

Marília Lima Pimentel

Narrador, Narratário e Personagem em
Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite



1910001101



MARÍLIA LIMA PIMENTEL

**NARRADOR, NARRATÁRIO E PERSONAGEM EM
CONTOS FLUMINENSES E HISTÓRIAS DA MEIA NOITE**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, Câmpus
de São José do Rio Preto, para obtenção
do título de Mestre em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra



T 1101/02

São José do Rio Preto
2002



tB869-34.09

P644-n

MARILIA LIMA PIMENTEL

CONTO FLUMINENSES E HISTÓRIAS DA MEIA NOITE
NARRADOR, NARRATÁRIO E PERSONAGEM EM

Pimentel, Marília Lima.

Narrador, narratário e personagem em Contos fluminenses e Histórias da meia noite / Marília Lima Pimentel – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002

106 f. ; 30 cm.

Orientador: Ismael Ângelo Cintra

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Contos brasileiros. 2. Ficção brasileira. 3. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 4. Machado de Assis, 1839-1908 - Contos fluminenses - Histórias da meia noite - Crítica e interpretação I. Cintra, Ismael Ângelo. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81)-34.09



À minha mãe,
Companheira e amiga de todas as horas;

Ao meu pai (in memoriam),
Por ter me conduzido ao mundo da leitura;

Aos meus filhos Leslie, Leonardo e Victória,
Pela espera paciente;

Ao Hilton, meu marido,
Um coração que me acompanha em todas as minhas
conquistas, pelo incentivo e espera paciente.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. Ismael Ângelo Cintra, pela competência e firmeza com que sempre guiou meus passos.

À professora Dr^a Roxana pelas sugestões valiosas e pela paciência durante o exame de qualificação.

Ao professor Dr. Carlos Daghlán pelo empenho e dedicação em fazer uma crítica do meu trabalho, pela sempre gentil e pronta cooperação e pela amizade.

À professora Dr^a Marisa Martins Gama Khalil, por ter me mostrado o caminho da literatura, pelas conversas esclarecedoras, pela valiosa abertura de sua biblioteca e pela confiança e amizade.

À professora Dr^a Wany Sampaio, pelo incentivo em todas as horas, pela grande amizade.

Aos amigos e familiares de todas as horas, pela ajuda valiosa, por sempre acreditarem em mim: Nalva, Tarjana, Michely, Marilles, Messias, Jane, Clerdes, Israel Fontenele, Ana Maria Aguilar, Cassilda Duran e Liberalindo.

À UNIR e à FUNDAÇÃO RIO MADEIRA-RIOMAR pelo convênio e pelo apoio em todos os momentos do curso.

Ao professor Dr. José Januário pelo incentivo e apoio e a todos os amigos da Riomar pelo respeito e ajuda Maria José, Cida Leite e outros

Aos professores do Departamento de Língua Vernácula da Unir pela confiança, incentivo e espera paciente: Eduardo, Bete, Sônia, Roberto, Joselma, Graça Teixeira e outros.



SUMÁRIO

Narrador, narratário e personagens em *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*

Introdução.....	08
1. As obras iniciais sob a mira da crítica.....	15
1.1 Tentativa de resgate da crítica.....	15
1.2 Apoio teórico.....	23
2. <i>Contos Fluminenses</i> : duas possibilidades.....	27
2.1 A técnica dos papéis achados em “Frei Simão”: em busca da verossimilhança.....	27
2.2 As cartas e a manipulação do narratário em “Confissões de Uma Viúva Moça”.....	40
3. <i>Histórias da Meia Noite</i> : uma questão de ambigüidades.....	48
3.1 A construção do suspense em “O relógio de Ouro”.....	48
3.2 Metalinguagem e paródia em “Aurora Sem Dia”.....	59
3.3 Manipulação e ambigüidades em “Ernesto de Tal”.....	69
3.4 Manipulação em “Ponto de Vista”.....	83
Conclusão.....	86

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP) - INSTITUTO DE FÍSICA DE CARLOS DE CAVALCANTE
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP) - INSTITUTO DE FÍSICA DE CARLOS DE CAVALCANTE
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP) - INSTITUTO DE FÍSICA DE CARLOS DE CAVALCANTE
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP) - INSTITUTO DE FÍSICA DE CARLOS DE CAVALCANTE
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP) - INSTITUTO DE FÍSICA DE CARLOS DE CAVALCANTE

NOTA

Esta é a primeira edição da obra, que tem como objetivo principal apresentar os resultados das pesquisas realizadas no âmbito do projeto de pesquisa "Estudo da dinâmica da interação entre a radiação e a matéria em plasmas de baixa temperatura".

Nota Explicativa

Esta é a primeira edição da obra, que tem como objetivo principal apresentar os resultados das pesquisas realizadas no âmbito do projeto de pesquisa "Estudo da dinâmica da interação entre a radiação e a matéria em plasmas de baixa temperatura".

1. Quando citados pela primeira vez os títulos dos contos virão completos e entre aspas, de acordo com a norma, seguidos da abreviatura entre parênteses. Daí por diante serão identificados somente por essa abreviatura.
2. Todas as citações sublinhadas indicam que o grifo é nosso.

Esta é a primeira edição da obra, que tem como objetivo principal apresentar os resultados das pesquisas realizadas no âmbito do projeto de pesquisa "Estudo da dinâmica da interação entre a radiação e a matéria em plasmas de baixa temperatura".

Esta é a primeira edição da obra, que tem como objetivo principal apresentar os resultados das pesquisas realizadas no âmbito do projeto de pesquisa "Estudo da dinâmica da interação entre a radiação e a matéria em plasmas de baixa temperatura".

Marília Lima Pimentel. NARRADOR, NARRATÁRIO E PERSONAGENS EM *CONTOS FLUMINENSES E HISTÓRIAS DA MEIA NOITE*. Dissertação de Mestrado em Letras (Teoria da Literatura) apresentada à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto, 2002.

RESUMO

Trata-se de uma análise dos dois primeiros livros de contos de Machado de Assis: *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*, na tentativa de mostrar alguns procedimentos hoje são reconhecidos como formadores do texto machadiano, resgatando assim os primeiros contos do autor do ponto de vista das estratégias discursivas, desenvolvidas nas obras de sua fase madura. Para tanto, faz-se necessária, em alguns momentos, uma comparação com as obras da segunda fase de Machado.

Palavras-chave: Ambigüidade; Conto; Machado de Assis; Narrador; Narratário; Personagem;.

Marília Lima Pimentel. NARRATOR, NARRATEE AND CHARACTER IN *CONTOS FLUMINENSES AND HISTÓRIAS DA MEIA NOITE*. Master's thesis (Theory of Literature) presented to Universidade Estadual paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), campus de São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2002.

ABSTRACT

This is na analysis of the first two books of short stories by Machado de Assis, *Contos Fluminenses* (Rio's Short Stories) and *Histórias da Meia Noite* (Midnight Stories) attempting to show some procedures today recognized as shaper of Machado's text. Its proposal is thus to rescue the author's first short stories in view of the discursive strategies developed in the works of his mature phase. For this purpose, it is sometimes necessary to compare the short stories at hand with works from Machado's second phase.

KEYWORDS: Ambiguity; Character; Machado de Assis; Narratee; Narrator; Short Story.



INTRODUÇÃO

Vão aqui reunidas algumas narrativas, escritas ao correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor. Não digo com isso que o gênero seja menos digno da atenção dele, nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo. O que digo é que estas páginas, reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo.

Machado de Assis (Histórias da Meia Noite, p. 1)

A narrativa ficcional é marcada pela presença de uma história, de alguém que conta, o narrador e de um ouvinte, o leitor. Desta forma, podemos dizer que as narrativas ficcionais “exigem” um leitor que, mesmo sabendo do caráter fictício da história, aceite-a como verdade; um leitor que seja “conivente” com o mundo mágico e imaginário criado por quem narra. O narrador, portanto, precisa da adesão do ouvinte, para isso, cria mecanismos e técnicas discursivas



capazes de fazer com que o leitor seja seduzido pelo narrado, como o Sultão o foi n'*As mil e uma noites* cuja narradora Xerazade morreria caso o seu ouvinte decidisse não escutá-la.

