem demonstração de querer transformar o leitor. A primeira delas vem logo no início do conto e serve para confirmar a personalidade ímpar de Eulália, que conjuga beleza física e lealdade de sentimentos:

Mas cumpre dizer, para inspirar amor a maridos tais como José Meneses, era preciso mulheres tais como Eulália Martins. [...] Tanto era um milagre de beleza carnal, como era um prodígio de doçura de elevação e de sinceridade de sentimentos. E, sejamos francos, tanta cousa junta não se encontra a cada passo. (ASSIS, 2006, v. 2, p.748).

O emprego dos verbos “cumpre” e “sejamos” no presente provoca um efeito de sentido subjetivo: o narrador estabelece um diálogo explícito com o narratário, confirmando o caráter idealizado da personagem feminina. A debreagem enunciativa temporal mescla-se com a actancial – “sejamos francos”, confirmando o acordo entre ambos.

Após a apresentação das personagens, o narrador pretende iniciar o relato da tentativa de sedução realizada por Meneses, ingrediente característico do drama sentimental que propõe relatar. Para isso, deixa de se ocupar com fatos que seriam dispensáveis, já que em nada contribuiriam para a construção da atmosfera tensa que emerge desse tipo de narrativa. Surge novamente a debreagem enunciativa – “Deixo ao espírito do leitor ajuizar como seria o encontro de amigos que se não veem há muito.” (ASSIS, 2006, v. 2, p.750). O narrador, que iniciou o seu relato obedecendo à estrutura da narrativa romanesca e que, ao longo dele vai optando por seus ingredientes característicos, leva o enunciatário a aderir ao discurso porque este se identifica com esses elementos empregados. As demais referências a esse narratário são bem rápidas e nada acrescentam a ele (“se julgarmos”, “os leitores sabem”). O foco está no drama que o leitor espera encontrar, nas peripécias que lhe são apresentadas.



Algumas das primeiras produções machadianas, portanto, voltam-se para o leitor acostumado às tendências folhetinescas da literatura da primeira metade do século XIX. São contos que abordam a temática da valorização extrema do amor, subordinando a vida e a felicidade das personagens à concretização desse sentimento. São eles: “Luís Soares”, “Frei Simão”, “Linha reta e linha curva”, de *Contos fluminenses* (1870); “As bodas de Luís Duarte”, “Ernesto de Tal”, “A parasita azul”, publicados em *Histórias da meia-noite* (1873), além dos contos denominados avulsos, não pertencentes a nenhuma antologia organizada por Machado. Publicados em *A Estação*, estão “Letra vencida” e “O programa”, em 1882, e “O caso do Romualdo” em 1884; presentes no *Jornal das Famílias*, “Miloca” e “A última receita”, ambos de 1875, e “O sainete”, publicado em 1875 em *A Época*.

Além da exaltação do sentimento amoroso, Machado de Assis também empregou em seus textos situações marcadas pelo excesso de tensão provocado por elementos melodramáticos como sedução e separação, presentes em “Casada e viúva”, e obsessão e suicídio, explorados em “Virginius”, ambos publicados no *Jornal das Famílias*.

#### 4 O leitor crítico do ser humano

*[...] o texto também procura e cria o seu leitor: ele o inventa o mais próximo possível da linguagem, na sua substância e nas suas formas, suscitando a dúvida, a inquietitude e a surpresa. Por meio da diversidade dos modos de crença que a leitura propõe, eis que se reencontram, invertidas, a experiência sensível da língua e a experiência cultural do mundo.*  
(Denis Bertrand, 2003, p. 413).

Ao empreender uma literatura que abordasse uma crítica ao ser humano e não mais uma repetição das fórmulas que sobredouravam a realidade, tão usuais na literatura romântica, Machado de Assis viu a necessidade de instituir um leitor que não fosse afeito a um discurso que se distanciava da realidade social da segunda metade do século XIX. Seus contos passam, então, a focalizar tipos humanos tão variados quanto aqueles que povoavam a sociedade brasileira da época. Portanto era necessário lapidar um leitor que não só compreendesse a crítica que Machado elaborava, mas também concordasse com esse ponto de vista.

Assim muitos dos contos que Machado de Assis elaborou, a partir de 1880, inovam tanto na abordagem temática quanto na sua formulação. Apesar de modernos, foram recebidos por um público leitor cujo gosto ainda era o das histórias marcadamente românticas. Era preciso, então, mudar essa predileção pela tendência fantasiosa da narrativa do século XIX. O leitor desses contos deve ser conquistado. Para isso, o narrador emprega recursos que, em primeiro lugar, estabelecem um vínculo de confiança entre ele e o narratário. Estabelecido o contrato fiduciário, o narrador conduz o leitor pela narrativa, apontando-lhe os aspectos originais que focaliza nas personagens e nas situações. Distante da literatura fantasiosa, o narrador proporciona ao leitor assistir a uma ficção que, além de apresentar perfis humanos próximos daqueles que povoam a sociedade da época, aponta, de modo crítico, as falhas de caráter dessas personagens.

É o que ocorre em “D. Benedita”. Publicado originalmente em *A Estação*, em 1882, esse conto integra o volume *Papéis avulsos* (1882). Visto, ao lado de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), como um divisor da obra machadiana, esse conjunto de histórias apresenta, efetivamente, uma abordagem temática ousada se comparado aos dois primeiros volumes – *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873). Aqui o foco desloca-se: da visão marcadamente sentimental das relações humanas, Machado passa a vislumbrar a preocupação excessiva do homem com sua aparência física, com o olhar da sociedade que o

promove, ou que o condena, traçando retratos humanos que criticam o egoísmo e a valorização dos conceitos sociais que categorizam as pessoas pela função social que desempenham.

O conto “D. Benedita” aborda a superficialidade de caráter de uma mulher. Inicia-se com a observação do narrador a respeito da idade da personagem que o nomeia:

A coisa mais árdua do mundo, depois de governar, seria dizer a idade exata de D. Benedita. Uns davam-lhe quarenta anos, outros quarenta e cinco, alguns trinta e seis. Um corretor de fundos descia aos vinte e nove; mas esta opinião, eivada de intenções ocultas, carecia daquele cunho de sinceridade que todos gostamos de achar nos conceitos humanos. (ASSIS, 2006, v.2, p.307).

Ao nomear o seu conto com um nome feminino – “D. Benedita” – e acrescentar-lhe o subtítulo – “Um retrato” –, tem-se o primeiro contrato estabelecido entre narratário e narrador: este propõe construir o retrato da personagem. O cumprimento desse contrato fiduciário surge já nas primeiras linhas do conto, nas quais, além de citar a idade de D. Benedita, o narrador vai-lhe acrescentando características físicas e pinceladas psicológicas que já prefiguram o seu perfil – amadurecida na idade, preservava as graças juvenis; era uma mulher volúvel, leviana em suas vontades, enfim um caráter veleitário. A partir daí, o fazer-crer do narrador encontra correspondência no narratário, que nele crê.

Após essa rápida apresentação da personagem, o narrador descreve o cenário da festa de aniversário de quarenta e dois anos de D. Benedita. Surge a sala de jantar repleta de convidados, a comida, as conversas, o brinde:

A alegria dos convivas, a excelência do jantar, certas negociações matrimoniais incumbidas ao cônego Roxo, aqui presentes, e das quais se falará mais abaixo, as boas qualidades da dona da casa, tudo isso dá à festa um caráter íntimo e feliz. O cônego levanta-se para trincar o peru. (ASSIS, 2006, v.2, p.308).

Ao descrever essa cena, o narrador emprega marcadores de debreagem enunciativa – temporal (o presente do indicativo nas formas verbais “dá” e “levanta-se”) e espacial (o advérbio “aqui”) – cujo objetivo é aproximar o narratário da cena, além de também garantir a manutenção do contrato fiduciário. Note-se também que a confiança inicial que se estabeleceu entre narrador e narratário se fortalece quando aquele realiza duas intervenções: a primeira delas, metalinguística, adianta o que vai ser relatado – “das quais se falará mais abaixo”. A outra, em primeira pessoa do plural – novamente a debreagem enunciativa –, marca a

mudança de foco – da mesa de jantar para os convidados, confirmando a antecipação sugerida anteriormente: “Venhamos, porém, aos demais convivas, que estão parados, conversando; reina o burburinho próprio dos estômagos meio regalados, o riso da natureza que caminha para a repleção; é um instante de repouso.” (ASSIS, 2006, v.2, p.308). É o cumprimento do contrato: o que propõe fazer, o narrador o faz.

A partir desse ponto, o narrador elabora uma narrativa cujas ações e acontecimentos convergem unicamente para a elaboração do perfil de D. Benedita. Para construir a imagem e, principalmente, o caráter veleitário, volúvel dessa personagem, o narrador emprega a debreagem enunciativa temporal: os verbos no presente do indicativo constituem o recurso para aproximar o narratário do retrato que pinta:

D. Benedita fala, como suas visitas, mas não fala para todas, senão para uma, que está sentada ao pé dela. [...] D. Benedita não se contenta de falar à sombra gorda, tem uma das mãos desta entre as suas; e não se contenta de lhe ter presa a mão, fita-lhe uns olhos namorados [...]. Não os fita, note-se bem, de um modo persistente e longo, mas inquieto, miúdo, repetido, instantâneo. (ASSIS, 2006, v.2, p. 308).

Após essas apresentações iniciais da personagem, o mecanismo da debreagem enunciativa temporal passa a ser o recurso empregado pelo narrador para descrever as cenas que D. Benedita ocupa e suas ações: o tempo verbal é o pretérito. Há, portanto, um distanciamento do narrador, que se coloca como um observador comum de suas reações:

D. Benedita levantou-se, no dia seguinte, com a ideia de escrever uma carta ao marido, uma longa carta em que lhe narrasse a festa da véspera [...]. A mala fechava-se às duas horas da tarde, D. Benedita acordara às nove, e, não morando longe [...], um escravo levaria a carta ao correio muito a tempo. D. Benedita arredou a cortina da janela, deu com os vidros molhados [...]. (ASSIS, 2006, v.2, p.310).

Logo em seguida, assumindo o foco em primeira pessoa, dirigindo-se ao narratário como a segunda pessoa do discurso e empregando os verbos no presente do indicativo e no imperativo, o narrador provoca uma aproximação da personagem: ele convoca o leitor a estar ao seu lado e a observar o que aponta em D. Benedita. É novamente a debreagem enunciativa – agora actancial e temporal – responsável pela condução do olhar do narratário, levando-o a construir um retrato já forjado anteriormente pelo narrador e agora, elaborado a partir da caracterização física, acentua o perfil inconstante dessa personagem:

Enquanto ela compõe os babadinhos e rendas do roupão branco, um roupão de cambraia que o desembargador lhe dera em 1862 [...] convido a leitora a observar-lhe as feições. Vê que não lhe dou Vênus; também não lhe dou Medusa. Ao contrário de Medusa, note-se-lhe o alisado simples do cabelo, preso sobre a nuca. Os olhos são vulgares, mas têm uma expressão bonachã. A boca é daquelas que, ainda não sorrindo, são risonhas, e tem esta outra particularidade, que é uma boca sem remorsos nem saudades, podia dizer sem desejos [...] Toda essa cabeça que não entusiasma, nem repele, assenta sobre um corpo antes alto que baixo, e não magro, nem gordo [...]. Para que falar-lhe das mãos? Há de observá-las logo, ao travar da pena e do papel. (ASSIS, 2006, v.2, p.311).

É interessante notar que a imagem de D. Benedita é difícil de ser forjada pelo narratário, pois o narrador não dá a ela nenhum elemento marcante, determinante: seu perfil aparece tão indefinido quanto as suas vontades, como as suas ações e seus pensamentos. Seu retrato é tão vago quanto a inconstância de seus propósitos.

Convocado a observar D. Benedita num tom amistoso e íntimo, como se estivesse presente na cena e pudesse visualizá-la, o leitor segue acompanhando o narrador, o qual mantém o foco nessa personagem, cuja personalidade vai adquirindo contornos cada vez mais fortes com a descrição de suas atitudes marcadamente inconstantes: ao mesmo tempo em que se mostra caprichosa com o arranjo de si mesma e de suas coisas, destrói-as em impulsos de impaciência, que não chegam a durar “pouco mais de meio minuto.” (ASSIS, 2006, v.2, p.311).

Após essa apresentação em tom subjetivo, o narrador, cumpridor de suas proposições e já conhecedor da adesão do narratário, prossegue a narrativa. Assume, então, um tom objetivo, resultado da debreagem enunciativa:

Olhou alguns instantes para a filha, como desejosa de lhe dizer alguma coisa grave, ao menos difícil, tal era a expressão indecisa e séria dos olhos. Mas não chegou a dizer nada; a filha repetiu que o almoço estava na mesa, pegou-lhe do braço e levou-a. (ASSIS, 2006, v.2, p. 312).

A narrativa elaborada a partir de um prisma objetivo cede espaço para a narrativa de tom subjetivo, com a reiteração da debreagem enunciativa:

Deixemo-las almoçar à vontade; descansemos nessa outra sala, a de visitas [...]. Mãe, filha e filho almoçaram. Deixemos o filho que não nos importa [...]. Eulália interessa-nos [...]. (ASSIS, 2006, v.2, p.312).

Ao ser colocado na cena ficcional, o narratário tem a impressão de poder ver o que o narrador lhe indica, mas não passa de ilusão: a imagem que o narratário pensa construir é a

imagem que o narrador construiu. A debreagem enunciativa é o recurso empregado para que o narratário tenha a ilusão de, sozinho, ter elaborado o cenário e as ações apresentadas. Ao atingir esse objetivo, o narrador dispensa o tom subjetivo e passa a apresentar os fatos de forma direta e impessoal, pois já garantiu a adesão do seu leitor.

O esboço que se vai delineando da personagem é construído por meio de elementos que sucessivamente vão compondo o seu retrato. O narrador, consciente da confiança que conquistou do narratário, estabelece um novo parâmetro para a sua narrativa: trata-se do contrato de veridificação. As considerações apresentadas no enunciado refletem a enunciação, ou seja, tudo o que o narrador mostra, no âmbito da ficção, é verdadeiro. O sentido emerge de um acordo entre a enunciação e o enunciado. Assim, constrói o retrato de D. Benedita colocando o leitor como testemunha dos fatos narrados – “Enquanto ela compõe os babadinhos e rendas do roupão branco, (...) convido a leitora a observar-lhe as feições.” (ASSIS, 2006, v.2, p.310) – ou, quando o narratário não está presente no enunciado, elabora os elementos do enredo de modo pormenorizado:

Era-lhe tão enfadonho escrever cartas compridas! Esta palavra, fecho do capítulo passado, explica a longa prostração de D. Benedita. Meia hora depois de cair no sofá, ergueu-se um pouco, e percorreu o gabinete com os olhos, como procurando alguma cousa. Essa cousa era um livro. Achou o livro, e podia dizer achou os livros, pois nada menos de três estavam ali, dous abertos, um marcado em certa página, todos em cadeiras. Eram três romances que D. Benedita lia ao mesmo tempo. (ASSIS, 2006, v.2, p.315).

Distante do marido, desembargador no Pará, vivia com seus dois filhos – uma moça, Eulália, e um garoto de doze anos. O retrato de D. Benedita vai sendo moldado aos poucos através da descrição de suas ações. Inicialmente forte e marcante, cheia de rompantes, afirma que a filha deve obedecer-lhe cegamente e casar-se com o filho da melhor amiga, mesmo que essa não seja a vontade de Eulália. Aos poucos, essa imagem vai-se definindo na narrativa, para, no final, transformar-se em um perfil carregado nos traços negativos. D. Benedita é um caráter que se define pela inconstância, pela volubilidade. Impaciente, inicia várias atividades ao mesmo tempo e dificilmente leva-as a cabo: livros cuja leitura iniciara quase que simultaneamente sem levar nenhuma até o final; a promessa de obrigar a filha a se casar com o filho de sua mais recente amiga que não se concretizou, pois substituiu amiga e genro; a viagem ao Pará para rever o marido que nunca se realizou. Suas atitudes vagueiam sem constância. O final fantasioso do conto é a última pincelada no retrato de D. Benedita: viúva e

em dúvida se aceitaria um pedido de casamento, numa noite surge diante dela uma imagem nebulosa, vaga, sem contornos definidos que afirmou ser sua fada-madrinha: a Veleidade.

Contrapondo-se à inconstância de D. Benedita, está a filha Eulália, moça decidida e resoluta. Conhecedora da leviandade da mãe, a cada nova menção de um projeto, Eulália repetia: “Isso acaba.” (ASSIS, 2006, v.2, p.318). Aparentemente dócil e submissa, é a verdadeira manipuladora da mãe, pois é capaz de sempre ser paciente e aguardar a mudança de planos de D. Benedita, ou sugerir projetos para o próprio benefício. Desse modo, engendrou uma nova amizade da mãe com a futura sogra, o que lhe rendeu o tão sonhado casamento com o tenente Mascarenhas, por quem sempre fora apaixonada.

Ao elaborar uma narrativa que se sustenta na previsibilidade, na verdade, que conduz o narratário pelos caminhos da certeza, Machado configura um leitor cuja adesão conquista. Aguça a sua curiosidade, nele criando expectativas a respeito da trama da qual o narrador se mostra o mais profundo conhecedor, desvendando-a aos olhos do leitor. Pode, assim, direcionar o leitor para o enfoque que quer dar à história. O leitor, por sua vez, deixa-se levar, aceitando e assumindo o mesmo ponto de vista do narrador.

Para esse narratário convergem todas as observações sobre as personagens e sobre o enredo, todas as referências pormenorizadas dos elementos da narrativa; são um guia para a construção do sentido já estabelecido pelo narrador. Conduzido pelos meandros ficcionais, esse leitor abarca os sentidos propostos pelo narrador sem questioná-los; confiante – o cumprimento dos contratos promoveu uma harmonia entre enunciado e enunciação, poupando o narratário de “armadilhas” – dá assentimento às afirmações do narrador, comunga com as opiniões e analisa os problemas com a mesma lente. Revela, portanto, o seu papel de co-autor do conto.

A esse leitor o narrador também apresenta as figuras que concretizam o tema da inconstância do caráter de D. Benedita. As descrições iniciais focalizam suas ações como transitórias – “Não os fita, note-se bem, de um modo persistente e longo, mas inquieto, miúdo, repetido, instantâneo.” (ASSIS, 2006, v.2, p.308). Os adjetivos “inquieto”, “repetido” e “instantâneo” apontam para a veleidade da personagem, bem como os constantes planos por ela calculados, mas nunca concretizados. A apresentação da imagem da fada madrinha no final do conto personifica essa inconstância:

Primeiramente uma claridade opaca, espécie de luz coada por um vidro fosco [...]. Nesse quadro apareceu-lhe uma figura vaga e transparente, trajada de névoas, toucada de reflexos, sem contornos definidos, porque morriam todos no ar. [...] A figura achou um princípio de riso, mas perdeu-o

logo; depois respondeu que era a fada que presidira ao nascimento de D. Benedita: Meu nome é Veleidade, concluiu; e, como um suspiro, dispersou-se na noite e no silêncio. (ASSIS, 2006, v.2, p.323).

As figuras “claridade opaca” e “luz coada por um vidro fosco” criam uma atmosfera indefinida da qual emerge a imagem “vaga”, vestida de “névoas”, “sem contornos definidos, porque morriam todos no ar” como o caráter fugaz de D. Benedita. Tal qual a personagem principal, as atitudes da fada são passageiras, como o riso que se perde rapidamente. Seus traços são acentuados: “suspiro” e “dispersou-se” marcam a brevidade das suas vontades e de seus desejos.

“D. Benedita” constitui um retrato de uma personagem cuja aparência e atitudes são reflexos da sua personalidade. O conto é construído sobre elementos que, espalhados ao longo do texto, vão, aos poucos, configurando não só a imagem de sua personagem principal como uma mulher cujo caráter é marcado pela inconstância, mas também revelando o tom crítico que o narrador paulatinamente imprime a esse tipo de personalidade veleitária que D. Benedita representa. Ao conduzir as ações que conformam o conto, o narrador chama a atenção do leitor, conduzindo-o pelas veredas ficcionais que vai, aos poucos, abrindo.

A cada sequência de ações que comprovam o caráter de D. Benedita, sempre se segue uma ironia do narrador, que tem a finalidade de provocar no leitor também a mesma visão negativa que o narrador imprime às ações da personagem. Essa fina ironia de intenção crítica vem fechar o episódio da carta que D. Benedita escreve ao marido. No dia seguinte à comemoração de seu aniversário, ela levantou-se com o propósito de redigir “[...] uma longa carta em que lhe narrasse a festa da véspera, nomeasse os convivas e os pratos, descrevesse a recepção noturna e, principalmente, desse notícias das novas relações com D. Maria dos Anjos.” (ASSIS, 2006, v.2, p.310). Mas suas ações, marcadas por consecutivas dispersões, adiam o seu intento e, da longa carta proposta inicialmente, ela escreve um breve resumo de tudo e termina-o exausta. Para encerrar a cena, vem a ironia: “A carta era muito comprida apesar de não dizer tudo; e era-lhe tão enfadonho escrever cartas compridas!” (ASSIS, 2006, v.2, p.314). Além de acentuar o caráter inconstante da personagem, ter valor crítico, esse recurso torna essa personalidade ridícula aos olhos do narratário. É, portanto, a maneira como o narrador conduz o narratário para o tom que quer imprimir a esse caráter constituído.

Outros exemplos desse recurso vêm logo depois dessa cena. Após denominar ironicamente de “a longa prostração de D. Benedita” a meia hora durante a qual ficou repousando no sofá, o narrador focaliza-a lendo um livro e afirma: “D. Benedita ama os romances, é natural; e adora os romances bonitos, é naturalíssimo. Não admira que esqueça



tudo para ler este [...]” (ASSIS, 2006, v.2, p. 315). Para acentuar o interesse de D. Benedita pela leitura, o narrador mostra que ela esqueceu-se de tudo envolvida que estava pela leitura. Mas o que vem em seguida a esse relato desconstrói o que se afirmou: D. Benedita dormia e o livro jazia no chão. Novamente a ironia vem – mais do que criticar – ridicularizar esse retrato humano da veleidade.

Além da ironia, a mudança de ritmo de algumas passagens – “D. Benedita falou-lhe da vida do mar; ele pediu-lhe a filha em casamento.” (ASSIS, 2006, v.2, p. 320) – não só indica uma aceleração, mas uma forma de criticar a inconstância da personagem, pois, mesmo assustada diante do pedido direto e inesperado do rapaz, recobrou em instantes o pasmo e respondeu afirmativamente.

“D. Benedita” é dirigido a um leitor que, convocado a apreciar as atitudes da personagem principal, encontra sempre indicações que o auxiliam na construção desse retrato. É configurado para um leitor crítico, capaz de reconhecer, a partir dos elementos engendrados pelo narrador, um estudo da superficialidade e da inconstância feminina. Constitui, ao lado de outros contos como “Habilidoso” (1885) e “Anedota pecuniária” (1883), narrativas inovadoras inseridas em um projeto anti-romântico num momento em que o gosto pela literatura sentimental e fantasiosa predominava no cenário literário nacional. Nesses contos, em vez do enredo convencional marcado pela busca incondicional da realização amorosa, o que Machado de Assis apresenta são esboços de situações cujas expectativas geradas pelo narrador são frustradas, ou perfis psicológicos que revelam o lado egoísta do ser humano.

Publicado, em 1885, na *Gazeta de Notícias*, “Habilidoso” constitui, como “D. Benedita”, um retrato: José Maria, impelido pela pobreza, mora com a esposa e um filho pequeno num beco pobre. Dono de uma loja de trastes velhos, passa seus dias esperando a notoriedade e pintando telas. O conto inicia-se como se narrador e narratário estivessem lado a lado e interrompessem uma marcha imaginária para observar um beco pobre. É o espaço de onde emerge a personagem principal do conto. A descrição física desse local e da personagem é feita nos três parágrafos iniciais e tem como objetivo estabelecer um contrato fiduciário entre narrador e narratário, já que este é convocado constantemente para acompanhar aquele na construção do cenário:

Paremos neste beco. Há aqui uma loja de trastes velhos, e duas dúzias de casas pequenas, formando tudo uma espécie de mundo insulado. Choveu de noite, e o sol ainda não acabou de secar a lama da rua, nem o par de calças que ali pende de uma janela, ensaboado de fresco. [...] vê-se chegar à rótula a cabeça de uma mocinha, que acabou agora mesmo o penteado, e vem mostrá-lo cá fora; mas cá fora estamos apenas o leitor e eu, mais um menino,

a cavalo no peitoril [...]. (ASSIS, 2006, v. 2, p.1050).

Para criar esse vínculo de confiança, o narrador recorre constantemente ao recurso da debreagem enunciativa: os verbos “paremos” e “estamos”, conjugados no imperativo e no presente do indicativo, respectivamente, e na primeira pessoa do plural, explicitam a presença do leitor ao lado do narrador e acentuam a aproximação entre eles. Essas debreagens enunciativas actanciais vêm acompanhadas de outros marcadores – debreagens enunciativas temporais e espaciais – cujo efeito de sentido é o de presentificação das ações: “agora mesmo”, “cá fora”. Ao projetar o eu/aqui/agora da enunciação no enunciado, o fazer-criar do narrador encontra correspondência no narratário que nele crê, pois reconhece a parceria que se estabelece entre ambos: inserido no mundo ficcional, o narratário não é um mero expectador das cenas, ele as presencia.

Construído o cenário, estabelecido o vínculo entre narrador e narratário, é a vez de José Maria, personagem principal, surgir aos olhos do leitor:

A loja é pequena, e não tem muito o que vender, coisa pouco sensível ao dono, José Maria, que acumula o negócio com a arte, e dá-se à pintura nas horas que lhe sobram da outra ocupação, e não são raras. Agora mesmo está diante de uma pequena tela, tão metido com o trabalho, que podemos examiná-lo a gosto antes que dê por nós. (ASSIS, 2006, v. 2, p.1050).

No excerto acima, que inicia a caracterização de José Maria, o que se observa é que, ao se referir à personagem, o narrador emprega a debreagem enunciativa – “dono”, “dá-se”, “lhe”, “está”, “-lo”, “dê” –; mas, ao convocar o narratário a observá-lo, novamente as debreagens enunciativas actancial e temporal – de que são exemplos “nós”, “cá”, “agora” – reforçam a confiança entre narrador e narratário, dão atualidade à cena, mantêm o efeito de subjetividade característica desse mecanismo, aproximando o narratário das ações. Assim, mal inicia o contorno da personagem, o emprego da primeira pessoa do plural é o recurso que traz o leitor para o espaço ficcional: “[...] podemos examiná-lo a gosto, antes que dê por nós.” (ASSIS, 2006, v. 2, p.1050).

A reiteração da debreagem enunciativa é uma maneira de convocar o leitor a acompanhar as indicações do narrador. Quando não está materializado no enunciado, percebe-se o esforço do narrador em descrever com detalhes os elementos do enredo:

Conta trinta e seis anos e não se pode dizer que seja feio: a fisionomia, posto que trivial, não é desengraçada. Mas a vida estragou a natureza. A pele, de fina que era nos primeiros anos, está agora áspera, a barba emaranhada e

inculta; embaixo do queixo, onde ele usa rapá-la, não passa navalha há mais de quinze dias. Tem o colarinho desabotoado e o peito à mostra; não veste paletó nem colete, e as mangas da camisa, arregaçadas, mostram o braço carnudo e peludo. As calças são de brim pardo, lavadas há pouco, e muito remendadas nos joelhos; remendos antigos [...]. (ASSIS, 2006, v. 2, p.1050).

O narrador, portanto, ao final desse terceiro parágrafo, tem um leitor atento e convertido; pois, ao acompanhá-lo na elaboração da figura de José Maria, torna-se receptivo aos apontamentos do narrador, o que terá como consequência a sua receptividade à crítica que o narrador irá conformar no restante do conto.

Inicia-se o a narração do percurso de José Maria. O narratário deixa de ser somente um observador das cenas para ser um interlocutor a quem o narrador, em tom cordial, fornece elementos do passado da personagem, que auxiliam na construção do seu caráter.

Surgem, no lugar das indicações de tom subjetivo dos elementos da narrativa – espaço, tempo, personagem – interrogações que são imediatamente respondidas pelo próprio narrador, que mantêm a aproximação entre narrador e narratário: “[...] João Maria espera pintando. Pintando o quê, e para quê?” (ASSIS, 2006, v. 2, p.1050). É, mais uma vez, a confirmação da confiança que o leitor nele depositou inicialmente. Inserido no cenário e por ele circulando, ouvindo detalhes da vida da personagem, o narratário efetivamente está conquistado: o retrato crítico de José Maria será não só compreendido, mas também contará com a aprovação do leitor.

José Maria é um caráter egocêntrico, superficial e que busca a satisfação pessoal. Constitui um tipo cujas raízes se agarram no solo do instinto. Enquanto D. Benedita – personagem principal do conto homônimo – é um caráter veleitário, que alterna desejos e anseios fugazes, a inconsistência de José Maria se diz de modo diverso.

Desde pequeno, copiava tudo o que via, não perfeitamente, mas com alguma habilidade. Isso lhe valeu o adjetivo “habilidoso”, empregado como elogio feito pelas pessoas da família ou próximas. Aveso ao aprendizado da técnica, inerente a toda arte, desprovido de talento e sem disposição para aprender e inventar, José Maria acreditava ser um artista:

Ver um boi, reproduzi-lo na tela, era o mais que, no sentir dele, se podia exigir do artista. A cor apropriada era uma questão dos olhos. Que Deus deu a todos os homens; assim também a exaço dos contornos e das atitudes dependia da atenção e nada mais. O resto cabia ao gênio do artista, e José Maria supunha tê-lo. (ASSIS, 2006, v. 2, p.1051).

Diante da oportunidade de frequentar uma academia, nega-se a qualquer esforço e, depois de experimentar várias profissões, sem dar cabo a nenhuma, abriu a loja que nada dele

exigia. Embora adulto, sua ambição era a mesma da adolescência: chamaram-no habilidoso e nesse elogio depositou suas esperanças de glória. Todo quadro que lhe aparecesse era motivo de vislumbre: seria aquele cuja cópia o arrebataria ao reconhecimento. José Maria insistia na produção de uma tela que fosse reconhecida, mas a personagem é impotente, como mostra o narrador:

Nem aprendeu nada, nem possuía o talento que adivinha e impele a aprender e a inventar. Via-se-lhe, ao menos, alguma coisa parecida com a faísca sagrada? Cousa nenhuma. Não se lhe via mais que obstinação, filha de um desejo, que não correspondia às faculdades. Começou por brinco, puseram-lhe a fama de habilidoso, e não pôde mais voltar atrás. (ASSIS, 2006, v. 2, p.1051).

Novamente o narrador convoca o narratário a observar José Maria. Para isso, emprega a debreagem enunciativa – o imperativo afirmativo, na segunda pessoa, e o presente do indicativo: “Vede a tela que está pintando, à porta; é uma imagem de Nossa Senhora, copiada de outra que viu um dia, e esta é a sexta ou sétima em que trabalha.” (ASSIS, 2006, v. 2, p.1051)

Para acentuar a inabilidade de José Maria, o narrador resgata o passado da personagem por meio da debreagem enunciativa. Empregando o foco na terceira pessoa e os verbos no pretérito, o narrador estabelece uma distância dos fatos que mostra. Esse efeito de objetividade vem acompanhado de indicações de pensamentos de José Maria, que contribuem para confirmar o perfil que o narrador está elaborando.

Um dia, indo visitar a madrinha [...], viu em casa dela uma Virgem a óleo. [...] Ficou tão encantado; tão bonita! Cores tão vivas! Tratou de a decorar para pintar outra, mas a própria madrinha emprestou-lhe o quadro. A primeira cópia que ele fez não lhe saiu a gosto; mas a segunda pareceu-lhe que era, pelo menos, tão boa como a original. (ASSIS, 2006, v. 2, p.1051).

As ações vão, aos poucos, apresentando os seus sucessivos fracassos. A segunda imagem da Virgem foi cedida à mãe. Pintou a terceira e, achando-a melhor, tratou de expô-la publicamente. Realizou seu intento, mas nada alcançou e deu-a logo. O mesmo aconteceu com as demais cópias da mesma Virgem. Conseguiu deixá-las à mostra em algumas lojas por um período determinado, mas logo se via obrigado a retirá-las. A imagem de José Maria vai adquirindo, em função de seus frequentes fracassos, tons risíveis, principalmente quando o narrador mostra que José Maria não se reconhecia inábil, mas vítima de intriga de um antigo namorado da moça com quem se casou mais tarde.

O foco no passado de José Maria encerra-se com a afirmação de que a sua arte perdera o seu público com a morte de alguns parentes e amigos, o que constitui, mais uma vez, uma forma de zombar desse caráter egocêntrico que a personagem representa. O retorno ao presente da narração se faz pelo resgate da cena inicial do conto, quando pintava à porta de sua loja: “Lá está agora diante da eterna Virgem [...]” (ASSIS, 2006, v. 2, p.1053). A projeção desse momento se dá pela debreagem enunciativa – o presente do indicativo do verbo estar e o advérbio “agora”.

Surgem rapidamente a esposa e o filho. Realça-se a pobreza em que vivem. O foco volta-se para José Maria. Sentado à porta da loja, diante da tela que retoca, sente-se alvo dos olhares de quatro pobres garotos da vizinhança. Estes, ignorantes de religião e de arte, admiram-lhe o trabalho, com todo o espanto que o desconhecimento lhes traz. O artista saboreia ser alvo desse espanto. Esquece-se da mulher, do filho e vive intensamente o momento em que experimenta o gozo de ser admirado. Mesmo que seja por quatro crianças de um beco pobre.

“Habilidoso” pode ser enquadrado numa categoria de contos machadianos que Alfredo Bosi (2003) denominou “contos-retrato”. Neles, o gênero humano vem caracterizado por meio de tipos, na sua maioria, inconsistentes. José Maria busca a realização de um anseio íntimo: o reconhecimento de um talento que não possui para a arte. Saciar esse seu desejo implica, portanto, uma vida de privações que ele impõe à família e a si mesmo. A pobreza material é uma constante em todo o conto e vem figurativizada nas descrições do espaço – as casas do beco em que mora a família são pequenas, e a rua, enlameada – e das personagens:

As calças são [...] muito remendadas nos joelhos; remendos antigos, que não resistem à lavadeira [...], nem à costureira [...]. Uma e outra são a própria mulher de João Maria, que reúne aos dous misteres o de cozinheira da casa. Não há criados [...]. (ASSIS, 2006, v. 2, p.1050).