Nessa perspectiva, Machado parece reviver o mito de Xerazade, consciente ou inconscientemente, cria, como vários outros escritores, diversificadas estratégias narrativas que têm como alvo a captura de leitores. Uma destas estratégias é a criação de um narratário, possibilitando mais eficácia ao diálogo narrativo, criando, assim, uma espécie de “pacto narrativo” entre narrador e leitor.

O narrador machadiano muitas vezes parece resgatar e ampliar o *tecido* de Xerazade, talvez porque suas narrativas constituem-se da essência de um diálogo implícito que leva em conta não somente a instância da produção, mas também da recepção. Machado de Assis mostra-nos um narrador com uma certa “volubilidade”, como diz Roberto Schwarz, que vai se modificando no decorrer de sua obra e que, não raro, tem um “olhar móvel no plano das mentalidades” (Bosi: 1999, p. 10).

Além disso, há muito se tem estudado as estratégias discursivas adotadas por Machado para a criação de sua obra, seu mundo ficcional, como o foco narrativo adotado; “a manipulação dos efeitos de distância; as focalizações utilizadas e predominantes; as modalidades de discurso; a exploração dos recursos espaço-temporais; a preferência pela intrusão ou pela aparente neutralidade impessoal” (Cintra, 2002, p. 9). Esses e outros recursos retóricos



têm sido estudados com mais freqüência em sua obra considerada madura, na fase realista, ou seja, a partir de 1881.

Escrever sobre Machado de Assis é sempre um desafio para qualquer estudioso de literatura, é sempre um labirinto, não sabemos se conseguiremos chegar a uma saída, é sempre um “a sorte está lançada e salve-se quem puder”. Além disso, enveredar para o estudo de autores consagrados é sempre perigoso, daí o medo constante de estarmos repetindo sempre o que já fora dito. E isto se deve, dentre outros tantos motivos, pelo fato de muitos já terem estudado e analisado sobre a obra machadiana, porém a descoberta de que há algo novo a dizer sobre Machado nos fascina e nos afortuna, principalmente, pelo próprio fato de que muitos já apontaram esse caminho importante para a leitura desses contos iniciais de Machado, mas poucos até então se debruçaram a tal empreitada.

Percebe-se que normalmente esses dois primeiros livros de contos são deixados de lado pela crítica, quando citados em alguns trabalhos são considerados pouco expressivos, como afirma John Gledson na introdução de uma antologia de contos, referindo-se à coletânea *Histórias da meia-noite*:

Assim como o autor de *Iaiá Garcia* (1878) mal podia ser reconhecido nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-1), o das *Histórias da meia noite* (1873), (...) mal parece estar presente em *Papéis Avulsos* (1882). A primeira dificuldade com que se defronta o antologista é a de escolher entre os mais de oitenta contos escritos antes dessa nítida linha divisória. Para ser honesto, caso se tratasse meramente de uma questão de qualidade literária relativa, nenhum ou quase nenhum deveria aparecer. (Gledson: 1998, p. 21)



O comentário de Gledson demonstra uma visão muitas vezes equivocada da crítica, que tem considerado tudo ou quase tudo o que foi escrito antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como menos artístico e que, portanto, não devesse merecer apreço. E isso se deve talvez ao fato de o próprio Machado, na “Advertência” ao livro *Histórias da Meia Noite* falar de “sem outra pretensão” que não seja de entreter o leitor e que as páginas do livro “são as mais desambiciosas do mundo”. Ora, parece óbvio que o autor não queria somente preencher o tempo “de sobra do leitor”, há nessa advertência uma certa ironia, principalmente pelo caráter hiperbólico da expressão final: “mais desambiciosas do mundo”. Seriam contos tão despretensiosos assim? E Machado segue afirmando que não quer dizer com isto que sua obra seja “menos digna de atenção”, que não tenha “qualidades e estilo”.

Daí a necessidade de uma análise mais detida sobre esses contos que iniciaram a trajetória machadiana, buscando o sentido e o papel dessas obras. O próprio Machado aponta na advertência comentada acima para algo de relevante no estilo de seus textos que merece ser observado com atenção especial. Assim, a perspectiva de análise dessas obras iniciais não é a de “mostrar uma mudança repentina” (Gledson: 1998, p. 21) do escritor, porque não se trata de um outro escritor ou de uma mudança brusca, e sim de um amadurecimento, de um crescimento.



Na verdade, o nosso estudo toma como base os contos mais relevantes dos dois primeiros livros do ponto de vista das estratégias discursivas que posteriormente serão desenvolvidas nas obras da fase considerada madura.

Importa, portanto, a nossa análise dos dois primeiros livros de contos privilegiar os recursos instauradores da estratégia discursiva machadiana, e, ao mesmo tempo, farejar as marcas que comprovem laivos de sua modernidade tão estudada num escritor já considerado maduro. Mesmo que em menor grau, essas marcas existem, cabe-nos focalizá-las e discuti-las.

Não se trata, aqui, de uma discussão sobre o “valor” maior ou menor das obras, nem de reavivar as inevitáveis comparações; ou apagar as fronteiras entre as duas fases da produção do escritor – se é que essas fronteiras são tão claras assim. Trata-se, enfim, de estudar e tentar mostrar alguns procedimentos que hoje são reconhecidos como formadores do texto machadiano.

O primeiro capítulo, intitulado “As obras iniciais sob a mira da crítica”, foi subdividido em dois itens. “Tentativa de resgate da crítica”, que constituirá uma tentativa de mapear os estudos machadianos que se preocuparam com seus livros iniciais, inclusive as pesquisas universitárias. Nosso intuito é recuperar, de algum modo, qual o sentido dado pela crítica às obras. Salientamos que há, obviamente, vários outros estudos sobre a obra machadiana, porém nos restringimos a comentar apenas alguns, já que o objetivo do nosso trabalho não é fazer um vasto levantamento da crítica, mas tentar resgatar algumas idéias sobre esses primeiros livros de contos, muitas vezes equivocadas. O segundo item, “apoio teórico”, tentará mostrar as teorias que



deram suporte às análises dos contos. É importante a visão da crítica e o apoio teórico, para que se possa entender, inclusive, o porquê do presente estudo.

O segundo capítulo, intitulado “Contos Fluminenses: duas possibilidades de leitura”, foi dividido em duas partes. Na primeira, “A verossimilhança e os papéis achados em Frei Simão”, pretendemos discutir a forma como a história é contada, a escolha do narrador pelos manuscritos; a proposta é mostrar no texto como o narrador vai construindo o jogo da representação. Na segunda parte, “As cartas e a manipulação do narratário em Confissões de uma viúva moça”, analisaremos os seguintes elementos: como se dá uma espécie de “narrativização” do leitor; discutiremos a utilização dos capítulos-carta, como é desenvolvido e quais seus efeitos.

“Histórias da Meia Noite: uma questão de ambigüidades” é o título do terceiro capítulo, dividido em quatro partes. A primeira, “A construção do suspense no Relógio de Ouro”, seguindo a perspectiva do diálogo com outras obras, tenta demonstrar a forma como é construído o suspense em torno de um objeto aparentemente banal. Procuraremos mostrar de que maneira, por exemplo, a personagem Clarinha é ocultada até uma parte da história e quais são os possíveis efeitos disso.

Na segunda parte, “Metalinguagem e paródia em Aurora sem dia”, evidenciamos a questão da enunciação, ou seja, a movimentação do narrador em relação às personagens, o possível “pacto” que parece manter com o Dr. Lemos, uma espécie de enviado do narrador; as situações parodísticas e uso da ironia também são discutidas no texto.



“Manipulação e ambigüidades em Ernesto de Tal” é o título da terceira parte. Nela, discutiremos a forma pela qual o narrador constrói a ambigüidade, usando, por exemplo, a manipulação, e, dialogando com outros textos, anteriores e posteriores, em que medida o narrador provoca mais ou menos a ambigüidade e quais os seus efeitos, num texto e noutro.