O emprego das palavras cognatas “remendadas” e “remendos”, bem como a caracterização da esposa de José Maria feita por meio de palavras que nos remetem a ofícios menos nobres, como “lavadeira”, “cozinheira”, “costureira”, exercidos por ela, acentuam a pobreza da personagem. Além de exercer atividades desvalorizadas pela sociedade, a mulher é uma “figura magra e cansada” e “tem no rosto a unhada do trabalho e da miséria”. Os adjetivos “magra” e “cansada” encontram correspondência na face marcada pela pobreza e, juntamente com “amarelado” e “roído” que delineiam a suas vestimentas – seu único vestido

está “amarelado nas mangas e roído na barra” (ASSIS, 2006, v. 2, p.1053), – constituem a figurativização do tema da miséria em que toda a família vivia.

“Habilidoso” traz o retrato de um homem cuja aspiração é ver-se reconhecido por um dom que não tem. Mais do que isso: falta-lhe determinação e disposição para o trabalho. José Maria apoia-se nos elogios que recebe na infância para justificar sua indolência na juventude e na vida adulta. Egoísta, satisfaz-se em pintar diante de crianças ignorantes e pobres que moram na sua vizinhança, para receber delas a admiração com a qual se satisfaz. Nem a mulher cansada e marcada pelo trabalho, nem o filho doente importam; somente o olhar que o valoriza e o eleva lhe interessa. Esse perfil da personagem só é possível ser esboçado pelo leitor devido aos recursos que o narrador emprega: ao projetar a enunciação no enunciado e demonstrar o acordo entre ambos, o narratário sente-se seguro, pois vê as expectativas que foram criadas concretizarem-se no discurso. O ser humano e social não consegue escapar das investidas desse enunciatador: não há máscara que encubra a alma de seus personagens que não seja passível de ser desvelada pelo leitor que o acompanha na constituição dos sentidos do texto. Dessa forma, conforma-se, efetivamente, um leitor que comunga da mesma visão crítica que o narrador apresenta.

Um leitor também consciente e crítico emerge de “Anedota pecuniária”. Publicado no volume *Histórias sem data*, em 1884, o conto inicia-se com a flagrante aflição de Falcão que, em plena noite, é incapaz de acomodar-se, tão grande era sua angústia. Suas palavras revelam seu arrependimento:

– Fiz mal, dizia ele, muito mal. Tão minha amiga que ela era! Tão amorosa! Ia chorando, coitadinha! Fiz mal, muito mal... Ao menos, que seja feliz! (ASSIS, 2006, v. 2, p.429).

Essa atmosfera tensa é quebrada pelo narrador que, imediatamente, indica ao leitor o motivo do desespero: Falcão vendera a sua sobrinha. Para acentuar o quão absurda é a essa atitude, o narrador inicia a revelação com uma oração condicional e, em seguida, instaura a provável descrença do narratário, pois o conforma como alguém que também abomina – tanto quanto o narrador – tal ato: “Se eu dissesse que este homem vendeu uma sobrinha, não me dão de crer; se descer a definir o preço, voltar-me-ão as costas com desprezo e indignação.” (ASSIS, 2006, v. 2, p.429).

Apesar de grave a acusação que o narrador faz à personagem, emprega, como argumento para comprová-la, a inserção do narratário no espaço ficcional. Pede-lhe que observe a personagem para constatar que sua declaração procede: “Entretanto, basta ver este

olhar felino [...] para adivinhar logo que a feição capital do nosso homem é a voracidade do lucro. Entendamo-nos [...]; tudo o que amontoa é para a contemplação.” (ASSIS, 2006, v. 2, p.429). Ao lhe apontar o olhar, refere-se a ele com o pronome adjetivo “este”; ao desfiar seus interesses pecuniários e declarar que Falcão acumula dinheiro somente para contemplá-lo, o tempo verbal é o presente (“é”, “amontoa”); ao esclarecer suas afirmações emprega a primeira pessoa do plural (“entendamo-nos”). Com esse emprego da debreagem enunciativa – espacial, temporal e actancial –, o narrador dá o tom subjetivo à sua narrativa – instaura o “eu” e o “tu” da enunciação no enunciado – e, portanto, aproxima o narratário da personagem. O que o narrador quer alcançar é a confiança desse narratário, estabelecer um contrato fiduciário que lhe permita, ao construir a imagem de Falcão, despertar a sua aprovação às críticas a esse tipo humano: o avarento.

Para isso, o narrador também não poupa a descrição de situações em que Falcão se revela um venerador do dinheiro e, assim, adia a narração. O leitor, então, vê que um simples tocar de uma nota lhe traz prazer imenso; a lembrança dos rolos de ouro e maços de títulos que possuía guardados na burra constituía uma espécie de “erotismo pecuniário” (ASSIS, 2006, v. 2, p.429). Além disso, a sua opinião sobre a vida e as pessoas baseava-se no seguinte critério: elas valiam exatamente a montante de bens que possuíam. Nem casado era já que esse consórcio, para ele, era dispendioso. Todas essas situações vêm apresentadas por meio da debreagem enunciativa: o narrador em terceira pessoa e o emprego dos verbos no pretérito estabelecem um distanciamento daquilo que narra, apresentando as ações de forma direta e objetiva. Esse recurso vem acentuar o caráter de Falcão, não mais conformado pelo narrador, mas como reflexo evidente de suas ações: “Era assim que ele amava o dinheiro. Até à contemplação desinteressada.” (ASSIS, 2006, v. 2, p.430).

A narração dos fatos que se seguem constitui a explicação para que o leitor compreenda que o desespero de Falcão apresentado no início do conto não o mortifica, mas é puro fingimento desse homem egoísta e materialista. Para convencer o narratário de que aquilo que lhe é apresentado não são suposições ou invenções do narrador, este emprega a debreagem enunciativa até o término das ações a fim de conseguir um efeito de distanciamento dos fatos e revelar a vilania da personagem. O narratário que, em princípio, tinha a impressão de poder visualizar Falcão como se participasse da realidade ficcional para constatar a sua avareza, é colocado à distância e, como observador, recebe as informações que constituem o efetivo contorno desse tipo humano.

Todo o apreço pela moeda distanciou Falcão do relacionamento familiar. Aos quarenta e cinco anos, solteiro, sentia falta de um filho. O destino lhe concedeu uma sobrinha

órfã, Jacinta, que recolheu aos onze anos. Apegou-se a ela e a tinha como motivo de viver. Um amigo que frequentava a casa, Chico Borges, e Jacinta encetam um namoro às escondidas. Chico Borges, parceiro de jogo de cartas e investimentos, revela a Falcão a sua intenção de se casar com a sobrinha do amigo. Este, enraivecido, nega categórico o pedido, afasta a sobrinha do rapaz e passa a vigiá-la constantemente. Prestes a perder dez contos em um investimento que fizera associado ao mesmo Chico Borges, desespera-se. Pesava-lhe a ideia de perder dinheiro, mesmo que a quantia nada representasse perto de todo o seu cabedal. Chico Borges, que o conhecia, oferece-lhe a soma em troca de poder casar-se com Jacinta. Falcão aceita a proposta e o casamento se realiza. É esse o motivo do aparente desespero da personagem no início do conto. Falcão sente-se arrependido e sozinho. Mesmo as visitas diárias ao casal não atenuavam a falta da sobrinha. Esta, após quatro meses de casamento, muda-se, com o marido, para a Europa. O narrador revela, nesse ponto, de forma rápida, que a ausência da sobrinha não o martirizaria como se supõe. Falcão tinha planos de, no futuro, com ela morar e diminuir sensivelmente seus gastos para poder acumular mais dinheiro.

Falcão tinha como leme de sua existência o dinheiro. Dele provinha o prazer e toda a sua felicidade. A sobrinha encantou-o e, pela primeira vez, sentiu-se protetor e protegido. Mas o espírito interesseiro e a valorização extrema do dinheiro – não por aquilo que pode comprar, mas pelo êxtase da sua visão – levaram-no a considerar as pessoas como mercadorias passíveis também de serem comercializadas. Tem-se uma oposição que atravessa todo o conto: o valor material em oposição ao valor humano. Para Falcão, o acúmulo de bens o satisfazia inicialmente. Ao conhecer o convívio com Jacinta, encanta-se, e seu impulso visando ao acúmulo mascara-se. Ao tentar impedir o casamento dessa sobrinha com Chico Borges, vê-se que ele escolhe valorizar a companhia da moça. Mas, entre optar pelo dinheiro e pela moça, a obsessão pela moeda venceu.

Outra sobrinha órfã vem para alegrar a vida de Falcão. A bela moça de dezoito anos, Virgínia, era constantemente vigiada para que ele não a perdesse como ocorreu com Jacinta. Virgínia devotava-lhe uma grande estima e obediência. Acatava suas ordens e desejos e dele cuidou, numa ocasião em que adoecera, como uma mãe cuida de um filho. Mas o destino da moça é o mesmo da prima. Apaixonada por Reginaldo, sobrinho de Chico Borges, que retornava rico após uma viagem aos Estados Unidos, casa-se com o rapaz. O tio dera o seu consentimento em troca de uma bela coleção de moedas. Novamente o mesmo percurso: a valorização do dinheiro, a tentativa de valorizar a presença humana e, finalmente, o desprezo ao ser humano e a realização pela posse do seu objeto mais valioso: o vil metal.



O final do conto traz o narratário, em discurso direto, cansado de conhecer as transações perniciosas de Falcão: “– Basta! interrompe-me o leitor; adivinho o resto. Virgínia casou com Reginaldo, as moedas passaram às mãos de Falcão, e eram falsas...” (ASSIS, 2006, v. 2, p.436). O narrador traçou um perfil de leitor que, como ele, também critica esse tipo humano símbolo da vilania e do interesse pecuniário. Encerra seu conto respondendo ao narratário que as moedas que Reginaldo lhe dera como pagamento por Virgínia não eram falsas, embora ele assim as merecesse: “Não, senhor, eram verdadeiras. Era mais moral que, para castigo do nosso homem, fossem falsas [...]” (ASSIS, 2006, v.2).

Para encerrar definitivamente o conto, acrescenta uma referência à sua materialidade: assumindo a primeira pessoa, o narrador explicita o seu propósito de elaborar uma literatura voltada para a construção crítica de perfis humanos e de costumes, ao mesmo tempo em que nega a intenção moralizante de suas histórias: “[...] mas, ai de mim! Eu não sou Sêneca, não passo de um Suetônio que contaria dez vezes a morte de César, se ele ressuscitasse dez vezes, pois não tornaria à vida, senão para tornar ao império.” (ASSIS, 2006, v.2, p. 436). Ao se comparar a Suetônio<sup>3</sup>, revela-se, tal qual o escritor grego, cujas avaliações críticas, humorísticas e ridicularizantes dos costumes e vícios da Roma do início da era cristã tiveram grande popularidade, preocupado com apontar os aspectos negativos dos costumes da sociedade brasileira do século XIX. Afirma afastar-se de Sêneca<sup>4</sup> – cuja obra enfatiza a indiferença no que se refere às coisas exteriores e na razão como única fonte confiável para a felicidade humana –, pois sua intenção não é construir doutrinas moralizantes, mas apontar o que há de inconveniente nas ações humanas.

O leitor elaborado para ser crítico dos esboços da alma humana que Machado constrói nos contos “D. Benedita”, “Habilidoso” e “Anedota pecuniária”, também é o leitor construído em “O segredo de Augusta” – retrato da mulher preocupada com a juventude –, de *Contos fluminenses* (1870); de “O empréstimo” – no qual se tem o perfil de um invejoso – de *Papéis avulsos* (1882). Nas *Histórias sem data* (1884), uma galeria de tipos humanos emerge: a personagem que cumpre todas as suas obrigações, menos com os credores está em “O

<sup>3</sup> Caio Suetônio Tranquilo, escritor, biógrafo e testemunha da decadência moral e política da sociedade romana, nasceu em Roma provavelmente em 69 da era cristã e faleceu aproximadamente em 141. Figura eminente da nobreza senatorial, dedicou-se ao cultivo da história e foi um grande estudioso dos costumes de sua época. Conhecedor da intimidade da corte romana, revelou-a nas suas obras, das quais somente *A vida dos doze césares* chegou até nossos dias (SUETÔNIO, 2003).

<sup>4</sup> Lucius Annaeus Sêneca foi um dos mais célebres escritores e intelectuais do Império Romano. Nascido em Córdoba, Espanha, provavelmente em 4 a.C., morreu, em Roma, em 141 da era cristã. Filósofo, tragediógrafo e estadista, sua obra literária e filosófica é modelo do estoicismo. Foi tutor do imperador Nero e tinha influência nas questões políticas da época. Acabou caindo em desgraça, e Nero lhe ordenou que cometesse suicídio. (BICCA, 2003).

lapso”; o recluso que se transforma em pessoa popular surge em “Fulano”; dos contos avulsos, “D. Jucunda”, publicado em 1889 na *Gazeta de notícias*, traz o retrato da moça criada pela madrinha rica que se envergonha da família pobre.

Também o julgamento das situações humanas é o foco desses contos que Machado elaborou para conformar a sua nova literatura. Neles, o leitor é convocado a avaliar as ações humanas, geradas ora dos impulsos interiores, ora das exigências sociais. Fogem ao esquema da realização amorosa característica das narrativas românticas. São temas cuja abordagem é um recurso inovador para a época em que Machado publicou suas histórias: a separação velada de marido e mulher, os quais vivem em locais distantes um do outro, mas legalmente permanecem casados, presente em “D. Benedita”; o juízo negativo a respeito do casamento como um negócio, em que pelo menos um dos envolvidos beneficia-se economicamente – é o caso de Falcão, de “Anedota pecuniária”, que, ao contrário da regra social da época, segundo a qual a moça teria como dote um bem a ofertar ao marido, foi pago pelos pretendentes de suas sobrinhas.

O questionamento do amor como sentimento eterno, como o queria a literatura da primeira metade do século XIX, está em “Eterno”, de *Páginas recolhidas* (1899). Em *Relíquias da casa velha*, a luta pela sobrevivência condicionada ao *status* social é a tônica de “Pai contra mãe”. Dos contos avulsos, “Identidade” (1887) e “Flor anônima” (1895), ambos publicados na *Gazeta de Notícias*, abordam, respectivamente, o valor do *status* na categorização das pessoas e o interesse que circunda o matrimônio. “Letra vencida” (1882), “Troca de datas” (1883) e “A viúva Sobral” (1884), publicados em *A Estação*, abordam frustrações amorosas.

Em todos esses contos listados anteriormente, o narrador convoca o leitor a ter uma postura reflexiva diante das situações que apresenta. Para isso, leva-o a visualizar as ações, a assistir às reações dos personagens a fim de revelar os sentimentos, as vontades, os desejos que povoam a alma humana. Passa praticamente despercebido, não apresenta opiniões claras e incisivas sobre o seu relato. É mais um instrumento de revelação dos fatos, que são talhados para conformar uma imagem crítica da personagem ou da situação que focaliza. Ele se apresenta como uma testemunha que conduz o leitor pelo espaço da ficção: ora indicando-lhe os caminhos a serem trilhados, fornecendo detalhes dos elementos do enredo a fim de que o leitor possa localizar-se em meio aos fatos narrados, ora apontando pormenores característicos das personagens.

Esse leitor que acompanha o narrador em todas as suas indicações, configura-se como um narratário que crê nos apontamentos do narrador, uma vez que todas as indicações

que este coloca no plano da expressão encontram correspondência no plano do conteúdo. Assim, o leitor, ao mesmo tempo em que, ao lado do narrador, vai descortinando os sentidos embotados nas atitudes das personagens e nas situações impostas pela sociedade, também elabora uma reflexão e conseqüente visão crítica do ser humano e da sociedade burguesa.

## 5 A constituição de um novo leitor em “*Miss Dollar*” e “A chave”

*A grande função da arte não é dizer o que sempre existiu, mas iluminar a possibilidade de outras existências, sugerir que outras ordens da realidade são possíveis. Por isso, a arte tem sempre um caráter subversivo, mostra-nos que a ordem vigente não é única, não é absoluta, mas é uma entre outras.*  
José Luiz Fiorin (2008, p.53).

Ao elaborar seus primeiros contos, Machado de Assis já conhecia seu público: eram consumidores de folhetins românticos, recheados de histórias fantasiosas, personagens idealizadas e temática sentimental vinculada aos valores sociais e religiosos. Ao compor, portanto, suas narrativas – as quais, na sua maioria, desvinculou desses aspectos –, Machado desafia as expectativas desses leitores. Elabora um narrador que nega as inferências do leitor e que as corrige, ao mesmo tempo em que sugere um mundo ficcional que se opõe ao artificialismo das narrativas a que esse público estava acostumado.

É o que se vislumbra em “*Miss Dollar*” – publicado em *Contos fluminenses*, em 1870. Ao iniciar a leitura, o leitor depara-se com uma surpresa: em vez do tom descritivo e romântico, influenciado pelo “hábito de contar pela forma de folhetins” (MATOS, 1939, apud MACHADO DE ASSIS, 2006, p.12), o narrador apresenta um preâmbulo metalinguístico. Nele afirma que criar expectativa no leitor implica atrair o seu interesse pela leitura. Paradoxalmente, questiona essa maneira folhetinesca de iniciar um relato, recusando-a, pois seria o autor obrigado a longas digressões que somente atrasariam a apresentação dos fatos.

Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar. Mas por outro lado, sem a apresentação de Miss Dollar, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhes Miss Dollar. (ASSIS, 2006, v.2, p.28).

Estabelece-se, então, o primeiro contrato entre narrador e narratário. O enredo que pretende construir deverá iniciar-se com a apresentação imediata da personagem que nomeia o conto, Miss Dollar. Curioso, o leitor prossegue a leitura, crente de que, nas próximas linhas, encontrará o perfil da heroína.

Note-se também que, ao referir-se ao estilo composto por digressões que o narrador recusa, há o emprego da embreagem: o narrador refere-se a si mesmo como “autor”; ao enunciatário, como “leitor”. Também emprega os verbos no pretérito – “ficasse”, “era” – ou

no futuro do pretérito – “seria”, “encheriam”. Tem-se representada a distância que o narrador quer estabelecer desse tipo de estrutura narrativa. Ao empregar, logo em seguida, o verbo no presente do indicativo – “há” – e a locução verbal “vou apresentar” com o valor de futuro, traz a narrativa para o presente dos leitores, a quem se refere por meio do pronome “lhes”, representativo da segunda pessoa do discurso. Também o uso da primeira pessoa do singular – (eu) “vou” – dá o tom pessoal na formulação do enredo: será uma história que mostrará imediata e diretamente ao narratário a personagem. É o mecanismo da debragem enunciativa que proporciona esse sentido subjetivo.

Para a surpresa do leitor – novamente o inesperado –, em vez de Miss Dollar, surgem quatro diferentes imagens da personagem. Todas elas nascem da imaginação dos mais variados leitores, que as conformam de acordo com a sua disposição interior. E todas elas serão negadas, pois a Miss Dollar que nomeia o conto não foi delineada com traços de personalidade de seus leitores. Mais ainda, essas projeções são alvo da crítica e do humor do narrador que constrói caricaturas dessas supostas heroínas, elaborando um caminho sempre oposto ao do narratário, desconstruindo-as, pois suas figuras são ridicularizadas.

A primeira Miss Dollar emerge de uma mente romântica, idealizadora; nasce da imaginação de um leitor jovem e de espírito sombrio:

Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que Miss Dollar é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue, abrindo à flor do rosto dous grandes olhos azuis e sacudindo ao vento umas longas tranças louras. A moça em questão deve ser vaporosa e ideal como uma criação de Shakespeare; deve ser o contraste do *roastbeef* britânico, com que se alimenta a liberdade do Reino-Unido. Uma tal *Miss Dollar* deve ter o poeta Tennyson de cor e ler Lamartine no original; se souber o português deve deliciar-se com a leitura dos sonetos de Camões ou os *Cantos* de Gonçalves Dias. O chá e o leite devem ser a alimentação de semelhante criatura, adicionando-se-lhe alguns confeitos e biscoitos para acudir às urgências do estômago. A sua fala deve ser um murmúrio de harpa eólia; o seu amor um desmaio, a sua vida uma contemplação, a sua morte um suspiro. (ASSIS, 2006, v. 2, p. 27).

A personagem feminina é construída segundo o modelo de heroína que vigorou no Romantismo: pálida, frágil, angelical, para quem o amor é o único e supremo sentimento, pois, segundo supõe o narrador, “deve deliciar-se com a leitura dos sonetos de Camões ou os Cantos de Gonçalves Dias.”. Este, poeta da primeira geração romântica brasileira, cujo

volume citado prefigura, desde o prólogo<sup>5</sup>, a tendência à fantasia, ao sentimentalismo e ao subjetivismo; aquele, autor de sonetos que também tratam do amor como sentimento – contra o qual é impossível lutar – que domina o ser humano. As referências a Shakespeare, a Tennyson e a Lamartine também auxiliam a conformar essa heroína romântica, já que remetem o narratário a figuras idealizadas e à exaltação do sentimento amoroso.

Simultaneamente, esse anjo delineado por uma imaginação exagerada, dominada pela visão idealizadora de mundo do suposto leitor melancólico, desfaz-se no sarcasmo do narrador, que desnuda o ridículo do imaginário romântico, contrapondo a figura etérea da heroína à imagem “do *roastbeef* britânico, com que se alimenta a liberdade do Reino Unido.” E termina sua descrição afirmando: “A figura é poética, mas não é a da heroína do romance.”

Em seguida e em oposição ao espírito romântico do primeiro leitor, surge um narratário objetivo e prático para o qual a heroína deveria ser uma mulher de boa saúde e ignorante, talhada pela natureza apenas para gerar filhos robustos e saudáveis. A segunda imagem de heroína que emergirá para, em seguida, ser ridicularizada e negada é a de uma mulher cujos caracteres físicos são valorizados em detrimento dos sentimentos e da inteligência:

Suponhamos que o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias; nesse caso imagina uma *Miss Dollar* totalmente diferente da outra. Desta vez será uma robusta americana, vertendo sangue pelas faces, formas arredondadas, olhos vivos e ardentes, mulher feita, refeita e perfeita. Amiga da boa mesa e do bom copo, esta *Miss Dollar* preferirá um quarto de carneiro a uma página de Longfellow, cousa naturalíssima quando o estômago reclama, e nunca chegará a compreender a poesia do pôr-do-sol. Será uma boa mãe de família segundo a doutrina de alguns padres-mestres da civilização, isto é, fecunda e ignorante. (ASSIS, 2006, v.2, p.27).

Essa “robusta americana, vertendo sangue pelas faces, formas arredondadas, olhos vivos e ardentes, mulher feita, refeita e perfeita [...] fecunda e ignorante.” também não reflete a personagem que o narrador se propõe a descrever e, portanto, nada tem a ver com o narratário a que o conto se destina.

Também as heroínas construídas nos parágrafos seguintes não serão modelos para Miss Dollar. A terceira a ser apresentada é a figura de uma inglesa rica de cinquenta anos que busca no Brasil material para escrever um romance:

---

<sup>5</sup> Em *Primeiros cantos*, Gonçalves Dias afirma no prólogo que buscou “Casar [...] o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – as ideias com a paixão – cobrir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade [...]” (DIAS, 1969).

Já não será do mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para esse, a *Miss Dollar* verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas, seria uma boa inglesa de cinquenta anos, dotada com algumas mil libras esterlinas, e que, aportando ao Brasil em procura de assunto para escrever um romance, realizasse um romance verdadeiro, casando com o leitor aludido. Uma tal *Miss Dollar* seria incompleta se não tivesse óculos verdes e um grande cacho de cabelo grisalho em cada fonte. Luvas de renda branca e chapéu de linho em forma de cuia, seriam a última demão deste magnífico tipo de ultramar. (ASSIS, 2006, v. 2, p.27–28).

Descrita fisicamente como a típica senhora inglesa – “Uma tal Miss Dollar seria incompleta se não tivesse óculos verdes e um grande cacho de cabelo grisalho em cada fonte. Luvas de renda branca e chapéu de linho em forma de cuia seriam a última demão deste magnífico tipo de ultramar.” –, povoa o imaginário do leitor brasileiro “que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso.” Há nesse trecho uma crítica mordaz ao casamento com uma mulher rica, configurando-o o mais seguro benefício com o qual se pode contar. Procedimento recorrente nos folhetins, o enriquecimento rápido e inesperado que vem por meio de herança ou casamento é mais um clichê romântico que o narrador pretende desvelar.

A última figura a ser descartada nasce da imaginação de um leitor, comparativamente aos anteriores, mais sagaz – segundo o julgamento do próprio narrador – que vê no nome estrangeiro uma indicação do status social da personagem: nem inglesa, nem americana, nem romântica, mas rica e brasileira. É o protótipo da mulher que povoa os salões burgueses das narrativas urbanas românticas:

Mais esperto, que os outros, acode um leitor dizendo que a heroína do romance não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome *Miss Dollar* quer dizer simplesmente que a rapariga é rica. (ASSIS, 2006, v. 2, p. 28).

Após a apresentação do rol de prováveis personagens que o narrador desconsiderou, vem a surpresa que consiste na dupla ruptura do contrato referente à apresentação da personagem principal: não é feita diretamente e Miss Dollar não é uma típica heroína:

A descoberta seria excelente se fosse exata; infelizmente nem esta nem as outras são exatas. A *Miss Dollar* do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; *Miss Dollar* é uma cadelinha galga. (ASSIS, 2006, v.2, p.28).

O narrador, que propôs apresentar de imediato a personagem, oferece ao narratário as digressões que inicialmente negara. É o recurso da preterição: no começo do conto, afirma que não irá adiar a apresentação da personagem principal, criando, assim uma expectativa de que a descrição da heroína virá em seguida; mas, em vez da imagem da personagem, vem uma enumeração de prováveis figuras, as quais são descartadas por não corresponderem à personagem do conto. Em vez da apresentação direta de Miss Dollar, o que se tem é um estilo repleto de desvios. Esses constituem um recurso que gera expectativa no leitor a respeito da imagem de Miss Dollar que será construída, uma vez que nenhum dos perfis convencionais serve para descrevê-la.

Ao elaborar, finalmente, a figura da personagem principal, dá ao leitor uma cadelinha – ser pouco adequado, segundo os padrões românticos da época, para assumir a personagem que nomeia uma narrativa folhetinesca. Isso implica um novo fazer persuasivo do narrador: Miss Dollar terá de se justificar como heroína do conto. Assim se inicia efetivamente a narrativa. Miss Dollar teve seu nome nas colunas de dois grandes jornais da época associado a uma promessa de uma boa recompensa para quem a devolvesse ao seu legítimo dono. Isso a tornou o alvo de inúmeras pessoas que nela viam a possibilidade de ganho fácil de dinheiro. Novamente a zombaria toma corpo: o narrador descreve a cadelinha sumariamente, reproduzindo o anúncio em que figura o seu desaparecimento:

Desencaminhou-se uma cadelinha galga, na noite de ontem, 30. Acode ao nome de *Miss Dollar*. Quem a achou e quiser levar à Rua de Mata-cavalos n.º... , receberá duzentos mil-réis de recompensa. *Miss Dollar* tem uma coleira ao pescoço fechada por um cadeado em que se leem as seguintes palavras: *De tout mon coeur*. (ASSIS, 2006, v.2, p.27).

Miss Dollar, inicialmente, é apresentada como heroína; mas, ao ser retratada como uma cadelinha galga, essa imagem se desfaz, pois não está de acordo com a de uma típica personagem romanesca. Seu perfil constrói-se, portanto, sobre uma oposição. Essa diferença é o fundamento da categoria semântica /ser/ *versus* /parecer/, constituinte da Semântica do nível fundamental do percurso gerativo de sentido. Essa oposição pode ser apreendida conjuntamente já que os dois termos têm um traço comum. No caso de Miss Dollar, tanto /ser/ quanto /parecer/ situam-se no domínio da /existência/. Esses termos opostos mantêm entre si uma relação de contrariedade e são denominados termos contrários. O termo /ser/ pressupõe o termo /parecer/ para ganhar sentido e vice-versa. Se se nega cada um dos contrários, obtêm-se



os contraditórios: /não ser/ é o contraditório de /ser/ e /não parecer/ é o de /parecer/. Os dois contraditórios – /não ser/ e /não parecer/ – são também contrários entre si (subcontrários).

Na Sintaxe do nível fundamental, há duas operações: a afirmação e a negação. Delas podem aparecer as seguintes relações, dadas as categorias /ser/ *versus* /parecer/: afirma-se /ser/, nega-se /ser/, afirma-se /parecer/; ou afirma-se /parecer/, nega-se /parecer/, afirma-se /ser/.

Em “*Miss Dollar*”, há a seguinte organização sintática fundamental: afirmação do /parecer/: Miss Dollar “parece” uma heroína, pois o narrador elabora várias imagens de mulheres que poderiam corresponder à sua figura; a negação do /parecer/: Miss Dollar “não parece” uma heroína, pois não corresponde a nenhuma das imagens típicas; a afirmação do /ser/: Miss Dollar “é” a heroína do conto. A elaboração da imagem de Miss Dollar é um recurso argumentativo que apresenta ao narratário um novo saber: a cadelinha galga efetiva-se como heroína porque possibilita a união das personagens humanas que ganham as cenas do conto todo.

A oposição /ser/ *versus* /parecer/ constitui a categoria semântica também do discurso do narrador. Ao propor um contrato que não cumpre, o narrador estabelece um novo sentido para a relação entre narrador e narratário. Aquilo que “parece” não “é”. O que aparentava ser – /parecer/ – uma narrativa direta, sem longas digressões transformou-se em um texto repleto de desvios e esvaziamentos de expectativas – /não ser/. Essa nova forma de narrar não significa que o narrador institui uma “mentira” (/parecer/ e /não ser/), mas que a estrutura narrativa que propõe foge aos esquemas modelares da época. Exige, então, um narratário capaz de lidar com “surpresas”, que seja mais ágil e preparado para ler um texto que não o guia pelos sentidos, mas que o convida a desvendar esses sentidos. O narrador, sagaz e astuto, assume uma postura crítica frente às estruturas narrativas convencionais. Reconhece-as artificiais e inúteis. Desse modo, também está configurando um leitor que o acompanha nessa crítica, à medida que o convoca a observar os recursos que emprega. Desse modo, o narratário participa do processo de construção de uma nova literatura que foge aos procedimentos românticos.

O narrador, desde o início da apresentação da primeira suposta heroína, evidencia a distância que há entre o leitor que configura e aquele já amalgamado pelos esquemas comuns à literatura folhetinesca. Ao se referir a todos os leitores que são descartados, emprega o mecanismo da debreagem enuncia novamente – cada um dos narratários é tratado como “leitor”. O narrador caracteriza-os como tipos superficiais e previsíveis. Descarta-os durante toda a narrativa, tratando-os ora como “leitor superficial”, ora como “leitor grave”, ou até mesmo afirmando terem eles “pouca prática de mundo” (ASSIS, 2006, v.2, p.32).

O objetivo desse narrador é levar o narratário a identificar a impropriedade desses recursos e reformar o seu gosto. Para isso nega as estruturas românticas, ridicularizando-as, como fez com as imagens inventariadas de Miss Dollar.

Não só os mecanismos argumentativos e a debreagem configuram o leitor de “*Miss Dollar*”. A abordagem inovadora da temática da realização amorosa também seleciona esse narratário. Ao contrário do enredo convencional, ele questiona ser o amor um sentimento puro que, concretizado pelo matrimônio, pode proporcionar a verdadeira felicidade.

Margarida, para quem o amor tinha esse significado, experimentara a infelicidade no casamento. Entregara-se, apaixonada, a um marido que vira, no matrimônio, somente a oportunidade de gozar a vida usufruindo da riqueza dela. Viúva e rica, adquiriu a certeza de que nunca seria realmente correspondida em seus sentimentos, porque haveria sempre seus cabedais atraindo aqueles que viam no casamento um negócio.

Emerge a crítica à sociedade da época, para a qual o interesse econômico se sobrepõe a qualquer sentimento humano. As leis sociais asseguram a sobrevivência física e o reconhecimento social àqueles que possuem riqueza. Os desejos, os anseios, enfim o interior do ser humano deve-se sujeitar a essas regras. É a oposição fundamental: essência versus aparência. Esta se refere às normas do grupo social que uniformizam as atitudes humanas; aquela é a espontaneidade das pessoas, seus traços próprios, os seus desejos, a sua independência.

Margarida opõe-se à visão materialista e interesseira dos relacionamentos. Sofrera com a vaidade de seu finado esposo, logo vê em cada pretendente um grande interesseiro prestes a lhe abocanhar a fortuna e a fazê-la sofrer. Assim, ao conhecer o Dr. Mendonça, que lhe restitui Miss Dollar e passa a cortejá-la, mostra-se indiferente. Mas a insistência do médico a conquista. Margarida enfim o ama, trata-o com meiguice, mas se mostra avessa ao relacionamento. É penoso para ela ver-se novamente alvo do interesse pecuniário de mais um pretendente por quem ela nutria o mais puro sentimento. Obriga a si mesma a distanciar-se dele e marca uma viagem de alguns meses para o interior do Rio de Janeiro. Seria tempo suficiente para esfriar seus sentimentos.

Às vésperas da partida, recebe uma visita inesperada. À noite, sem ser visto, Mendonça entra na casa de dona Antônia, tia de Margarida com quem esta morava, e dirige-se ao quarto da moça. Chocada com a audácia do médico, exige dele uma reparação. Assim se realiza o casamento, que não passou de uma celebração de um acordo segundo o qual o noivo se propôs a salvar a reputação da noiva, sem dela exigir a realização efetiva dos contratos matrimoniais. Margarida novamente é prisioneira das regras sociais e, por isso, infeliz.

Amava Mendonça, mas os laços do matrimônio não selaram a sua felicidade. Foram, antes, um arranjo que lhe garantira a integridade moral perante a sociedade. Novamente o leitor – acostumado às narrativas em que o amor se concretiza com a aprovação da sociedade – topa com uma realidade ficcional distinta: os conceitos morais que antes constituíam os maiores obstáculos à realização do amor cedem espaço a impedimentos que estão na natureza psíquica, na alma da personagem.

Também as manifestações do amor fogem ao tom passional dos folhetins da época. O que se vê em Margarida e em Dr. Mendonça é a ausência das manifestações tempestuosas desse sentimento. O tempo assume, então, o importante papel de mostrar a Margarida que suas suspeitas eram gratuitas. Mendonça mostrara-se íntegro, honesto e a respeitara. O casamento efetiva-se. Triunfo do amor.

É a repetição da consagrada fórmula folhetinesca que Machado de Assis desenvolve, mas com elementos que a distinguem da narrativa tradicional. Em “*Miss Dollar*”, toma vulto a oposição entre o mundo interior do ser humano, a sua individualidade e a sociedade e suas normas uniformizadoras. Essa oposição é índice de que o narrador busca analisar a problemática existência humana, e não simplesmente desenvolver uma narrativa que aborde a temática amorosa segundo os modelos ficcionais da época.

O narratário a quem o narrador se dirige, portanto, deve ser capaz de analisar e reconhecer os sentimentos humanos não somente como molas propulsoras das atitudes individuais, mas sujeitos também às determinações sociais. Logo é um leitor que não se convence da existência calcada apenas nos desejos, nem nas regras impostas, deve ser crítico da condição humana representada, na ficção, pelas personagens que transitam entre a essência e a aparência. Sem esta não sobrevivem na sociedade; sem aquela não se realizam como indivíduo.

“*Miss Dollar*” está construído para um leitor capaz de perceber as dissimulações presentes no discurso do narrador. Também questionador, requer do narrador um esforço para persuadi-lo de certas escolhas, pois não se deixa seduzir por afirmações superficiais e não aceita passivamente as imposições. Ao realizar o seu discurso, o narrador de “*Miss Dollar*” busca um narratário que também esteja disposto a romper com as convenções das narrativas tradicionais, que seja crítico e capaz de refletir não só sobre as circunstâncias nas quais se instauram a problemática humana, mas principalmente sobre a estrutura narrativa inovadora que, ao lado do narrador, ajuda a construir.

Mas o leitor de “*Miss Dollar*” também pode ser outro, afeito ao repertório da literatura sentimental. Nesse caso, o narrador não vai de encontro a ele; ao contrário, simula

aplicar os procedimentos românticos à narrativa – aparentemente compartilha o mesmo inventário romanesco – para, em seguida, demonstrar que são inaplicáveis e inviáveis. Concebe, assim, o leitor que quer ter como parceiro na elaboração da nova literatura que amalgama nos seus contos.

Esse narratário que vai sendo forjado ao longo da narrativa emerge do enunciado e revela-se extremamente culto. É consumidor dos contos de Machado de Assis e também da obra de Shakespeare, Gonçalves Dias, Camões, entre outros citados no decorrer da narrativa, além de leitor de grandes jornais brasileiros da época: “Uma tal Miss Dollar deve ter o poeta Tennyson de cor e ler Lamartine no original; se souber o português deve deliciar-se com a leitura dos sonetos de Camões ou os Cantos de Gonçalves Dias.” (ASSIS, 2006, p. 27) ; “O Jornal do Comércio e o Correio Mercantil publicaram nas colunas dos anúncios as seguintes linhas reverberantes de promessa [...]” (ASSIS, 2006, p. 28). Essas constantes citações exemplificam o emprego da intertextualidade para conformar o leitor machadiano.

O diálogo metalinguístico entre narrador e narratário e também a inserção de outras realidades ficcionais, que não as romanescas, constituem recursos que instituem um novo leitor para a literatura que Machado inaugura. Esses elementos estão presentes também em “A chave”, publicado entre 1879 e 1880 no periódico *A Estação*.

No primeiro parágrafo do conto, como ocorre também no início de “*Miss Dollar*”, entabula-se uma discussão a respeito do modo mais conveniente de iniciar uma narrativa ficcional. Um estilo direto e simples seria o melhor não só para o narrador, mas também para o leitor.

Não sei se lhes diga simplesmente que era de madrugada, ou se comece num tom mais poético: a aurora, com seus róseos dedos... A maneira mais simples é o que melhor me conviria a mim, ao leitor, aos banhistas que estão agora na Praia do Flamengo, – agora, isto é, no dia 7 de outubro de 1861, que é quando tem princípio este caso que lhes vou contar. Convinha-nos isto; mas há lá um certo velho, que me não leria, se eu me limitasse a dizer que vinha nascendo a madrugada, um velho que... Digamos quem era o velho. (ASSIS, 2006, v.2, p. 871).

Ao empregar a primeira pessoa e dirigir-se aos leitores como segunda pessoa (o pronome “lhes”, apesar de referir-se à terceira pessoa gramatical, vem indicando o interlocutor) – “Não sei se lhes diga” –, o narrador obtém, com o mecanismo da debreagem enunciativa, um efeito de subjetividade e uma seleção de seu leitor: é aquele que, como o narrador, prefere a narração objetiva, livre de figuras embelezadoras da realidade ficcional.

Apesar de conveniente à maioria dos leitores que buscam uma narrativa direta, livre de digressões e de adjetivações excessivas, o texto enxuto não seria lido por um leitor que o narrador denomina, inicialmente, “um certo velho”. Ele é, na verdade, o Major Caldas, primeira personagem do conto a surgir. Na sua descrição, há uma crítica explícita a uma literatura construída sobre a valorização das formas consagradas tão prezadas pela personagem:

Imaginem os leitores um sujeito gordo, não muito gordo, – calvo, de óculos, tranqüilo, tardo, meditativo. [...] disse já que era calvo; equivale a dizer que não usava cabelo. Incidente sem valor, observará a leitora, que tem pressa. Ao que lhe replico que o incidente é grave, muito grave, extraordinariamente grave. A cabelo deveria ser o natural apêndice da cabeça do Major Caldas, porque cabelo traz ele no espírito, que também é calvo.

Calvo é o espírito. O Major Caldas cultivou as letras, desde 1821 até 1840 com um ardor verdadeiramente deplorável. Era poeta; compunha versos com presteza, retumbantes, cheios de adjetivos, cada qual mais calvo do que ele tinha de ficar em 1861. A primeira poesia foi dedicada a não sei que poeta, e continha em germen todas as odes e glosas que ele havia de produzir. (ASSIS, 2006, v. 2, p.871).

O narrador chama a esse estilo de “calvo”, já que infecundo; compara-o à calvície real do major, como se referindo ao raso raciocínio da personagem, incapaz de reconhecer como literário outro estilo que não fosse a reprodução das fórmulas literárias do passado. A crítica a esse tipo de literatura e a seus respectivos leitores torna-se risível:

Não compreendeu nunca o Major Caldas que se pudesse fazer outra coisa que não glosas e odes de toda a casta, pindáricas ou horacianas, e também idílios piscatóricas, obras perfeitamente legítimas na aurora literária do major. Nunca para ele houve poesia que pudesse competir com a de um Dinis ou Pimentel Maldonado<sup>6</sup>; era a sua cabelo de espírito. (ASSIS, 2006, v.2, p. 871).

Apesar de afirmar que o estilo direto seria o preferido, o narrador segue abordando o próprio fazer literário como tema, em vez de flagrar e expor as ações que constituem o enredo. A figura do major não remete a um espaço ficcional externo; sua caracterização é uma maneira de o narrador voltar o texto para si mesmo, para a sua materialidade.

Ao criticar e ridicularizar o estilo amalgamado na herança neoclássica e questionar a literatura alicerçada em imagens forjadas por figuras idealizadoras, o narrador leva o

---

<sup>6</sup> Antônio Dinis da Cruz e Silva (1731–1799) e João Vicente Pimentel Maldonado (1773-1838) são poetas do Arcadismo português. Este foi autor de variados madrigais e anacreônticas. Aquele, à semelhança de Ovídio, compôs doze *Metamorfoses*, nas quais mitifica a natureza brasileira.

narratário a crer que sua narrativa será, efetivamente, fluida, enxuta e, portanto, inovadora. Mas o narratário, que está à espera de um enredo que lhe revele instantaneamente os seus elementos, somente encontra essas digressões que adiam a sua apresentação. É a preterição: o narrador opta por um estilo sem rodeios, mas em vez de colocá-lo em prática, torna seu texto digressivo ao ceder o espaço ficcional à abordagem metalinguística. Reside nesse recurso a crítica aos enredos marcados pelo exagero na caracterização das cenas.

O narrador volta a abordar a expectativa do Major Caldas quanto ao estilo elaborado de modo exagerado; mas, para a surpresa do narratário, em vez do desprezo, encontra o narrador preocupado com os argumentos que validam esse mesmo estilo superficial:

Ora, é certo que o Major Caldas, se eu dissesse que era de madrugada, dar-me-ia um muxoxo ou franziria a testa com desdém. – Madrugada! era de madrugada! murmuraria ele. Isto aí diz qualquer preta: – “nhã-nhã, era de madrugada...” Os jornais não dizem de outro modo; mas uma novela... (ASSIS, 2006, v. 2, p.872).

O major afirma que a ausência desse estilo rebuscado descategoriza o texto, pois o aproxima da redação jornalística e, pior, assemelha-se à fala de uma escrava: “Isto diz aí qualquer preta: nhã-nhã, era de madrugada...”. O narrador parece sucumbir ao raciocínio dessa personagem e inicia um relato marcado pelo estilo que negara até então:

Vá pois! A aurora, com seus dedos cor-de-rosa vinha rompendo as cortinas do oriente, quando Marcelina levantou a cortina da barraca. A porta da barraca olhava justamente para o oriente, de modo que não há inverossimilhança em lhes dizer que essas duas auroras se contemplaram por um minuto. (ASSIS, 2006, v.2, p. 872).

Na verdade, o objetivo é mostrar que o conceito de literatura restringia-se a uma forma artificial de expressão que o narrador nega. Isso vem explícito no comentário seguinte:

[...] Um poeta arcádico chegaria a insinuar que a aurora celeste enrubescou de despeito e raiva. Seria porém levar a poesia muito longe. Deixemos a do céu e venhamos à da terra. Lá está ela, à porta da barraca com as mãos cruzadas no peito, como quem tem frio; traja a roupa usual das banhistas, roupa que só dá elegância a quem já a tiver em subido grau. É o nosso caso. (ASSIS, 2006, v.2, p.872).

Dirige-se a um narratário acostumado às convenções das narrativas tradicionais. Quer reelaborar esse gosto e iniciar um processo de formação de um leitor mais afeito a uma literatura que não sucumba a normas pré-concebidas. Para isso, o narrador – destinador –

procura persuadir o narratário – seu destinatário – de que o estilo que inaugura parece e é o mais adequado, porque livre de exageros. Seu objetivo é convencer o leitor de que esse modo nutrido de narrar é artificial, por meio da comparação entre o que o narrador lhe apresenta com aquilo que ele já conhece e com aquilo em que crê.

Em muitas passagens, o narrador constrói cenas e comentários como se fosse o major a elaborá-las. Emprega o tom jocoso a fim de ridicularizar o estilo que combate. É o que se observa na passagem em que descreve o mar: “Da praia, alguns olhos, puramente curiosos, se estendiam aos banhistas ou cismavam puramente contemplando o espetáculo das ondas que se dobravam e desdobravam, – ou como diria o Major Caldas – as convulsões de Anfitrite.” (ASSIS, 2006, v.2, p.873). Também após a descrição de Luís Bastinhos, personagem do conto, surge o comentário: “O Major Caldas, se os observasse, era capaz de casá-los, só para ter o gosto de dizer que unia uma náiade a um tritão.” (ASSIS, 2006, v.2, p.874). Novamente ao fazer referência ao desejo do major de casar a filha com Luís Bastinhos, o narrador afirma: “[...] uni-los pelos ‘doces laços do himeneu’, que todas foram as suas próprias expressões mentais.” (ASSIS, 2006, v.2, p.880). Ao empregar “Anfitrite”, “náiade”, “tritão” e “himeneu”, remete o narratário aos elementos da mitologia, mas com a intenção de criticar o estilo que deles faz uso. Ao mesmo tempo em que propõe uma narrativa direta, sem digressões ou imagens desgastadas e em excesso, o narrador delas faz uso para apontá-las inviáveis. Busca nessa oposição refinar o gosto do leitor que pretende ter como parceiro do estilo que inaugura.

Esse propósito também norteia o tema que desenvolve nesse conto. Aparentemente constrói uma ficção modelada pela felicidade condicionada à realização sentimental, mas a oposição entre ser e parecer emerge no conto. A narração parece abordar uma história moldada nos cânones românticos, porém é uma crítica aos laços construídos sobre a superficialidade das relações humanas. Assim, “A chave” narra o encontro de Marcelina e Luís Bastinhos na Praia do Flamengo. Este, na primeira vez que vê Marcelina, sente-se atraído; aquela desenvolve uma antipatia imediata por ele. Moça voluntariosa, arrisca-se nadando em mar agitado e acaba sendo salva justamente por Luís. Após alguma resistência de Marcelina, o casamento entre eles se realiza. Triunfo do amor.

Simultaneamente às peripécias que adiam a concretização do amor – Marcelina não demonstra querer Luís Bastinhos por acreditar que ele não a faria feliz, pois não tem a chave de seu coração (referência explícita ao título por meio de uma expressão desgastada) –, o narrador vai elaborando uma narrativa arrojada, que aprecia negativamente esse estilo romanescos de que faz uso. É dessa forma que quer conquistar o novo leitor: atraí-lo com

elementos por ele conhecidos, mostrar-lhe a inconveniência desses mesmos ingredientes e apresentar-lhe uma forma inovadora de expressão, reformando o seu gosto.

Aparentemente Luís Bastinhos era o esposo ideal, mas não para Marcelina, que busca nos pretendentes qualidades que despertem nela e na sociedade a admiração. Quando Luís revela-se um exímio valsista, imediatamente sente atração por aquele que é disputado no salão. A personagem feminina é superficial, pois os parâmetros para a escolha do esposo repousam somente na aparência: apesar de lhe ter salvado a vida, Luís pareceu-lhe sem graça, insosso; somente tem olhos para o rapaz quando os olhares de outras pessoas também se voltam para ele. O valor que lhe dá vem com o valor que os outros lhe dão. Ao encerrar o conto, o narrador não deixa de dar seu parecer desfavorável a essa atitude de Marcelina: em tom ácido, afirma ter sido a coreografia, mas não a gratidão, a chave do coração da moça.

O enredo de “A chave” é calcado na crítica aos elementos romanescos. Por isso também as descrições das personagens que compõem o par amoroso fogem aos modelos idealizados e angelicais. Empenhado em garantir um *status* verossímil à narração, o narrador, ao compor o retrato de Marcelina, faz referência à claridade da manhã para poder, juntamente com o leitor, visualizá-la e elaborar o seu perfil:

Agora que a luz está mais clara, podemos ver bem a expressão do rosto. É uma expressão singular de pomba e gato, de mimo e desconfiança. Há olhares dela que atraem, outros que distanciam, – uns que inundam a gente como bálsamo, outros que penetram como uma lâmina. (ASSIS, 2006, v.2, p. 872).

O mecanismo da debreagem enunciativa temporal – o emprego do advérbio “agora” e do presente do indicativo “está” – e actancial – a primeira pessoa do plural da forma verbal “podemos” – instaura o narrador e o narratário na cena como testemunhas oculares. Ao colocar o narratário em cena, o narrador cria uma cumplicidade com o leitor. Enquanto este tem a impressão de ver a personagem por si mesmo, na verdade, é aquele que o conduz à elaboração dessa imagem. Assim instaura no narratário o ponto de vista que quer: em um estilo direto e objetivo, o narrador caracteriza Marcelina não como uma heroína idealizada com ar angelical, mas como uma personagem marcadamente bela e sensual, de gênio alternadamente dócil e desconfiado.

A insistência do narrador em abordar a estrutura narrativa revela a preocupação em relação à maneira singular de exprimir-se, que se contrapõe à tendência romanesca. A metalinguagem, portanto, emerge constantemente para adaptar o narratário a esse modo de



expressão do narrador. No início do capítulo III, aponta no próprio texto lances romanescos para, logo em seguida, descaracterizá-los como tais:

Na verdade, se a leitora gosta de lances romanescos, aí fica um, com todo o valor das antigas novelas, e pode ser também que dos dramalhões antigos. Nada falta: o mar, o perigo, uma dama que se afoga, um desconhecido que a salva, um pai que passa da extrema aflição ao mais doce prazer da vida; eis aí com que marchar cerradamente a cinco atos maçudos e sangrentos, rematando tudo com a morte ou a loucura da heroína.

Não temos cá nem uma cousa nem outra. A nossa Marcelina não morreu nem morre, douda pode ser que já fosse, mas de uma doudice branda, a doudice das moças em flor. (ASSIS, 2006, v.2, p. 875).

Para persuadir o leitor de que esses elementos fantasiosos em nada colaboram para a expressão literária que formula, emprega a embreagem. Ao se dirigir ao narratário, chama-o de “leitora”, não o trata como a segunda pessoa, estabelecendo uma distância entre ambos. Isso evidencia que o narratário que quer modelar afasta-se daquele afeiçoado ao enredo imaginoso da literatura romântica. Esta vem figurativizada pelos elementos “lances romanescos”, “antigas novelas”, “dramalhões antigos”, “aflição”, “atos maçudos e sangrentos”, “morte ou a loucura” e “heroína”, que conformam o tom maravilhoso que o narrador, em seguida, despreza. É interessante notar que, ao figurativizar essa estrutura, o narrador emprega o adjetivo “antigo” por duas vezes – “antigas novelas” e “dramalhões antigos” –, externando a sua desaprovação a essa tendência.