A última parte, “Manipulação em Ponto de Vista”, discutimos o modo como a protagonista manipula a amiga e o próprio leitor, o jogo instaurado através das cartas pelo narrador.

Iluminados pelas artimanhas de Machado e pelas teorias apresentadas acima, não pretendemos, de forma alguma, inscrever “palavras definitivas” e muito menos verdades ou “sabedorias divinatórias”, mas sim desenrolar uma rede de idéias, talvez continuar a tecer um fio que, certamente, continuará a ser tecido.

Capítulo I

As obras iniciais sob a mira da crítica

Não procuremos na sua obra uma coleção de apólogos nem uma galeria de tipos singulares. Procuremos sobretudo as situações ficcionais que ele inventou.

Antônio Cândido (Vários Escritos, p. 10)

1. Tentativa de resgate da crítica

Alguns trabalhos sobre contos e romances da segunda fase machadiana fazem uma razoável menção a alguns aspectos interessantes de obras da primeira fase, como é o caso do ensaio “*A máscara e a fenda*” do professor Alfredo Bosi. Na primeira parte, *A pré-história da máscara: histórias de suspeita e engano*, faz um breve comentário sobre algumas narrativas de *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia Noite* (1873), mostrando a evolução de sua obra evidenciando o modo como Machado, a partir de *Memórias Póstumas De Brás Cubas* e dos contos “enfeixados” nos *Papéis Avulsos* (1882) “arquiteta



“fingidas teorias que mal encobrem fraturas reais” (Bosi: 1999, p. 126), ou seja, “a contradição entre o parecer e ser, entre a máscara e o desejo...” (Idem, p. 84)

Para Bosi, o narrador desses contos iniciais tem consciência da necessidade da máscara, apesar de ainda “se praticar, em muitos casos, a repartição das almas em cínicas e puras.” (Idem, p. 81) Um narrador que fala do jogo de interesses e da mentira que, ao final, é colocada em xeque, ou “é castigada” (Idem, p. 79) em detrimento da verdade.

Bosi aponta ainda uma evolução de *Contos Fluminenses* para *Histórias da Meia Noite*, ou seja, este último “já estaria em trânsito para um ‘tempo’ moral em que se julgaria cálculo frio ou cinismo...” (Idem, p. 80)

Tratar-se-ia realmente de uma evolução ou de um aperfeiçoamento? Observamos que Bosi, nesse artigo, não faz uma análise mais detida dos contos iniciais de Machado, mostrando com mais vagar essa “evolução”. Faz rápidos comentários sobre alguns contos e, em seguida, parte para uma análise dos contos da segunda fase machadiana, ou seja, a partir de *Papéis Avulsos*.

Na verdade, Bosi discute a perspectiva de uma possível evolução do ponto de vista temático, elegendo como foco principal os contos da segunda fase. Daí não se deter muito em análises de textos dos “Contos Fluminenses” e das “Histórias da Meia Noite”.

Vale lembrar, também, a menção feita por Mário Matos em seu ensaio *Machado de Assis, contador de histórias*, incluído como introdução da publicação Obras Completas da editora Aguilar, no qual afirma:



Machado de Assis tateou durante algum tempo para assentar a mão como *conteur*. No princípio, não possuía inteligência perfeita do que fosse um conto. (...) Para sentir bem a evolução do escritor, rumo a perfeição, basta a leitura seguida dos livros que se sucederam. Os dois primeiros – *Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite*, são fracos. Trata-se de contos muito longos. (Matos: 1959, p. 14.)

Observa-se a partir desse trecho que o ensaísta considera os primeiros textos de Machado pouco artísticos, com enredo “pobre” que despertam pouco interesse. E a “fraqueza” dos contos é justificada, dentre outros motivos, pela extensão e pelo escritor não “ter ainda a parcimônia nos diálogos”.

Mais uma vez as primeiras obras de Machado são vistas como sem valor, como “menores”. Em vários outros momentos do ensaio, Matos afirma esses contos terem sido escritos às pressas, muitas vezes “forçados pelo dever de colaborar com os jornais, por isso não foram bem acabados” (Idem, p. 15).

Dessa forma, para Matos, somente a partir de *Papéis Avulsos* é que Machado começa a consumir a técnica do conto, ou seja, o que vem antes é destituído de valor artístico, ou é uma primeira fase do escritor, “em que a feição romântica predomina, como também o feitio novelesco” (Idem, p. 23).

Não corroboramos, porém, com Matos, pois o que vemos nesses contos iniciais é um escritor que faz uso consciente das convenções literárias ditadas pelo Romantismo. Nesse sentido podemos nos valer das palavras de Sílvia Maria Azevedo em seu estudo (tese de doutorado) sobre Machado de Assis, *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos Contos e Histórias em Livros* (1990):



(...) não é intenção do narrador transpor simplesmente o modelo romântico e os seus expedientes narrativos. Na verdade, desde que a coletânea se abre (...) o narrador de todas as histórias está tentando fazer com que o leitor perceba que, entre o texto que está lendo, ou seja, o texto machadiano, e os textos aos quais ele faz alusão, a tradição romântica, existe um intervalo. É dentro desse intervalo que se inscreve a criação machadiana que procura extrair a sua originalidade exatamente pelo desfocamento do modelo do qual está se servindo. (Azevedo: 1990, p. 372)

Não se trata, portanto, de textos “fracos”, mas de textos que propõem uma “outra leitura desses mesmos textos, ou antes, uma releitura da tradição romântica” (Azevedo: 1990, p. 373). Além disso, são contos que já utilizam expedientes narrativos da obra posterior de Machado. Conforme julgamento de Lúcia Miguel Pereira, Machado já nesse início começa a utilizar a análise psicológica e o humor:

E já reponta, (...) aquele desejo de ir a alma da personagem, o gosto da análise psicológica em profundidade (...) Tempera ainda o romantismo, desde os primeiros contos, com o neutralizante que tanto utilizou para evitar a ênfase e o transbordamento – o humorismo. (Pereira: 1947, p. 83-84)

Já Sandra Brayner em *Labirinto do Espaço Romanesco* (1979) diz:

Os contos publicados até 1880 – “Contos Fluminenses” (1870) e “Histórias da Meia Noite” (1873), fruto de sua colaboração entre 1869



e 1873 no *Jornal das Famílias*, acham-se dominados por um sentimentalismo romântico e por uma concepção ficcional ainda diversa da concisão, destreza comunicativa, variedade formal e *humour* que serão sua posterior escolha. São contos longos e subdivididos em partes, quase novelas, não fosse a manutenção da linearidade simples do enredo. Fortemente elaborados em torno do diálogo de personagens, é através da dramatização que eles se resolvem como tipos sociais e contorno caracterológico. Entretanto, vê-se uma nova indicação na tendência básica desse recurso em Machado, anteriormente analisado nas crônicas: a perspectiva dialógica como essência de sua fatura cognitiva. (Brayner: 1979, p. 66)

Contrariamente ao que afirma Brayner, Machado não foi um mero seguidor das convenções literárias ditadas pelo Romantismo, o que faz, na verdade, é um uso consciente dessas convenções literárias, conforme tentaremos mostrar no decorrer deste trabalho. Daí não concordarmos com a afirmação de um Machado "dominado por sentimentalismo romântico".

Outros trabalhos, como o da dissertação de mestrado de Lúcia Osana Zolin, *A trajetória da mulher em contos machadianos* (1994) que faz uma análise mais voltada para as estratégias narrativas utilizadas por Machado ao delinear a figura feminina, também resgata textos de livros da primeira fase, na perspectiva de mostrar em quê a obra evoluiu. Para isso, traz à tona as confissões de Eugênia da narrativa "Confissões de uma viúva moça", primeira publicação em 1865, e as angústias de Clarinha do *Relógio de Ouro* de 1873. Também nesse estudo há uma ênfase maior nos textos da segunda fase.