Ao revelar, logo em seguida, o desprezo pelos elementos arrolados, o narrador emprega a debreagem enunciativa – temporal: “temos” e actancial: “nossa”. Esse recurso provoca uma aproximação entre o narrador que propõe essa forma inovadora e o narratário. Esse tom marcadamente inovador surge também no início do capítulo seguinte:

Saiamos do mar que é tempo. A leitora pode desconfiar que a intenção do autor é fazer um conto marítimo, a ponto de casar os dois heróis nos próprios “paços de Anfitriete”, como diria o Major Caldas. Não; saiamos do mar. Já tens muita água, boa Marcelina. *Too much of water hast thou, poor Ophelia!* A diferença é que a pobre Ofélia lá ficou, ao passo que tu saís sã e salva, com a roupa de banho pegada ao corpo, um corpo grego, por Deus! E entras na barraca, e se alguma cousa ouves, não são lágrimas dos teus, são os resmungos do major. Saiamos do mar. (ASSIS, 2006, v.2, p.877).

Dos seis capítulos que compõem o conto, os três primeiros situam as personagens no mar, na Praia do Flamengo. O excerto acima inicia a sequência dos três últimos capítulos nos quais a ação se transfere do ambiente marítimo para o urbano. Ao empregar a debreagem

enunciativa – o imperativo e a primeira pessoa do plural: “Saíamos” –, o narrador praticamente ordena que o narratário o acompanhe no deslocamento espacial que propõe para a narrativa, pois se nega a elaborar um discurso idealista da felicidade dos amantes no mar e também não pretende transformá-lo em uma tragédia ao estilo de *Hamlet*, de William Shakespeare<sup>7</sup>. Ao distanciar o percurso da personagem Marcelina desses dois modelos, o narrador emprega “leitora” para designar o narratário e, para si, “autor”. O recurso da embreagem provoca o efeito de afastamento que o narrador quer manter das narrativas tradicionais. Mas ele quer o leitor acompanhando-o na nova forma de expressão que constrói. Para isso, retoma a debreagem enunciativa com a qual iniciou o parágrafo, convocando novamente o leitor a acompanhá-lo: “Saíamos do mar.”

Essa segunda parte do conto refere-se à paixão de Luís Bastinhos por Marcelina, à inicial indiferença da moça pelos sentimentos do rapaz e à, finalmente, conquista da moça. Nesses capítulos – IV, V e VI, com exceção do início do capítulo IV, quando o narrador convida o leitor a acompanhar o deslocamento espacial ocorrido na narrativa –, as referências ao narratário materializadas na língua desaparecem. As ações transcorrem diante do leitor conduzidas pelo narrador até o final feliz tão ao gosto do leitor da época: o casamento selando a felicidade de Marcelina e Luís Bastinhos.

Machado de Assis realiza, em “A chave”, o seu propósito: conquistar um leitor afeito à literatura romântica – quando emprega recursos dela característicos, como o sentimento amoroso garantindo a felicidade dos protagonistas – para reformular o seu gosto, tornando-o apto a ser seu leitor, capaz de apreciar a sua nova forma de narrar. Para isso empregou, nos três primeiros capítulos, referências diretas ao narratário que o convocaram à reflexão sobre a inconsistência dos recursos literários antigos; nos últimos três capítulos, a sua narrativa nada mais é do que o exemplo do discurso elaborado sem as marcas idealizadoras e melodramáticas que combatia. Ao apresentar as ações das personagens, realiza-o de forma direta e usa das atitudes e das falas das mesmas para criticar o modelo superficial de herói e heroína romântica, não mais empregando o diálogo com o narratário como recurso. É o que ocorre no trecho em que se revela a visão do Major Caldas sobre o casamento da filha:

Marcelina destruía-lhe as esperanças, reduzia-lhe a nada o projeto que ele acalentava, desde algum tempo – que era casar os dois [...]. E vai a moça e o destrói-lho. O major sentia-se velho, podia morrer, e quisera deixar a filha

---

<sup>7</sup> Em *Hamlet*, de William Shakespeare, Ofélia, a personagem feminina, amada de Hamlet, enlouquecida com a morte do pai, afoga-se. (SHAKESPEARE, 1983).

casada e bem casada. Onde achar melhor marido que Luís Bastinhos? (ASSIS, 2006, v. 2, p.880).

A ideia de que a segurança feminina encontrava-se no casamento com um pretendente cuja moral fosse íntegra e tivesse boas condições financeiras, independentemente dos sentimentos que a mulher nutrisse pelo escolhido – no caso, Luís Bastinhos –, encontra a oposição dos anseios de Marcelina:

Também esta pensava na conveniência de casar e casar bem; mas nenhum homem lhe abria deveras o coração. Quem sabe a fechadura não servia a nenhuma chave? Quem teria a verdadeira chave do coração de Marcelina? Ela chegou a supor que fosse um bacharel da vizinhança, mas esse casou dentro de algum tempo; depois desconfiara que a chave estivesse em poder de um oficial da marinha. Erro: o oficial não trazia chave consigo. Assim andou de ilusão em ilusão, e chegou à mesma tristeza do pai. Era fácil acabar com ela: era casar com o Bastinhos, o circunspecto, o melancólico, o taciturno. Bastinhos não tinha a chave! Equivalia a recebê-lo à porta sem lhe dar entrada ao coração. (ASSIS, 2006, v.2, p.880).

Também Marcelina vê o casamento bem realizado como fórmula de garantia da tranquilidade futura, mas assenta sua opinião na visão idealizadora desse consórcio: busca um pretendente que lhe desperte sentimentos arrebatadores, como aqueles representados nos romances românticos, acionados, ironicamente, pela chave do seu coração.

Têm-se, então, duas críticas. A primeira delas refere-se ao casamento realizado como um negócio entre duas partes que se beneficiam – a do noivo que, ao receber a esposa, assume também seus bens materiais, e a da noiva que se vê reconhecida socialmente no seu papel de esposa e depois mãe, protegida pelo marido, que lhe proporciona condições materiais para uma vida tranquila. A segunda volta-se para a visão idealizadora feminina: a verdadeira felicidade une estabilidade financeira à emocional, que só pode ser alcançada com um esposo que seja a correspondência aos anseios da mulher.

A superficialidade das personagens do conto vai tomando forma a cada atitude ou pensamento apresentado. Novamente Marcelina é o alvo: seu espírito essencialmente voltado para devaneios é ridicularizado na passagem em que chega a lamentar a impossibilidade de se “encomendar” valsadores para a festa que o major organizava:

Começou por encomendar um rico vestido, elegeu costureira, adotou corte, coligiu adornos [...]. Joias, flores, fitas, leques, rendas, tudo lhe passou pelas mãos, e pela memória e pelos sonhos. Sim, a primeira quadrilha foi dançada em sonhos, com um belo cavalheiro húngaro, vestido à moda nacional, cópia de uma gravura da *Ilustração Francesa*, que ela vira de manhã. Acordada,

lastimou sinceramente que não fosse possível ao pai encomendar, de envolta com os perus da ceia, um ou dous cavalheiros húngaros, – entre outros motivos porque eram valsadores intermináveis. E depois tão bonitos! (ASSIS, 2006, v. 2, p.880).

Para acentuar a crítica a essa personalidade fútil de Marcelina, o narrador se vale, no final do conto, de uma observação de Pimentel marcadamente debochada: “O Pimentel, que serviu de padrinho ao noivo, disse-lhe na igreja, que em certos casos era melhor valsar que nadar, e que a verdadeira chave do coração de Marcelina não era a gratidão, mas a coreografia.” (ASSIS, 2006, v.2, p.885).

“A chave” traz, portanto, um esquema narrativo bipartido: nos três capítulos iniciais, há o emprego da metalinguagem, da preterição e do constante diálogo com o leitor para apontar-lhe a inadequação dos esquemas narrativos até então empregados e a necessidade de uma literatura elaborada objetivamente, sem modelos que a forjassem. Nos três últimos capítulos, tem-se a construção de um discurso que, embora aborde o tema da realização amorosa, critica os perfis de personagens que vigoravam como heróis ficcionais.

Em “*Miss Dollar*” e em “A chave”, Machado de Assis elabora sua narrativa nos moldes românticos e consegue, assim, a adesão do seu leitor. Este, convocado a refletir sobre o desgaste das velhas fórmulas ficcionais, reconhece a nova forma de expressão literária que o narrador constrói e passa a assumir a sua função de parceiro na composição dessa nova literatura entremeada de referências metalinguísticas que partilham com o leitor as escolhas realizadas. Posicionado fixamente, o narrador apresenta os fatos, como se projetasse um filme e, atento aos seus significados, emite juízos e opiniões a respeito deles. Sua atenção está voltada para a construção de uma narrativa também provocadora de reflexão, de opinião crítica, mas que seja inovadora e fuja aos esquemas narrativos tradicionais. Para isso reelabora suas estruturas e busca uma nova forma de expressão compreendida por aqueles que, como ele, são capazes de perceber o artificialismo da literatura amalgamada nas estruturas pré-concebidas do início do século XIX. Configura, então, um leitor apto a não só perceber o artificialismo dos modelos, mas também a criticá-los; junto com o narrador, constrói uma literatura moderna, livre dos procedimentos modelares.

## 6 A interlocução presente em “O cônego ou metafísica do estilo”

*Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já não o obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor.*  
(Machado de Assis, 2006, v. 1, p.858).

Essa busca constante de um narratário que partilhe com o narrador o discurso inovador que Machado de Assis propõe chega ao seu ápice em “O cônego ou metafísica do estilo”, publicado no volume *Várias histórias*, de 1895. Diferente dos demais contos até aqui citados, o objetivo principal do narrador de “O cônego” é atrair e manter a atenção do leitor do que convencê-lo do que quer que seja. O conto volta-se para si mesmo, para a sua própria materialidade. Nele o narratário assume a posição de interlocutor do narrador, manifestando-se ambos até em discurso direto, o que ocorre quando se aborda o tema principal: o ato de produção de um discurso.

O conto narrativiza o ato da escrita, ou seja, é uma tentativa metadiscursiva de revelar o processo de criação. Para isso, instaura dois planos narrativos: o primeiro é formado pela apresentação da personagem Cônego Matias, envolvida na elaboração de um sermão. O segundo plano, inserido no primeiro, aborda o processo criativo do sermão que o cônego elabora. Convidado a visualizar esse plano interior da narrativa, o leitor é colocado dentro da cabeça do cônego e pode acompanhar, juntamente com o narrador, toda a realização do discurso em que o clérigo está envolvido na primeira narrativa. Nessa segunda narrativa, um substantivo e um adjetivo são figurativizados como amantes – têm nomes próprios de pessoas, Sílvio e Sílvia – e tentam se encontrar.

O Cônego Matias é conhecido pela qualidade dos sermões que profere. Foi convidado para ser o pregador de uma festa que aconteceria em breve e não o pôde recusar. Em meio à composição do sermão, o clérigo interrompe-o em busca de um adjetivo que combine com um substantivo que emprega. O trabalho mental de encontrar o adjetivo adequado é apresentado em outra narrativa da qual o narratário participa, como se estivesse dentro da mente do cônego.

A abertura do conto é o diálogo entre Sílvio e Sílvia – respectivamente o substantivo que busca o adjetivo adequado, na mente do cônego – e constitui a reprodução de partes de

outro discurso – o *Cântico dos cânticos*. Livro poético acrescentado aos *Livros sapienciais*<sup>8</sup>, trata da experiência mais fundamental da vida: o amor humano, símbolo do amor de Deus para com o seu povo. A obra é uma coleção de cantos populares de amor em forma de drama poético. Reunidos por um redator, que os atribuiu ao rei Salomão<sup>9</sup>, esses cantos remontam ao século V ou IV a.C. Neles os temas da mulher, do homem, do corpo, da embriaguez e da contemplação são desenvolvidos sempre alinhados pela ideia de que o amor não deve ser forçado: ele tem seus próprios caminhos.

Machado de Assis elaborou esse diálogo entre um substantivo e um adjetivo por meio de uma colagem de trechos do *Cântico dos cânticos*, acrescentando elementos próprios. Faz, portanto, uma alusão intertextual parodística: seu discurso resgata o discurso bíblico, dando-lhe uma nova abordagem<sup>10</sup>. Dessa forma, a metáfora bíblica da necessidade da realização amorosa para representar o amor divino ganha um novo sentido no conto. Sílvia e Sílvia têm nomes próprios humanos e buscam-se para concretizar o amor. Mas ambos são a figurativização de um substantivo e de um adjetivo que, juntos, poderiam constituir o sentido que o Cônego Matias buscava para o trecho do sermão que construía. As andanças de ambos no interior da mente do cônego, invocadas e representadas por meio de lembranças, conhecimentos e memórias indicam que, para Machado, a mais profunda e significativa experiência humana – a realização do amor – assume o papel de representar o processo de criação literária e, conseqüentemente, o seu próprio estilo. “O cônego ou metafísica do estilo” é a narrativa dos mecanismos de construção do discurso.

O diálogo entre Sílvia e Sílvia, os dois atores da narrativa interior, abre o conto:

– “Vem do Líbano, esposa minha, vem do Líbano, vem... As mandrágoras deram o seu cheiro. Temos às nossas portas toda a casta de pombos...”  
 – “Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor...”  
 Era assim, com essa melodia do velho drama de Judá, que procuravam um ao outro na cabeça do Cônego Matias um substantivo e um adjetivo...  
 (ASSIS, 2006, v. 2, p. 570).

<sup>8</sup> Na *Bíblia*, nome dado aos cinco livros do Antigo Testamento que apresentam a sabedoria e a espiritualidade de Israel.

<sup>9</sup> “Mais do que autor, Salomão é propriamente o patrono da literatura sapiencial.” (BÍBLIA, 2002, p.870).

<sup>10</sup> A fala de Sílvia no conto machadiano – “– “Vem do Líbano, esposa minha, vem do Líbano, vem ... As mandrágoras deram o seu cheiro. Temos às nossas portas toda a casta de pombos...” (ASSIS, 2006, v. 2, p.570) – é uma retomada das seguintes passagens do *Cântico dos cânticos*: “Venha do Líbano, noiva minha, / venha do Líbano/ e faça sua entrada comigo.” (BÍBLIA, 2002, p.875); “As mandrágoras exalam o seu perfume;/ à nossa porta há frutos de todo tipo” (BÍBLIA, 2002, p.879). Após Sílvia, surge Sílvia, cujo discurso – “– “ Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor...” (ASSIS, 2006, v. 2, p.570) – é uma reelaboração dos versos: “– Filhas de Jerusalém,/ eu conjuro vocês:/se encontrarem o meu amado,/ que lhe dirão?... Digam/ que estou doente de amor!” (BÍBLIA, 2002, p.876).

Ao apresentar esses interlocutores, tem-se um discurso elaborado com o mecanismo da *debreagem* enunciativa actancial – a narrativa em terceira pessoa –, temporal – os verbos no pretérito (“era”, “procuravam”) – e espacial – “na cabeça do Cônego Matias” –, com o efeito de sentido objetivo que lhe é peculiar. Mas o narrador interrompe imediatamente a linha narrativa e se dirige ao leitor para explicar a aparente insensatez dessa situação: “Não me interrompas, leitor precipitado; sei que não acreditas em nada do que vou dizer. Di-lo-ei, contudo, a despeito da tua pouca fé, porque o dia da conversão pública há de chegar.” (ASSIS, 2006, v. 2, p. 570). Passa-se a um discurso metalinguístico, subjetivo e pessoal. As reticências no final do primeiro trecho, marcas da suspensão da linha narrativa e início da digressão, apontam para a incredulidade do narratário. Ao assumir a primeira pessoa e dirigir-se ao narratário como seu interlocutor por meio do imperativo – “Não me interrompas” –, o narrador afirma conhecê-lo como precipitado e descrente. Quer, portanto, convencê-lo de que a sua narrativa é plausível, embora inverossímil. Apesar dessa descrença, o que o narrador apresenta ao leitor é um fato o qual este terá que aceitar:

Nesse dia, – cuido que por volta de 2222, – o paradoxo despirá as asas para vestir a japona de uma verdade comum. Então esta página merecerá, mais do que favor, apoteose. Hão de traduzi-la em todas as línguas. As academias e institutos farão dela um pequeno livro, para uso dos séculos, papel de bronze, corte-dourado, letras de opala embutidas, e capa de prata fosca. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos ginásios e nos liceus. As filosofias queimarão as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão essa psicologia nova, única, verdadeira, e tudo estará acabado. Até lá passarei por tonto, como se vai ver. (ASSIS, 2006, v. 2, p. 570).

Quando declara que esse acontecimento é desprezível no presente, mas no futuro terá a aprovação de instituições reconhecidas: as academias validá-lo-ão e os governos torná-lo-ão disciplina obrigatória nas escolas, emprega o deboche e a ironia para atingir o narratário. Esse tom sarcástico vem também na indicação da data do seu reconhecimento que, além de bem distante do presente ficcional, emprega um número preciso – “2222” – acompanhado de um advérbio que dá o sentido de aproximação, variação – “aproximadamente”. Também a forma como essa sua verdade será imortalizada – um livro impresso em papel de bronze com capa de prata – reforça o tom de zombaria.