Desse modo, a análise feita sobre esses dois contos serve, em certa medida, de parâmetro comparativo com outras figuras femininas



desenhadas por Machado em contos posteriores. Clarinha e Eugênia são colocadas no trabalho de Lúcia Zolin como “protótipos de mulher-objeto que, mesmo ostentando alguma lucidez para compreender a realidade problemática em que vivem, mostram-se, presas à tutela do marido e/ou às convenções determinadas pelo senso comum” (Zolin: 1994, p. 58). Assim, em “O Relógio de Ouro”, Clarinha, “preserva as suas aparências”. Em “Confissões de Uma Viúva Moça”, Eugênia se “esquiva do adultério em nome da moral.” Feito isso, o trabalho vai, a partir do retrato dessas figuras femininas, analisar e discutir os contos da segunda fase machadiana na perspectiva de “trilhar uma trajetória da mulher no universo do casamento” (Idem, p. 6), privilegiando a análise das estratégias adotadas pelo narrador ao “apresentar” a mulher nos contos em estudo.

Já a dissertação de Onei Boracini, intitulada *Papéis Avulsos: uma análise dos textos e o seu contexto*, propõe-se a estudar como a obra *Papéis Avulsos* se articula, o que há de artístico nela enfatizando sua relevância em relação às anteriores, ou seja, constatar o “aprimoramento estilístico ocorrido nessa fase machadiana” (Boracini, 2000, p. 9).

Assim, Boracini, na primeira parte de sua pesquisa, faz apreciações gerais sobre alguns elementos tidos como significativos dos primeiros livros de contos, portanto, anteriores a “*Papéis Avulsos*”, para, em seguida, fazer uma análise mais detalhada de “*Papéis Avulsos*”. Não há, entretanto, uma análise mais detida dos primeiros contos; é feito um comentário geral, traçando um panorama, uma espécie de perfil dessas obras, a fim de



investigar e discutir as narrativas de Papéis Avulsos, mostrando onde e em quê o livro é inovador.

A tese do professor Ismael Ângelo Cintra que faz um estudo da *retórica da narrativa em Machado de Assis*, no romance *Esaú e Jacó*, contribuiu para o presente estudo, porque faz constatações que são aplicadas às demais obras machadianas. Pelo seu caráter intertextual e por postular algumas teorias importantes, como a técnica da verossimilhança, o trabalho do referido professor certamente também contribuiu para o presente estudo.

Gostaríamos de mais uma vez fazer menção a tese de doutorado de Sílvia Maria Azevedo, *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos em livros*, que é sobre os textos da primeira fase machadiana.

Ao contrário de alguns críticos já citados Azevedo se debruça sobre os textos de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*. Seu trabalho parte, inicialmente, de duas hipóteses a primeira é de que "somente a partir da década de 70, a criação ficcional brasileira vai se encaminhar para o conto; a Segunda é de que, através de um jornal pseudo-literário, com o JORNAL DAS FAMÍLIAS, é possível apreender as tendências do momento, disseminadas na colaboração dos escritores de ficção que publicavam seus textos no período de Garnier" (Azevedo: 1990, p. 26).

Ao longo de sua pesquisa, Sílvia Azevedo vai deixando claro que em "Contos Fluminenses" o modelo narrativo-ficcional que está por trás da criação das histórias é ainda o romance romântico"(Azevedo, 1990, p. 671) e que a partir de "Histórias da Meia Noite" Machado pretendia contar suas histórias



segundo as regras da brevidade, significação, intensidade e tensão que caracterizam o conto.

Dessa forma, para Azevedo Machado foi capaz de perceber o esgotamento da estética romântica:

Daí que, ao invés da cópia, machado propõe a paródia de uma tradição literária que, embora decadente, era o referencial possível para a criação ficcional naquele momento, e, portanto, da qual o escritor não poderia fugir.(p. 670)

Foi isso que alguns críticos que estudaram a produção machadiana da chamada primeira fase, durante certo tempo, não conseguiram perceber: Machado de Assis não poderia deixar de ser um romântico. O seu desafio, quando decide enveredar pelos caminhos da prosa de ficção, foi criar obra nova apesar do Romantismo.(p. 671)

Nessa perspectiva o trabalho da professora vai além de traçar uma trajetória da obra machadiana, pois resgata e valoriza os primeiros textos do escritor, mostrando que já havia uma preocupação com a recepção, ou seja, para o escritor "não bastava ter chegado a uma acordo, pela via da paródia, com os textos do passado; o projeto implicava na participação do leitor" (Azevedo: 1990, p. 672).



2- Apoio teórico

Para a análise da relação narrador-narratário, que é quase uma constante nos textos machadianos, centramos nosso enfoque sobre as correntes críticas que privilegiam a recepção literária. Se relermos uma parte do percurso da crítica literária, observaremos que a preocupação com o ato da leitura e com o leitor já se encontra em diversificados momentos, seja sutilmente ou de maneira explícita.

Contudo, os estudos teóricos que consagram definitivamente o leitor como instância de estruturação de textos literários têm como marco a palestra intitulada *O que é e com que fim se estuda história da literatura* de H. R. Jauss, proferida em abril de 1967, na Universidade de Constança. Nessa ocasião, Jauss mostrou que competia à História da Literatura levar em conta a recepção dos textos. Jauss elege a leitura como elemento responsável pela união entre forma e história.

Ao lado de Jauss, Wolfgang Iser é responsável pela formulação da Estética da Recepção. Em *O ato de ler* e em *O leitor implícito*, desenvolve sua principal teoria, a do efeito. Segundo ele, o leitor implícito é observado quando uma estrutura textual prevê a presença de um receptor, ou seja, o leitor implícito é aquele *esperado* pelo texto.

Recuperamos, em alguns momentos, os estudos de Mikhail Bakhtin, principalmente, seu conceito de dialogismo. O estudo feito por Gerald Prince sobre o narratário também contribuiu muito em algumas análises.



Prince, na primeira parte de seu estudo, fala da importância dos estudos sobre narratário para uma leitura bem mais definida e a caracterização mais desenvolvida das obras, visto que é um dos “elementos fundamentais de qualquer narração”(Prince, 1994, p. 33). O narratário não se confunde com o leitor, mas antes, é um personagem ao qual é dirigida a narração. Prince além de propor uma classificação dos narratários, descreve suas marcas e funções. Assim, no decorrer do trabalho, quando julgarmos oportuno, mencionaremos mais especificamente partes dos estudos de Prince.

A teoria semiótica greimasiana, mais especificamente teoria da manipulação encontra-se diluída em algumas partes do trabalho. Utilizamos, dessa forma, os estudos sobre o percurso narrativo, isto é, “uma seqüência de programas narrativos relacionados por pressuposição” (Barros, 1990, p. 26). Dentro desse percurso, trabalhamos com o percurso do destinador-manipulador que, na narrativa, a fonte dos valores do sujeito, seu destinatário: tanto determina que valores serão visados pelo sujeito quanto dota o sujeito dos valores modais necessários à execução da ação” (Idem, p. 28). Em algumas análises dos contos, conforme mostraremos ao longo do trabalho, temos personagens manipulando outras personagens, exercendo a persuasão para convencer o “destinatário” a aceitá-lo, percorrendo, enfim, a trajetória do destinador-manipulador.

Os estudos sobre ponto de vista, em sua maioria, como as sistematizações de Norman Friedman, Jean Pouillon, Lubbock e outros, tomam o “ponto de vista do narrador como a única visão considerada. Queremos lembrar, porém, que o ponto de vista, como o próprio narrador, pode variar muito em qualquer obra”(Cintra: 1981, p. 35). Assim como o narrador é passível de



variação, também o ponto de vista não passa de um olhar mais amplo e abrangente. Dessa forma, como nosso trabalho em vários momentos vai discutir os “olhares” do narrador, de que forma esse narrador “manipula” as personagens e o próprio leitor, recorreremos, em vários momentos aos estudos sobre o ponto de vista, principalmente, a teoria de Gerard Genette.