É interessante notar a progressão temporal e a alternância de perspectiva que o narrador emprega nesse início do conto. Ao apresentar Sílvio e Sílvia buscando-se na mente do cônego, a *debreagem* enunciativa é o recurso empregado: o foco em terceira pessoa instaura

as personagens no passado. Essa sequência é interrompida pela intervenção do narrador, que tenta justificá-la. O foco desloca-se da terceira pessoa para a primeira. O tom deixa de ser narrativo para tornar-se persuasivo e subjetivo, pois o narrador, ao empregar também os verbos no futuro – “farão”, “decretarão”, “queimarão” – apresenta-se como um visionário. Na verdade é uma maneira irônica e pretensiosa de validar a sua insensatez.

A narrativa dos dois amantes que se procuram é resgatada, em princípio, com a apresentação do Cônego Matias. Clérigo reconhecido pelos sermões que compunha, vê-se incumbido de mais uma pregação:

Matias, cônego honorário e pregador efetivo, estava compondo um sermão quando começou o idílio psíquico. Tem quarenta anos de idade, e vive entre livros e livros para os lados da Gamboa. Vieram encomendar-lhe o sermão para certa festa próxima; ele que se regalava então com uma grande obra espiritual, chegada no último pacote, recusou o encargo; mas instaram tanto, que aceitou.

Os festeiros despediram-se com grandes gestos de veneração, e foram anunciar a festa nos jornais, com a declaração de que pregava ao evangelho o Cônego Matias “um dos ornamentos do clero brasileiro”. Este “ornamento do clero” tirou ao cônego a vontade de almoçar, quando ele o leu agora de manhã; e só por estar ajustado é que se meteu a escrever o sermão. (ASSIS, 2006, v. 2, p. 570).

Ao iniciar a descrição do Cônego Matias, o narrador emprega o foco narrativo na terceira pessoa – “Matias”, “lhe”, “ele”, “festeiros”, “cônego”. Também a história transcorre numa época anterior, negando o “agora” enunciativo. Os trechos “Matias [...] estava compondo um sermão”, “começou o idílio”, “vieram encomendar-lhe”, “ele que se regalava”, “recusou o encargo”, “instaram tanto, que aceitou” evidenciam as fases sucessivas dentro dessa anterioridade. A debreagem enunciativa actancial e a temporal empregadas organizam os fatos narrados e os actantes implicados num período distante do instante enunciativo. Situados no passado, traçam o perfil do Cônego Matias. O esboço da personagem vem complementado pela indicação de sua idade – “Tem quarenta anos” – e pelo estilo de vida recluso e voltado para a leitura – “vive entre livros e livros”. Esses dois pormenores característicos, diferentemente dos demais já apresentados, vêm expressos pela debreagem enunciativa temporal: ambos os verbos estão no presente. Em meio à objetividade e ao distanciamento provocados anteriormente pelo emprego do pretérito, tem-se um efeito de presentificação da cena, reforçado, em seguida, pelo advérbio “agora” em “agora de manhã”.

Após essa apresentação do cônego, segue-se o momento em que ele está envolvido na composição do sermão:



Começou de má vontade, mas no fim de alguns minutos já trabalhava com amor. A inspiração, com o olhar no céu, e a meditação, com os olhos no chão, ficam a um e outro lado do espaldar da cadeira, dizendo ao ouvido do cônego mil cousas místicas e graves. Matias vai escrevendo, ora devagar, ora depressa. As tiras saem-lhe das mãos, animadas e polidas. Algumas trazem poucas emendas ou nenhuma. (ASSIS, 2006, v. 2, p. 570).

A disposição das ações do clérigo obedece a uma sequência cronológica: “Começou de má vontade, mas no fim de alguns minutos já trabalhava com amor.” O pretérito marca suas primeiras ações. Em seguida a elas, vem o momento que será focalizado durante todo o conto, portanto produzido com os verbos no presente: envolvido na preparação cuidadosa do sermão, surge a incerteza do emprego de um adjetivo. Substituído por outros sucessivamente, nenhum deles se ajusta ao substantivo que deveria acompanhar. Ressurge, então, o idílio que iniciou o conto: “De repente, indo escrever um adjetivo, suspende-se; escreve outro e risca-o; mais outro, que não tem melhor fortuna. Aqui é o centro do idílio. Subamos à cabeça do cônego.” (ASSIS, 2006, v. 2, p.570).

O presente dos verbos “suspende-se”, “escreve”, “risca”, “tem” e “é” e o emprego do advérbio “aqui” aliados à primeira pessoa do plural – “Subamos” – , que estabelecem um processo de comunicação no interior do enunciado, constituem a debreagem enunciativa como recurso que aproxima o narratário do instante da enunciação, instaurando um vínculo patêmico entre ele e o narrador. Este o convida para, a seu lado, observar o processo desenvolvido na composição do discurso dentro da cabeça do cônego. Inicia-se, então, a segunda narrativa.

Há, portanto, duas narrativas: a primeira delas, apresentada de modo objetivo pelo narrador, focaliza o Cônego Matias, reconhecido pela habilidade de pregador, empenhado em redigir um sermão; a segunda, que ocorre dentro da mente do cônego, a qual o narratário presencia, aborda o processo de produção desse sermão a partir da procura incessante de um adjetivo adequado para um substantivo: esses são figurativizados em dois seres: Sílvia e Sílvia.

Essa segunda narrativa reinicia-se com um diálogo entre narrador e narratário, no qual aquele, em tom didático, esclarece o processo de composição do estilo:

Cá estamos. Custou-te, não, leitor amigo? [...] Olha bem que é cabeça do cônego. Temos à escolha um ou outro dos hemisférios cerebrais, mas vamos por este, que é onde nascem os substantivos. Os adjetivos nascem no da esquerda. [...] Sim, meu senhor, os adjetivos nascem de um lado, e os substantivos de outro. (ASSIS, 2006, v. 2, p.571).

Ao empregar a primeira pessoa do plural – “estamos” –, estabelecer um espaço próximo – “cá”– e referir-se ao narratário como seu interlocutor, empregando a segunda pessoa – “Olha”, “te” – e o presente – “Temos”–, o narrador estabelece uma proximidade com o leitor e instaura ambos no presente enunciativo. Essa aproximação tem valor persuasivo: o leitor deixa de ser chamado precipitado e passa a ser um “leitor amigo”, a quem, com paciência e empenho, o narrador explica o processo de elaboração mental do estilo:

Sim, senhor, os adjetivos nascem de um lado, e os substantivos de outro, e toda a sorte de vocábulo está assim dividida por motivo sexual...

– Sexual?

Sim, minha senhora, sexual. As palavras têm sexo. Estou acabando a minha memória psicolexicológica, em que exponho e demonstro essa descoberta. Palavra tem sexo.

– Mas, então, amam-se umas às outras?

Amam-se umas às outras e casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo. Senhora minha, confesse que não entendeu nada.

– Confesso que não.

Pois entre aqui também na cabeça do cônego. (ASSIS, 2006, v.2, p. 571).

Ao mostrar-se disposto a esclarecê-lo e iniciar a sua explanação, o narrador dá a oportunidade para que uma leitora também entre em cena e constitua, ao lado do leitor, o interlocutor. Essa leitora, ao interromper a explicação do narrador – observe as reticências na fala do narrador e o travessão logo em seguida apresentando a pergunta por ela feita –, apresenta de modo mais simples a bela metáfora para o processo de criação literária: se as palavras têm sexo, também, como os humanos, amam-se. Mas, o que existe é uma simples comparação entre o sentimento humano e a constituição do estilo. É necessário esclarecê-los.

A fundamental busca do ser humano é a conquista da pessoa amada; o desejo de realização do sentimento amoroso é inerente aos indivíduos. Obstáculos e desencontros são, muitas vezes, empecilhos para concretização do amor; também a produção literária se realiza nas dificuldades. Ao dizer que as palavras têm sexo, o narrador nelas instaura a primeira e fundamental necessidade humana: o amor. A partir dessa premissa, compartilhada pela leitora, – os seres humanos necessitam um do outro e se amam –, o narrador passa a apresentar explicações para a comparação que propôs entre o sentimento humano e a construção do estilo literário. Para isso convoca o narratário – dessa vez figurativizado pela “leitora” – a entrar com ele na cabeça do clérigo e observar o que ali acontece:

Pois entre aqui também na cabeça do cônego. Estão justamente a suspirar deste lado. Sabe quem é que suspira? É o substantivo de há pouco, o tal que o cônego escreveu no papel, quando suspendeu a pena. Chama por certo adjetivo, que não lhe aparece: “Vem do Líbano, vem...” E fala assim, pois está em cabeça de padre; se fosse de qualquer pessoa do século, a linguagem seria a de Romeu: “Julieta é o sol... ergue-te, lindo sol.” Mas em cérebro eclesiástico, a linguagem é a das escrituras. Ao cabo, que importam fórmulas? Namorados de Verona ou de Judá falam todos o mesmo idioma [...]. (ASSIS, 2006, v.2, p.571).

A primeira referência que faz ao que acontece na mente do cônego é uma explicação para o diálogo inicial do conto: “– ‘Vem do Líbano, vem...’ ” (ASSIS, 2006, v. 2, p.571). A fala de Sílvio e Sílvia é universal, pois trata do tema do amor; mas, na mente de um clérigo, assume uma versão religiosa, a das Escrituras. Daí o emprego dos trechos bíblicos.

Continua a busca: o substantivo – Sílvio – chama pelo adjetivo – Sílvia –, e este também suspira por aquele. Ouvem-se e iniciam a busca um do outro. Os obstáculos ao encontro dos amantes são figurativizados por ideias, salmos, outros adjetivos que se apresentam – afinal ambos estão no universo mental do Cônego Matias. O encontro é constantemente protelado. Também nesse ponto a proximidade entre narrador e narratário acentua-se. Convocado pelo narrador, já inserido na cena ficcional, o leitor é constantemente chamado a presenciar: “Portanto, vamos lá por essas circunvoluções do cérebro eclesiástico, atrás do substantivo que procura o adjetivo. Sílvio chama por Sílvia. Escutai; ao longe parece que suspira também alguma pessoa; é Sílvia que chama por Sílvio.” (ASSIS, 2006, v. 2, p.571). O emprego do imperativo na segunda pessoa – “Escutai” – tem um efeito persuasivo, pois, ao colocar o leitor na cena enunciativa como se ele a presenciasse, este assume a posição de testemunha: parece estar ouvindo Sílvio e Sílvia, mas o leitor ouve aquilo que o narrador para ele constrói. Cria-se, então, a impressão de que o leitor também presencia os fatos. Isso faz com que o narratário sinta-se não como um mero expectador das cenas, mas alguém que, juntamente com o narrador, pode avaliá-las e examiná-las. O envolvimento entre narrador e narratário é, portanto, emocional.

Esse vínculo patêmico estabelecido inverte as posições iniciais do narrador e do narratário. Em princípio este surge como incrédulo e precipitado; e aquele, como prepotente, superior e debochado. Essas imagens se constroem em função da proposta do narrador em expor fatos inverossímeis e da sua insistência em mostrá-los possíveis. A nova postura do narrador que esclarece, que explica, que convoca o leitor a acompanhá-lo na construção ficcional leva a uma aproximação entre ambos e transforma o leitor em um interlocutor atento, que crê naquilo que antes lhe parecia absurdo, porque se vê, agora também, envolvido

e presenciando o processo de criação. O tom deixa de ser provocativo e passa a ser persuasivo: convidado a participar do universo ficcional, o leitor é convencido do que nele ocorre. Nesse aspecto, a narrativa se constrói e, ao mesmo tempo, explica-se.

As referências à procura mútua de Sílvio e Sílvia são suspensas. O narrador focaliza, então, a outra narrativa – a do cônego elaborando o seu sermão. É o momento em que ele, cansado do esforço empreendido para elaborar o seu discurso, levanta-se para espairecer:

Agora, não te assustes, leitor, não é nada; é o cônego que se levanta, vai à janela, e encosta-se a espairecer do esforço. Lá olha, lá esquece o sermão e o resto. O papagaio em cima do poleiro, ao pé da janela, repete-lhe as palavras de costume e, no terreiro, o pavão enfuna-se todo ao sol da manhã; o próprio sol, reconhecendo o cônego, manda-lhe um de seus fiéis raios, a cumprimentá-lo. E o raio vem, e para diante da janela: “Cônego ilustre, aqui venho trazer os recados do sol, meu senhor e pai.” Toda a natureza parece assim bater palmas ao regresso daquele galé do espírito. Ele próprio alegra-se, entorna os olhos por esse ar puro, deixa-os ir fartarem-se de verdura e fresquidão, ao som de um passarinho e de um piano, depois fala ao papagaio, chama ao jardineiro, assoa-se, esfrega as mãos, encosta-se. Não lhe lembra mais nem Sílvio nem Sílvia. (ASSIS, 2006, v. 2, p. 572).

O narrador reproduz o balanço do leitor quando o cônego se levanta, uma vez que, na realidade ficcional, o narratário está dentro da cabeça do clérigo. Isso causa um efeito de veridicção, que é acentuado pelo emprego da debreagem enunciativa temporal – “agora”, “assustes” – e actancial, já que instaura o leitor como seu interlocutor por meio da segunda pessoa – “te assustes”. Ao direcionar o olhar do narratário para as ações do cônego, emprega a debreagem enunciativa: o “aqui” representado pelo cérebro do Cônego Matias – espaço da narrativa em que Sílvio e Sílvia se buscam – cede lugar ao “lá – cenário em que Matias está. Nesse ponto, as duas narrativas se entrelaçam: quando o cônego observa a natureza, invoca lembranças, conhecimentos, memórias que refletem nas ações de Sílvio e Sílvia. Nesse ponto da narrativa, tem-se uma tentativa metalinguística do narrador de revelar o processo de criação.

Mas Sílvio e Sílvia que se lembram de si. Enquanto o cônego cuida em cousas estranhas, eles prosseguem em busca um do outro, sem que ele saiba ou suspeite de nada. Agora, porém, o caminho é escuro. Passamos da consciência para a inconsciência, onde se faz a elaboração confusa das ideias, onde as reminiscências dormem ou cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o desvão imenso do espírito. Aqui caíram eles, à procura um do outro, chamando e suspirando. Dê-me a leitora a mão, agarre-se o leitor a mim e escorreguemos também.

Vasto mundo incógnito, Sílvio e Sílvia rompem por entre embriões e ruínas. Grupos de idéias, deduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se no tumulto de reminiscências da infância e do seminário. [...] Memórias pias e familiares cruzam-se e confundem-se. Cá estão as vozes remotas da primeira missa; cá estão as cantigas da roça que ele ouvia cantar às pretas, em casa; farrapos de sensações esvaídas, aqui um medo, ali um gosto, acolá um fastio de cousas que vieram cada uma por sua vez, e que ora jazem na grande unidade impalpável e escura.

– Vem do Líbano, esposa minha...

– Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém...

Ouvem-se cada vez mais perto. [...] E eles vão rasgando, elevados de uma força íntima, afinidade secreta, através de todos os obstáculos e por cima de todos os abismos. Também os desgostos hão de vir. Pesares sombrios, que não ficaram no coração do cônego, cá estão à laia de manchas morais, e ao pé deles o reflexo amarelo ou roxo, ou o que quer que seja da dor alheia e universal. Tudo isso eles vão cortando, com a rapidez do amor e do desejo. (ASSIS, 2006, v.2, p. 572–573).

Novamente o movimento do cônego interrompe a narração da incansável busca dos amantes:

Cambaleias, leitor? Não é o mundo que desaba; é o cônego que se sentou agora mesmo. Espaireceu à vontade. Tornou à mesa do trabalho e relê o que escreveu, para continuar; pega da pena, molha-a, desce-a ao papel, a ver que adjetivo há de anexar ao substantivo. (ASSIS, 2006, v. 2, p.573).

O narrador dá o tom de verificação ao fato, associando à ação da personagem uma ação também física do leitor, cujo cambalear é provocado pelo movimento de Matias. O recurso se repete: o narrador emprega a debreagem enunciativa actancial – ao tratar o leitor como a segunda pessoa, em “Cambaleias, leitor”, instaura o *eu* da enunciação – e temporal – “agora mesmo”, atualizando o narratário no cenário ficcional. É dessa forma que o leitor vai sendo, cada vez mais, envolvido na narrativa. Desperto, presencia o encontro de Sílvio e Sílvia:

Enfim, Sílvio achou Sílvia. Viram-se, caíram nos braços um do outro, ofegantes de cansaço, mas remidos com a paga. Unem-se, entrelaçam os braços, e regressam palpitando da inconsciência para a consciência. “Quem é esta que sobe do deserto, firmada sobre o seu amado?” pergunta Sílvio, como no *Cântico*; ela, com a mesma lábia erudita, responde-lhe que “é o selo do seu coração”, e que “o amor é tão valente como a própria morte”. (ASSIS, 2006, v.2, p.573).

Unidos, abraçados, emergem do inconsciente do cônego e seguem para a sua consciência. Substantivo e adjetivo, figurativizados como amantes destinados um ao outro, unem-se na mente do cônego. Entoam os cantos matrimoniais como celebração da união; não

são mais chamamentos na busca que empreenderam um do outro. As figuras que concretizam o tema da realização amorosa predominam: “unem-se”, “entrelaçam os braços”, representam a união física; “amado”, “coração” e a valentia do “amor” remetem ao sentimento em si e ao ser amado.

A realização do sentimento amoroso transcende o âmbito da mente do Cônego Matias: traduz-se no seu semblante, pois conseguira, enfim, encontrar o tão procurado adjetivo:

Nisto, o cônego estremece. O rosto ilumina-se-lhe. A pena, cheia de comoção e respeito, completa o substantivo com o adjetivo. Sílvia caminhará agora ao pé de Sílvio, no sermão que o cônego vai pregar um dia destes, e eles irão juntinhos ao prelo, se ele coligir os seus escritos, o que não se sabe. (ASSIS, 2006, v. 2, p.573).