Os estudos das categorias narrativas apresentadas por Genette têm contribuído muito para a compreensão do papel do narrador na construção do discurso narrativo, pois considera o ponto de vista de forma mais ampla e abrangente.

Genette em seu “Discurso da Narrativa, partindo das relações entre “narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração, classifica os problemas da narrativa “em categorias de ‘tempo’; que estão ligadas às modalidades (formas e graus) da ‘representação’ narrativa, logo aos modos da narrativa; aquelas, finalmente, que estão ligadas à forma pela qual se encontra implicada na narrativa”(Genette: 1995, p. 29).

Genette faz uma classificação interessante sobre os graus de informação da narrativa que é estudo sobre as focalizações. Não basta para nossa análise sabermos quem é o narrador do conto, mas também qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa. Portanto, é importante para o presente estudo a divisão feita por Genette: focalização zero ou onisciente, focalização interna e focalização externa.

Outros estudos que servem de sustentáculo a nossa pesquisa são os estudos do grupo de Dubois na Retórica Geral, mais precisamente para o



estudo da ironia. Também os estudos de Linda Hutcheon (principalmente o conceito de paródia) e de Umberto Eco são utilizados.



Capítulo II

Contos Fluminenses: duas possibilidades

1- A técnica dos papéis achados em *Frei Simão*: em busca da verossimilhança.

O autor desta narrativa despreza aquela parte das Memórias que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que for menos inútil ou menos obscura.

Machado de Assis (*Frei Simão*, 211)

A última narrativa de *Contos Fluminenses* começa a desenhar o retrato de uma personagem forte, bem estruturada, que mais tarde em outras obras atingiria seu ápice.

Utilizando a focalização onisciente, já no início do conto o narrador nos mostra, apesar de ainda não revelar o motivo, o sofrimento e a melancolia do protagonista descrevendo-o como um homem de “caráter taciturno e



desconfiado” (Assis: 1997, p. 209). Mostra também que a aparência exterior, o fato de ser um monge e viver num convento “onde a comunhão das almas deve ser mais pronta e mais profunda...” (FS, p 209), não condiz com o que realmente é – um homem amargurado, odioso e triste. Assim, a alcunha de *urso* dada por um dos noviços, parece chamar atenção para o comportamento estranho do frade.

Em seguida, com o anúncio da grave doença e súbita morte do frei em cinco dias, o narrador cria uma expectativa no leitor. “Morro odiando a humanidade”(FS, p.210), por que um Frei diria isso? O estranhamento causado pelo desabafo de Frei Simão ao abade fora interpretado como sintoma de loucura: “Os hábitos de solidão e taciturnidade a que se votara o frade pareciam sintomas de uma alienação mental de caráter brando e pacífico”(FS, p. 210).

A partir da descoberta dos manuscritos de Frei Simão nos quais são relatadas as “*Memórias que há de escrever frei Simão de Santa Águeda, frade beneditino*” (FS, p. 210) a estrutura da narrativa parece mudar. Antes de começar a revelar o suposto segredo do frei, o narrador preocupa-se em dizer como os manuscritos foram encontrados, em dizer que o que vai relatar foi realmente escrito pelo frei, ou seja, “fragmentos incompletos, apontamentos truncados e notas insuficientes;” (Idem, p. 210), diz também que vai dispensar a parte das memórias que “não tiver absolutamente importância...” (FS, p.211). Na verdade, é como se o narrador agora passasse a ser um editor-autor ou um *compilador*, há uma fonte — os fragmentos encontrados. Isto é típico da técnica dos “papéis achados”.

Temos aqui não só uma clara preocupação do narrador com o leitor. Além disso, vemos uma clareza do papel da obra na arte narrativa. Ora, o “significado, numa obra de arte narrativa, é uma função do relacionamento entre dois mundos: o ficcional, criado pelo autor, e o ‘real’, o universo compreensível”(Sholes & Kellog: 1977, p. 57), para isso cria-se uma espécie de “pacto” entre narrador e leitor:

Na produção de uma obra, o ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato; se existisse só o autor, ele poderia escrever tanto quanto quisesse — a obra nunca viria à luz como objeto e o autor pararia de escrever ou se desesperaria. Mas o processo de escrever, enquanto correlativo dialético, inclui o processo da leitura, e estes dois atos dependem um do outro e demandam duas pessoas diferentemente ativas. O esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. A arte existe unicamente para o outro e através do outro.(Sartre: 1958, p. 26)

Assim, a crença do leitor nesse mundo mágico criado pelo narrador dependerá da credibilidade do narrador. Mas “a credibilidade não está relacionada tanto com a veracidade dos acontecimentos narrados, quanto com uma questão de técnica narrativa: a verossimilhança”(Cintra: 1985, p. 16).

Nessa perspectiva, é preciso garantir a “veracidade” dos fatos narrados e esta “verdade” deve ser muito bem sustentada. Ora, a simples



menção de como o narrador tomou conhecimento da história é uma forma de atribuir a outrem a autoria da narrativa, “ao mesmo tempo endossa ilusoriamente a outrem a responsabilidade da focalização, tentando escamotear a realidade inelutável de que todo romance tem de constituir uma obra de ‘má fé’, quer dizer, sujeitas a convenções e artifícios”(Aguiar: 1979, p. 320).

É necessário observar, que um dos recursos que dão suporte ao pacto narrativo é a ficção de *papéis achados*, na forma de documentos ou manuscritos descobertos. Um dos mais célebres representantes dessa ficção é o *Dom Quixote de la Mancha*, supostamente construído a partir do manuscrito do historiador árabe, Cid H. Benengeli.

Cervantes, ao eleger o historiador árabe, Cide Hamete Benengeli, como o autor do “alfarrábios da história, problematiza a questão da fidedignidade e da verossimilhança do texto. O autor-narrador opõe a credibilidade de sua narração à possível falibilidade da narração do arábigo historiador e a justifica” (Khalil: 2001, p. 78).

Esta parece ser uma inquietação de Machado cuja obra apresenta-se recheada de artifícios dessa natureza, como o uso de manuscritos e documentos achados, que não raro são encontrados em seus contos. Desse modo, em *Papéis Avulsos* (1882), encontra-se *O Alienista*, cuja narração é “baseada” nas “*crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um médico...*”(O Alienista, p. 3).

Dessa forma, apesar de o narrador atribuir a origem dos fatos às crônicas da vila, não demonstra ao leitor nenhum compromisso com a veracidade



histórica do conto; usa as crônicas apenas como fonte. A maneira como inicia a narrativa parece, num primeiro momento, colocá-lo como mero contador de histórias. Na verdade, trata-se de uma estratégia discursiva, pois o narrador vai conduzindo a narrativa “sem assumir o ônus de ter criado os fatos” (Boracini: 2000, p.), e isso o “autoriza” a fazer incursões pelo interior das personagens. “Este tipo de construção nada mais faz do que construir o fingimento necessário à ficção, falseando a realidade objetiva”(Boracini: 2000, p.).

Também em *Frei Simão* o narrador, pelo menos até o final do primeiro capítulo, tem uma postura bem parecida com o de *O Alienista*.

O autor desta narrativa despreza aquela parte das Memórias que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que for menos inútil ou menos obscura.(FS, p.211)

Tratar-se-ia então de um “mero contador” dos escritos deixados pelo frei, de certa forma, limitado ao que a personagem escreveu antes de morrer ou o narrador estaria “construindo o fingimento”?

A partir do segundo capítulo o narrador passa a contar a vida de Simão: “Morava em casa de seu pai uma prima (...) a órfã chamava-se Helena; era bela , meiga e juntamente boa (...) Simão, que se educara com ela... não pôde resistir às elevadas qualidades de sua prima. Amaram-se.”(FS, p. 211). Trata-se de um narrador em terceira pessoa, heterodiegético, com uma certa distância temporal.