As figuras relacionadas ao encontro dos amantes cedem espaço para outras que remetem a elementos concretos da elaboração do sermão: “pena”, “completa o substantivo com o adjetivo”; “prelo” e “escritos”. Mas, a imagem das palavras vestidas como amantes não se desfaz: “Sílvia caminhará agora ao pé de Sílvio”, e ambos irão “juntinhos”.

O conto “O cônego ou metafísica do estilo” é uma narrativa que representa o próprio ato da enunciação. Sílvio e Sílvia, mais do que metáforas para um adjetivo que completa o sentido de um substantivo, são atores que figurativizam o processo de elaboração do discurso literário proposto por Machado de Assis. Nesse sentido, “O cônego” realiza-se de modo diferente dos demais contos e, portanto, elabora um leitor também diferente.

O tema inovador da abordagem do próprio processo narrativo como principal mote gera diferentes recursos de elaboração do conto. Essa diferença vem expressa, em um primeiro momento, pelo modo como o narratário é tratado pelo narrador. A interpelação direta e explícita ao leitor é constante, e este assume o papel de interlocutor do narrador. Inicialmente é provocado e desafiado, pois o narrador assume a autoria de uma história inverossímil e dá-se ares de superior ao afirmar que será alguém festejado por toda a humanidade, apesar do descrédito desse leitor. Debocha, portanto, da incapacidade do leitor, seu contemporâneo, de compreender o que coloca, deslocando essa compreensão para a posterioridade.

Em seguida, o narratário, antes inferiorizado e alvo de chacota, passa a receber atenção de um narrador não mais prepotente, mas que, com paciência, convida o leitor a participar de uma narrativa que, ao mesmo tempo em que a constrói, explica-a. O tom é, então, cordial e afável.

Nos dois casos – o do narrador prepotente que desafia e humilha o narratário descrente e o do narrador paciente que convoca o leitor amigável, com quem pode contar na montagem de seu discurso – o objetivo do narrador é obter integralmente a atenção do leitor. Seu conto assume uma função estética: voltado para si mesmo, o conto é um diálogo metalinguístico, uma abordagem do fazer literário construída sobre as bases da ficção. Nada é mais revelador desse objetivo que o próprio título “O cônego ou *metafísica do estilo*”<sup>11</sup>. Desse modo, pode-se afirmar que “O cônego”, ao contrário dos demais contos escritos por Machado de Assis em que o narratário aparece materializado, não cria uma tensão entre o narrador e o leitor, no sentido de convertê-lo a um modelo literário que se distancia daqueles aos quais estava acostumado. Isso também não significa ausência de tensão.

O leitor desse conto não é ingênuo, pois o narrador tenta convencê-lo da viabilidade de suas proposições iniciais, e também não é tolo a ponto de achar que o narrador esteja realmente tratando daquilo que apresenta superficialmente. O que se tem é um enunciado que parece ser uma narrativa absurda de um envolvimento amoroso entre um substantivo e um adjetivo, mas que se realiza como a figurativização do processo de composição ficcional. Aos poucos, o narrador vai conduzindo o narratário pelo enunciado e estabelecendo uma relação de proximidade entre enunciado e a enunciação. Desse modo, o leitor desse conto diferencia-se essencialmente dos demais no seguinte aspecto: enquanto os outros leitores pareciam projetados mais distantes do narrador e da enunciação, o narratário de “O cônego” parece integrar a própria enunciação, ou há um aprofundamento da figurativização desse narratário em níveis mais profundos do discurso.

---

<sup>11</sup> Grifo nosso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Machado de Assis sempre esteve voltado para o leitor que imaginava e/ou desejava. Além de publicar sua produção em prosa na imprensa, na maioria dos seus contos há a presença do narratário materializada na língua: dos cento e vinte e três contos considerados, em oitenta e três deles o narratário está presente. Sua obra, portanto, atesta a atenção que lhe dava e a sensibilidade que demonstra ao referir-se a ele.

Este trabalho abordou essa constante preocupação machadiana com o leitor. Ao analisar os contos em que o narratário tem sua presença materializada na língua, optou-se por considerar aqueles em que a conversa com o leitor estivesse contextualizada e abordasse temas delineados, a fim de se poder traçar o contorno do leitor desses contos. Das análises dos contos e dos estudos da obra machadiana, o que se conclui é que Machado tinha um projeto inovador para a sua época: na contramão da literatura romântica, o escritor trazia uma ficção mais direta e objetiva em oposição às idealizações; temas que abordavam a oposição constante entre os anseios humanos e as suas limitações pelas normas sociais em vez de discursos sentimentais; a abordagem crítica das escolhas do ser humano no lugar do lamento dos trágicos destinos; o diferente enfoque em temas como o adultério e a escravidão considerados tabus para a sociedade conformada nos moldes literários tradicionais. Essa proposta que Machado trazia para a construção de uma nova ficção exigia também leitores que a aceitassem e a compreendessem. Era-lhe necessário conquistá-los como leitores e, depois, amalgamá-los para a nova literatura que inaugurava. É isso que as análises aqui apresentadas trouxeram.

No início de sua carreira como escritor, Machado foi um grande colaborador da revista *Jornal das Famílias* (1863 – 1878). De caráter conservador, a revista trazia páginas literárias ao gosto do seu público leitor, constituído principalmente de mulheres. Conhecedor de seu público, Machado o quis cativar. Grande parte dos contos aí publicados aborda o amor e o casamento realizados segundo as imposições sociais. Ao elaborar contos com o tema da existência atrelada à realização do amor, à preservação da honra segundo as convenções do romance popular oitocentista, Machado optou por raras referências ao narratário: em um movimento de conquista desse leitor, evita o diálogo que gera tensão e não demonstra desejo de transformar o leitor. É o que ocorre em “Virginius”, “As bodas de Luís Duarte”, “Ernesto de Tal”, “A parasita azul”, entre aqueles já citados na seção 3 deste trabalho.



A abordagem de temas inusitados como o adultério, a escravidão, a valorização da aparência e o interesse pecuniário aparecem em contos contemporâneos aos de abordagem sentimental. Também neles as referências ao narratário são raras, portanto há a ausência de embate entre o leitor e o narrador. Mas esses contos, ao contrário dos forjados pelas tendências romanescas, apontam para a proposta de elaborar um novo leitor: Machado constrói enredos que se sustentam no jogo entre as expectativas que cria e o seu esvaziamento, provocando uma atitude reflexiva do leitor. Antes envolvido em dramas lacrimosos, iludido por convenções que Machado julgava superadas, o leitor de contos como “Luís Soares”, “O segredo de Augusta” e “O Relógio de ouro” desperta para uma nova postura diante de um discurso que provoca reflexão.

A constituição de um leitor mais maduro que, ao examinar e julgar as facetas da vida humana e da sociedade retratadas nos contos, torna-se um parceiro vivaz é celebrada em contos que, em sua grande maioria, foram publicados nos dois periódicos para os quais Machado de Assis passou a colaborar a partir de 1879 e 1881: *A Estação* e *Gazeta de Notícias*, respectivamente. O primeiro deles, uma revista mais moderna que o *Jornal das Famílias*; o segundo, um jornal que assumia um caráter popular – era o único, na época, a ser vendido nas ruas. Neles o escritor encontrou um ambiente propício para, definitivamente, compor o leitor para a nova literatura que, aos poucos, arquitetava. A inovação surge na composição de perfis humanos na qual focaliza o egoísmo, a superficialidade dos caracteres que povoam a sociedade da época, a sujeição do homem a valores que garantem a realização pessoal, a sobreposição dos interesses pessoais aos indivíduos e aos valores.

Para compor esses retratos críticos – entre eles os contos aqui analisados, “Habilidoso”, “D. Benedita” e “Anedota pecuniária” – o narrador emprega como recurso o estabelecimento de contratos, os quais cumpre sempre: o que propõe no plano da expressão corresponde ao conteúdo. Assim, a harmonia entre enunciado e enunciação conquista a confiança do narratário, que acompanha as indicações do narrador sem questioná-las. Este, por meio do emprego de verbos conjugados no presente, acompanhados de advérbios também indicadores do presente, do modo imperativo e do plural majestático – “nós” –, aproxima o leitor do plano da narração, criando uma cumplicidade forçada pela coincidência do olhar e pela constante tentativa de conduzir o leitor corporalmente pelo espaço e tempo da narração. O leitor transita, assim, pelo espaço ficcional, e o que parece ser naturalmente apresentado a ele, na verdade, é o resultado do que o narrador descreve e atribui à visão do leitor, que é colocado não só como testemunha da cena, mas também como cúmplice do narrador. Este, ao conduzir o olhar do leitor, também o leva a acompanhar o julgamento implacável do caráter

da personagem, como se fosse uma decorrência natural do que se vê. Mas é, enfim, o seu ponto de vista que procura a adesão do leitor. As análises dos contos “D. Benedita”, “Habilidoso” e “Anedota pecuniária” nos indicam que as referências ao narratário são constantes em todo o conto e delineiam um perfil de leitor cujo olhar o narrador quer direcionar para, ao seu lado, também ser capaz de, a partir da reflexão, elaborar a crítica ao ser humano.

A intenção de construir uma literatura moderna, diferente da ficção sentimental, está na produção machadiana desde o seu início, pois se encontram contos escritos entre 1850 e 1881 cuja preocupação evidente é a elaboração de um novo modelo literário. É o caso de “*Miss Dollar*”. Ao lado de “A chave”, entre outros citados na seção 4, essas narrativas, por meio de muitas referências ao narratário, preveem um leitor que está acostumado com as convenções romanescas. Têm como objetivo, portanto, apontar os anacronismos da literatura antiga e reformar o gosto do leitor.

Surgem, nesses enredos, novos recursos que elaboram o leitor. Inicialmente, o narrador simula aplicar os procedimentos românticos à narrativa, ou finge compartilhar o mesmo repertório do leitor. Parece, portanto, que vai corresponder às expectativas deste, para dizer, logo em seguida, que aqueles são inaplicáveis. Ao coibir os impulsos interpretativos do narratário e sugerir um mundo ficcional que se opõe ao artificialismo das narrativas nas quais predominava a imaginação, a fantasia e a idealização a que ele estava acostumado, o narrador leva-o a identificar o anacronismo de alguns recursos empregados pela literatura da época, a fim de indicar a impropriedade desses elementos, reformando o gosto do leitor. O acordo entre enunciação e enunciado, portanto, inexistente: a narrativa deixa de ser previsível, e passa a mostrar-se repleta de surpresas, construída sobre a *falsidade* (o que o enunciado apresenta não corresponde à enunciação). Dessa forma, colabora para que o leitor seja capaz de construir novas verdades, de olhar para os fatos e seres ficcionais apresentados de modo tão ímpar.

O leitor dos contos de Machado de Assis é aquele que foi forjado nos modelos da ficção romântica: acostumado à literatura fantasiosa, teve de ter seu gosto reformulado para poder assumir o lugar de leitor de uma literatura inovadora que Machado produziu. O modo como o narrador da ficção machadiana o configura nos contos é que muda. Vimos, neste trabalho, que, num primeiro momento, o narratário aprecia uma literatura que nada dele exige, pois corresponde às suas expectativas; depois, há uma tentativa de conduzir o leitor para uma postura reflexiva diante dos fatos narrados: a placidez inicial é desfeita, e do narratário exige-se um *movimento*, pois é convocado a assumir um ponto de vista, mesmo que seja aquele proposto pelo narrador. Em outros contos, há uma tensão entre narratário e narrador: este parece

corresponder às expectativas daquele, mas nega-as. Convoca o leitor a perceber a inviabilidade da antiga literatura e a assumir, ao lado do narrador, a parceria para a construção do inovador modo de expressão.

Em “O cônego ou metafísica de estilo”, a preocupação com o leitor chega ao ápice: o texto volta-se sobre si mesmo e trata do processo de construção ficcional. Publicado no volume *Várias histórias*, de 1895, nele o leitor aparece como interlocutor do narrador, inicialmente provocado e desafiado por este. Mas, esse recurso nada mais é do que uma maneira de chamar a atenção do narratário para o próprio conto, que tem como tema a construção do estilo machadiano. A tensão gerada pela provocação inicial cede espaço para um convite: convocado a entrar na mente da personagem principal, o Cônego Matias, o leitor acompanha não só a composição do conto que lê, mas também conhece o intrincado mecanismo de produção do discurso. Dessa forma, a parceria entre narrador e narratário é selada.

As reflexões aqui apresentadas não se esgotam, mas contribuem para confirmar o leitor como elemento importante na constituição de sentidos de um discurso, uma vez que o narrador o toma como referente para as escolhas que realiza. Traçar o perfil do leitor dos contos de Machado de Assis é, desse modo, também contribuir para a compreensão do sentido desses contos, além de também colaborar para delinear o homem – brasileiro e universal – tão presente na obra machadiana.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, 3 v.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do discurso: Fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes, 1995. 2 t.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: EDUSC, 2003.
- BÍBLIA. Cântico dos cânticos. In: *Bíblia sagrada*. Tradução, introdução e notas de Ivo Stoniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990, p.870–879.
- BICCA, Luiz. *Questões persistentes*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2003.
- BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.
- BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política e outros estudos*. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1957.
- CORTINA, Arnaldo. Semiótica e leitura: os leitores de Harry Potter. In CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (Org.). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. São Paulo: Laboratório Editorial/Cultura Acadêmica, 2004. (Série Trilhas Linguísticas, v.6, p.153–189).
- CORTINA, Arnaldo. *O príncipe de Maquiavel e seus leitores*. Uma investigação sobre o processo de leitura. São Paulo: EDUNESP, 2000.
- COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. (Coleção literatura e teoria de literatura, 36).
- DECÊNVIRO. In: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em 10 dez. 2008.

DIAS, Gonçalves. *Poesia*. São Paulo: Agir, 1969.

ECO, Humberto. *Lector in fabula*. Tradução de Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 2004. (Estudos, 89).

\_\_\_\_\_. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870–1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999. (Temas, 38).

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* São Paulo, Editora Ática: 1989.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Edited by Bernard Lott. Singapore: Kiodo-Shing Loong Printing Industries Pte Ltda., 1983.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, INL, 1955.

SUETÔNIO, Caio Tranquilo. *A vida dos doze césores*. Colaboração de Carlos Heitor Cony e Sady-Garibaldi. 5. Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. (Clássicos Ilustrados).

**BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979.

BRØNDAL, Viggo. Omnis et totus. In: *Actes Sémiotiques*. Documents VIII, 72. Paris: Group de Recherches Sémio-linguistiques; École des Hautes Études em Sciences Sociales, 1986.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 3ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: 1969. (Ensaio, v.6).

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: EDUNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora UNB, 1998.

CORTINA, Arnaldo. *Leitor contemporâneo*. Os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004. 2006. 252 f. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Ciência e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.

ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1974. (Estudos; 25).

\_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 2004. (Estudos, 135).

FIORIN, José Luiz. O *ethos* do enunciador. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho, (Org.). *Razões e sensibilidades*. A semiótica em foco. São Paulo: Laboratório Editorial/Cultura Acadêmica, 2004. (Série Trilhas Linguísticas, v.6, p.117-138).

\_\_\_\_\_. O *pathos* do enunciatário. In: *Alfa*. Revista de Linguística. V. 48, n. 2. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2004, p. 69–78.

\_\_\_\_\_. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. De gustibus non est disputandum? Para uma definição semiótica do gosto. In: LANDOWSKI, Eric; FIORIN, José Luiz (Org.). *O gosto da gente, o gosto das coisas*: abordagem semiótica. São Paulo: EDUC, 1997, p. 13-28.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Lopes, Luis Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas, 2001.

GARBUGLIO, José Carlos. Apresentação. In: ASSIS, Machado de. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1971.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

\_\_\_\_\_. *Semiótica e ciências sociais*. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1981.

\_\_\_\_\_. *Semântica estrutural*. Pesquisa de Método. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien; COUTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix. [s.d.]

\_\_\_\_\_. *Sobre o sentido*. Ensaio semiótico. Tradução de Ana C. Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo, EDUSP, 2005.

HJEMSLEV, L. Expressão e conteúdo. In: *Textos selecionados*. Ferdinand de Saussure, et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

HJEMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J.Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

LANDOWSKI, Éric. *Presenças do outro*. Ensaio de sociosemiótica. Tradução de Mary Amazonas L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Estudos).

\_\_\_\_\_. *A sociedade refletida*. Ensaio de sociosemiótica. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

MACHADO, Ubiratan Paulo. *Bibliografia machadiana 1959–2003*. São Paulo: EDUSP, 2004.



MADEIRA, Wagner Martins. *Machado de Assis: homem lúdico. Uma leitura de Esaú e Jacó*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

MAIA NETO, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.

MEYER, Augusto. *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1950.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

MONTELO, Josué. *Machado de Assis*. Rio: Verbo, 1972.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de; LANDOWSKI, Eric. (Org.). *Do inteligível ao sensível*. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: EDUC, 1995.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Semiótica visual. Os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis: um gênio brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo: Tipografia Brasil, 1917.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2006. (Espírito Santo).

\_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. Forma literária e o processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1977.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

XAVIER, Therezinha Mucci. *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença, 1986.