Neste sentido, no momento em que os pais de Simão descobrem o amor dos dois, o narrador começa a fazer interferências interpretativas a respeito da vida da personagem “Ora é preciso dizer que, apesar de não haver declaração formal disto nos apontamentos do frade, é preciso dizer que os referidos pais eram de um egoísmo descomunal”(FS, p. 211), o próprio uso do “ora” já caracteriza um recurso retórico, argumentativo, no sentido de convencer. Ao mesmo tempo como o narrador sabe disto, já que estaria reproduzindo ao leitor os escritos do frei?

Os pais de Simão, não aceitando a paixão do filho “...mas lá casar o filho com a pobre órfã é que não podiam consentir. Tinham posto a mira em uma herdeira rica, e dispunham de si para si que o rapaz se casaria com ela.”(idem), resolvem afastá-lo de Helena, com o pretexto de entregar cartas a um correspondente, “sendo elas de grande importância, não quero confiá-las ao nosso desleixado correio”(FS, p. 212), dizia o pai de Simão. Há aqui uma prova evidente de um saber onisciente do narrador, pois como o frei poderia saber quais eram as intenções de seus pais? Logo em seguida, o narrador transcreve a carta que enviara a Amaral, pedindo para reter Simão até que fosse conveniente. Ora, trata-se de uma prova evidente de onisciência, ou melhor, de invasão, de contar mais do que é permitido, ou seja, uma *paralepse* que “consiste em facultar mais informação do que normalmente permitida pela focalização instituída.”(Reis & Lopes, 1988, p. 270). Segundo Genette, a “paralepse ou excesso de informação é um tipo de *alteração* (variações de ‘ponto de vista’ que se produzem no decorrer de uma narrativa) que pode consistir numa incursão na consciência

de uma personagem no decorrer de uma narrativa geralmente introduzida por uma focalização externa...”(Genette, 1995, p.195). Portanto, o narrador transgride “os limites de seu próprio ‘sistema’ narrativo”(Genette, 1995, p. 206), mostrando uma carta que, ao menos em princípio, não poderia mostrar. Como Simão poderia ter acesso a essa carta, para incluí-la no manuscrito?

Essa postura adotada pelo narrador é continuada no decorrer do terceiro capítulo do conto, como no momento em que Helena é surpreendida pela mãe de Simão com uma carta: “(...) Era a vigésima, creio eu. Houve grande temporal em casa. O tio, que estava no escritório, saiu precipitadamente e tomou conhecimento do negócio...”(FS, p. 214). Parece notório, que o frade não saberia disso, porém o fato é narrado com uma cena quase dramática, como se o narrador propositalmente quisesse desmontar a “farsa” dos manuscritos criada por ele próprio. Contudo, vai tentando justificar tal procedimento: “Era melhor dar aqui alguns papéis escritos por Simão relativamente ao que sofreu depois da carta; mas há muitas falhas, e eu não quero corrigir a exposição ingênua e sincera do frade.”(FS, p. 215), relembra o leitor da estratégia em uso, através de uma intervenção metalingüística.

No decorrer do quarto capítulo, a estratégia utilizada é ratificada quando são revelados sentimentos e situações que o frade nem sequer vivenciou ou sentiu: “Era *com certeza* a dor e o remorso de terem precipitado seu filho à resolução que tomou”(FS, p. 216) e, portanto, certamente não estaria em seus manuscritos. Trata-se aqui de uma inferência modalizada, nesse caso “conjugado com uma focalização onisciente, o discurso modalizante pode anunciar a

presença do narrador, indiciando as suas crenças (...) e viabilizando a expressão de uma avaliação interpretativa.”(Reis & Lopes, 1988, p. 287). Em outra passagem, “os dois velhos estremeceram; mas Simão nada viu (...) Notaram eles que seu filho nem sequer tocara em Helena. Também eles não quiseram magoá-lo falando em tal assunto.”(p. 216). Se Simão nada viu, em princípio o narrador nada saberia.

Em outros momentos, como os sentimentos dos fiéis que assistiam ao discurso religioso do frei Simão, “metade do povo saiu aborrecido no meio do sermão (...) o povo não podia ouvir com prazer a linguagem simples, branda, persuasiva, a que serviam de modelo as conferências do fundador da nossa religião”(p. 216), ou quando descreve o momento em que o frade reconhece Helena, “No manuscrito do frade há uma série de reticências dispostas em oito linhas. *Ele próprio não sabe o que se passou. Mas o que se passou foi que, mal conheceu Helena, continuou o frade...*” (FS, p. 217) o narrador vai fazendo explicações oniscientes. Como sabe desses detalhes?

Além de fazer comentários oniscientes, ao finalizar a “história do manuscrito”: “A pobre senhora não resistiu à comoção. Dous meses depois morreu, deixando inconsolável o marido, que a amava com veras”, parece completar o manuscrito, mais uma prova cabal de que sabe mais que Simão.

No final do conto, o narrador volta para a situação inicial, ou seja, a morte do frade, logo em seguida fala da morte da mãe de Simão e a vinda do pai para o convento. Aqui já não há mais o “manuscrito”, ou seja, o manuscrito



intercalado seria uma espécie de moldura. Há, portanto, uma “contaminação” de fora da moldura para dentro.

Numa primeira leitura apressada do conto, pode-se supor que contar a história “lendo” o que foi escrito pelo próprio protagonista teria como função atestar a “veracidade” ilusória dos fatos. Nesse sentido, o narrador estaria utilizando um recurso de persuasão para convencer o leitor. Porém, por que motivo ao mesmo tempo em que quisesse atestar a verdade do acontecido, fornecendo uma prova à história (os manuscritos), deixaria perceber claramente tal intenção no decorrer do texto, através de comentários e intervenções no decorrer do relato?

Parece coerente afirmar que a principal intenção de Machado é “desnudar ludicamente o processo de montagem da ilusão referencial na ficção romanesca. O leitor toma consciência do caráter lúdico da representação, e a retórica, ao se refletir no espelho da ficção, se torna meta-retórica” (Cintra, 1985, p. 45).

Nesse sentido, a narrativa da vida de Simão independe do seu manuscrito, apenas é uma peça da verossimilhança, para dar credibilidade a um saber que só poderia vir dele. Porém, o leitor crítico percebe a estratégia, ou seja, que o saber focalizado do narrador é maior que o de Simão e que independe dele.

Há de se considerar também que desde o momento em que se procede à leitura do “rolo de papéis encontrados convenientemente enlaçados” (FS, p.210), parece entrar em cena nesse momento uma “outra voz”, uma

mediação de voz, ou seja, a voz do narrador interfere na voz da personagem quando recorta e seleciona o que dizer, quando faz comentários sobre o que é mais conveniente dizer e em outros omitir, quando faz interpretação, polifonia e dialogismo, portanto.

Em *O Alienista*, embora de forma diferenciada, Machado retoma o uso da técnica da verossimilhança, conforme já citado acima e “realiza uma vasta rede de comunicações, de diálogos que dão conta dos vários discursos que se tecem na obra”(Boracini: 2000, p. 32). Também nessa narrativa, como acontece em *Frei Simão*, o narrador usa as vozes conforme a conveniência de dizer ou omitir, como se pode observar no trecho:

Mas a ciência tem o inefável dom de curar todas as mágoas; o nosso médico mergulhou inteiramente no estudo e na prática da medicina. Foi então que um dos recantos lhe chamou especial a atenção, — o recanto psíquico, o exame da patologia cerebral. Não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria, mal explorada, ou quase inexplorada. Simão Bacamarte compreendeu que a ciência lusitana, e particularmente a brasileira, podia cobrir-se de 'louros imarcescíveis', — *expressão usada por ele mesmo, mas em um arroubo de intimidade doméstica. Exteriormente era modesto, segundo convém aos sabedores.*(*O Alienista*, p. 04)

Percebemos claramente o protagonista sendo aparentemente desnudado, conforme a “vontade de verdade” (Foucault, 1999) do narrador, e o mais “significativo nesse embate entre o ideal aparente e o real subjacente à



aparência é o fato de mostrar como a objetividade não é algo assim tão confiável e que um texto ficcional pode dissimular”. (Boracini: 2000, p. 33). Assim, os leitores, “os confrades”, “são a comunidade leitora segregada pela própria narrativa”, pois a literatura como qualquer discurso também estabelece a sua “ordem”, que é constituída a partir de “procedimentos de controle” (Foucault, 1999). Foucault nos explica que a “segregação” é constituída pela “vontade de verdade”, no texto ora em análise, essa vontade de verdade define-se como a instituição de uma nova proposta de se fazer e ler literatura. A narrativa é “construída” não só por quem escreve, mas também pelo sujeito que lê — ambos devem ter uma atitude crítica, fazendo parte do jogo discursivo com base numa identidade.

Podemos considerar que em *O Alienista* as profusões de vozes que entrecortam a narrativa e constantemente a própria voz do narrador são mais significativas e mais bem trabalhadas por Machado que em *Frei Simão*. No *Alienista* a visão do narrador é alargada, percebe-se um aperfeiçoamento de técnicas.

Portanto, apesar de Machado em *Frei Simão* ainda não desenvolver plenamente estratégias discursivas tão eficazes como o fará em obras posteriores nas quais a retórica é posta a serviço de exigências próprias da arte de representação, e mesmo com seu ar ainda folhetinesco, temos nesse conto o desabrochar de um narrador nitidamente consciente do papel do leitor, enquanto “receptor cultural” e, desta forma, mantém-se empenhado em realizar criticamente a obra de arte.



Com isso, podemos afirmar que algumas técnicas que dão verossimilhança ao texto, bem como a “anti-retórica” machadiana já se encontram presentes nesse conto, como um germen que se desenvolverá mais tarde.

Além disso, o conto não poupa palavras para descrever toda a realidade e crueza do drama vivido pelo protagonista. Sem a pieguice do idealismo romântico, o narrador vai revelando a traição dos pais de Simão que tomados por um preconceito egoísta — já que pretendiam que casasse com uma herdeira rica — tudo fizeram para separar o filho Simão da prima órfã Helena. Porém, Simão e Helena tiveram um final bem ao gosto romântico, pois, apesar da separação e morte dos dois, o amor vencera — um final trágico que lembra o final do romance *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco. Trata-se de um conto ainda longo, dividido em capítulos e com significativas doses de um romance de folhetim, mas no qual Machado já utiliza um dos recursos que dão suporte ao pacto narrativo — a técnica dos papéis achados.

Podemos citar outras obras em que Machado também utiliza a técnica dos papéis achados como em *O Segredo do Bonzo*, capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto; *Uma visita de Alcibíades*, reprodução de uma carta; *Na Arca*, edição de três capítulos inéditos da Bíblia. Em *Histórias Sem Data* (1884), no conto *Manuscrito de um Sacristão*, o próprio título faz alusão ao uso da estratégia utilizada, e a *Igreja do Diabo* que começa: “Conta um velho manuscrito beneditino que...” Em *Várias Histórias* (1896), também Machado faz uso da técnica no conto *O Enfermeiro*, espécie de carta ao autor-implícito na qual o narrador-personagem conta a sua história. Mas não é só a partir de *Papéis*



Avulsos que Machado faz uso de tal técnica, conforme mostra o presente estudo. Além do conto ora em análise, outros do mesmo livro como *Confissões de uma Viúva Moça*, na qual a protagonista conta sua história a uma “amiga” através de cartas. Também em *Histórias da Meia Noite* no conto *Ponto de Vista*, o escritor recorre ao uso das cartas para narrar sua história, conforme veremos depois. Dessa forma, “Frei Simão” constitui a semente de uma modalidade posteriormente desenvolvida com esmero por Machado – as cartas e os “papéis achados”.

Podemos afirmar, finalmente, que “Frei Simão”, último texto da coletânea “Contos Fluminenses”, representa uma “uma imagem desfocada do modelo romântico”(Azevedo: 1990, p. 375), isto é, o “narrador testemunha” (aquele que lê os “manuscritos do frei) funciona como intermediário entre o manuscrito e o leitor, excluindo em certos, como as cartas de Simão e de Helena, os momentos mais dramáticos da história (daí, talvez, as cartas não serem transcritas). Esse narrador testemunha vai, comedidamente, contando aquilo que for conveniente contar.



2- As cartas e a manipulação do narratário em *Confissões de uma Viúva Moça*

O verdadeiro autor da narrativa não é só quem conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta. E quem não é necessariamente aquele a quem é dirigida: Há sempre gente ao lado.

Gerard Genette(*Discurso da narrativa*, p.260)

Se Machado quisesse simplesmente mostrar os ínfimos sofrimentos de uma mulher vítima de uma intensa desilusão amorosa, por que motivo utilizaria o tom confessional, no qual a protagonista-narradora decide escrever para alguém (*narratário*)? A escolha da estratégia utilizada em *Confissões de uma viúva moça* – um narrador autodiegético escrevendo a uma amiga – é justamente o que faz o conto ser interessante do ponto de vista discursivo. Aparentemente sem importância, personagem que pode ser rotulada de secundária, Carlota, a destinatária das cartas escritas pela protagonista, representa, na verdade o narratário.

Já no primeiro parágrafo do conto, encontramos marcas do narratário, quando o narrador-personagem, nesse caso uma personagem feminina, começando a contar o porquê de ter ido morar em outra cidade diz: “Tu mesma nas cartas que me escreveste para aqui...” (*Confissões de uma viúva moça*, p. 125). O uso do pronome e da forma verbal de segunda pessoa dirigindo-se a uma outra personagem constitui a primeira marca explícita do narratário.



Mesmo sabendo, por várias alusões feitas pelo próprio narrador, que Carlota é uma personagem de existência concreta na diegese, percebe-se que o narrador se dirige ao “outro” de forma não individualizada e sim mais generalizada, é como se a suposta amiga da protagonista representasse o “leitor de papel” (Eco: 1999). O que interessa não é se Carlota existe no universo diegético ou não e sim a função que ela tem na narrativa e o modo como se comporta o narrador em relação ao narratário.

Segundo Prince, em “Introdução ao estudo do narratário”, o narratário pode exercer várias funções, dentre as quais se destacam a de mediador ou intermediário entre narrador e leitor e de caracterização. “O leitor de uma ficção em prosa ou em verso e o narratário nessa ficção não devem ser confundidos. Um é real, o outro é fictício” (Prince, p. 4). Narratário, portanto, não é a mesmo que leitor.

Prince faz ainda uma diferenciação entre leitor virtual e narratário: “Qualquer autor, se narrar para outrem e não para si mesmo, desenvolve sua narrativa em função de um certo tipo de leitor, a quem ele atribui qualidades, (...) Esse leitor virtual é muitas vezes diferente do leitor real (...) ele é também diferente do narratário” (Idem, p. 4)

Em *Confissões de uma viúva moça*, “o caráter de um narrador-personagem é revelado pelas relações que ele institui com seu narratário” (Prince, p. 28), assim, embora utilizando um narrador autodiegético e a focalização interna, os sentimentos, as características da protagonista são, por



vezes, reveladas através das suas justificativas por ter sido seduzida tão rápido por um desconhecido, “Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa.” (...) “Meu casamento foi resultado de cálculo e de uma conveniência”(CVM, p. 136). Na verdade, esse comentário de Eugênia não passa de um álibi moral, de uma justificativa de conduta da personagem.

Também o modo como Eugênia dirige a narrativa a Carlota: ensinando, impondo uma verdade, uma imagem, influencia na estrutura da narrativa. A escolha de contar detalhadamente o fato, desde o momento em que conheceu Emílio, o desconhecido por quem se apaixona, o fato de ter ido ao teatro mesmo contra a vontade do marido, inclusive depois se arrependendo, “Deves compreender que eu tinha interesse em me não dar por vencida; mas acreditas facilmente que no fundo eu estava perfeitamente aborrecida do espetáculo e da noite”(CVM, p. 128). A narradora conta todos os detalhes, seus sentimentos, desejos e vontades diante de cada acontecimento vivido. Eugênia parece querer que a amiga, ou o leitor narrativizado, entenda o motivo de sua desilusão, ou o motivo de seu “erro” por ter se apaixonado ou de ter traído, de certa forma, o marido. Enfim, há uma nítida preocupação com as reações do narratário. Se vai condená-la ou não.

É interessante notar no discurso da narradora sua preocupação com o “como contar”, isto é, com a forma de estruturar sua narrativa. Há, através de um discurso que tende ao didatismo, um forte desejo de ensinar o “outro” ou “os outros”. Inicialmente, justifica sua preferência pelo texto escrito, visto que



assim fazendo, a emoção não atrapalharia sua narração: “Deste modo o coração abre-se melhor e a vergonha não vem tolher a palavra nos lábios”(CVM, p. 126). Outra preocupação curiosa é com a periodicidade das cartas, “de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal” (Idem, p. 126). Há aqui, não só uma vontade de desabafar, mas também de agradar a interlocutora, para que seu exemplo possa, ao menos, depois de tanto “sofrimento”, “servir de lição”, possa ensinar.

É explícita a preocupação do narrador em ensinar não só a destinatária imediata e concreta de suas cartas, mas a outras mulheres, “mostralhes estas cartas; são folhas de um roteiro que se eu tivera antes, talvez não houvesse perdido uma ilusão e dous anos de minha vida”(CVM, p. 126). Essa preocupação exacerbada do narrador em parecer querer ensinar “indefesas mulheres inexperientes”, não raro, impregnadas do sentimentalismo e idealismo dos romances românticos, demonstra, além da plena consciência da importância do leitor na construção da narrativa, laivos de maturidade em Machado. Ilícito seria não enxergar já neste conto, marcas de um narrador preocupado em valorizar a capacidade do leitor – é claro que em obras posteriores isso vai se aperfeiçoando, até chegar ao grau máximo da criação poética. Através de suas cartas, a narradora-protagonista parece não querer apenas “confessar” a sua “amiga” seus sofrimentos advindos de uma desilusão amorosa, seu drama por ter traído o marido amando “verdadeiramente” um homem que a enganou, e sim transformar sua “história”, seu “livro de verdades” (idem, p. 126) em lição, em



ensinamento. Assim, o fio condutor do conto é o diálogo da protagonista com a amiga, ou seja, narrador e narratário.

Por outro lado, essa preocupação em ensinar, esse tom didático-moral de seu relato pode ser um pretexto para, de certa forma, justificar seus atos. Na verdade, a personagem quer contar sua história, revelar seus sentimentos mais íntimos e usa as suas amigas inexperientes como motivo para ter “de revelar suas desventuras”. E esse pretexto pode ser, mais uma vez, como a técnica dos *papéis achados* ou o uso de documentos autênticos, nesse caso cartas, um recurso retórico utilizado para reforçar ou sustentar a “teia” da verossimilhança.

Outro aspecto interessante é o fato de Eugênia adotar, em alguns momentos da narrativa, uma postura crítica em relação ao seu casamento. Justifica seu desejo pelo amigo do marido com as carências de seu casamento frustrado:

Como eu, repito. Minhas circunstâncias eram especiais (...) Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa. Mas não era assim. Entramos no nosso lar nupcial como dous viajantes estranhos em uma hospedaria, e aos quais a calamidade do tempo e a hora avançada da noite obrigam a aceitar a pousada sob o teto do mesmo aposento.

Meu casamento foi resultado de um cálculo e de uma conveniência. Não inculpo meus pais. Eles cuidavam fazer-me feliz e morreram na convicção de que o era.

Eu podia, apesar de tudo, encontrar no marido que me davam um objeto de felicidade para todos os meus dias. Bastava para isso que meu marido visse em mim uma alma companheira da sua alma, um coração sócio do seu coração.(p. 136 – 137)

Assim, a protagonista, conforme observamos no fragmento acima, “encara a problemática conjugal vivenciada de maneira muito realista, sem mascará-la, nem transformá-la...”(Zolin: 1994, p. 50). Isso demonstra, de certa forma, que o marido não a valorizava, sentia-se então carente e, mesmo o conforto que o marido proporcionava, as festas, as idas ao teatro não preenchiam o vazio e a carência que sentia, daí por que se entregar, mesmo platonicamente, aos mimos e galanteios de um homem deveras atraente.

Por outro lado, vale ressaltar o conjunto de metáforas utilizadas nesse trecho, formando uma belíssima alegoria. Assim, a forma poética das palavras da narradora parece demonstrar a visão igualmente poética que tinha do casamento. Eugênia fala da convivência infeliz com o marido e das circunstâncias de seu casamento de forma suave, lírica, de certa forma demonstrando conformismo e resignação.

A utilização da primeira pessoa do plural “Somos todas vaidosas da nossa beleza e desejamos que o mundo inteiro nos admire. (...)” (CVM, p.



129) parece mais uma tentativa de angariar o interlocutor, para justificar o sentimento experimentado pela personagem naquele momento. Assim, é mais fácil de se entender o sentimento de Eugênia. O corte da narrativa dos fatos, introduzido pelo comentário generalizado da narradora, funciona mais uma vez como uma maneira de, revelando um sentimento que parece ser das mulheres em geral e não só seu (como uma espécie de discurso de autoridade), convencer o leitor. Ampliando, desta forma seu diálogo para uma comunidade leitora (as mulheres), o narrador fortalece sua ligação com o leitor, fazendo deste um forte aliado.

Outro aspecto interessante é o fato de ser um dos raros, talvez o único conto machadiano, narrado em primeira pessoa, por uma mulher, além de falar de adultério. Mais curioso ainda é a narradora não falar do adultério do homem, mas da sua própria traição. E Machado parece não resgatar, nas suas narrativas posteriores, a mulher como narradora e a própria estrutura dos capítulos-carta.

A imagem da mulher que procura manter padrões de moralidade, representada no conto por Eugênia contando sua vida, confessando seus sentimentos, em alguns momentos como se estivesse num confessionário, diante de um padre, talvez sendo julgada, porém ainda apegada ao moralismo, já que mesmo apaixonada não se entregara efetivamente e completamente ao adultério: "...amo, sim; mas desejo ficar a seus olhos a mesma mulher, amorosa é verdade, mas até certo ponto... pura" (CVM, p. 147), parece destoar um pouco dos contos escritos nessa época. Ora, Eugênia se auto-condena e se diz



castigada, mas e se Emílio não tivesse partido e sim casado com ela? Na verdade, a paixão de Eugênia não parece ser sancionada no final; provavelmente estaria tudo justificado, se casasse com Emílio, afinal o marido não lhe preenchia as lacunas, era carente de um casamento verdadeiro, conforme mostramos acima.

Embora a técnica utilizada pelo narrador de *Confissões de uma Viúva Moça* não tenha sido largamente desenvolvida em outras obras machadianas, devemos ressaltar a nítida marca do narratário no conto, revelando a incipiente preocupação de Machado com a recepção da obra literária.



Capítulo III

Histórias da Meia Noite: uma questão de ambigüidades

1- A construção do suspense em *O relógio de Ouro*

Agora vou contar a história do relógio de ouro. Era um grande cronômetro...
Machado de Assis (*O relógio de Ouro*, p. 125)

Em “O relógio de ouro”, Machado resgata o passado mítico,, fazendo ressurgir no conto a figura do contador de histórias, segundo Benjamin, o “verdadeiro narrador” e, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”(Benjamin: 1994, p. 198). A forma como o conto está estruturado estabelece claramente um diálogo com a tradição, constituindo, desse modo, uma marca moderna já em obras iniciais de Machado: “Agora contarei a história



do relógio de ouro”(RDO, p. 125), temos nesse caso uma aproximação com a oralidade, seguido pelo verbo ser no imperfeito começando a próxima frase do conto “Era um grande cronômetro...” (idem, p. 125). O próprio uso do verbo resgata o “era uma vez” dos contos de fadas, além disso “é a ambigüidade desse tempo verbal que o torna extremamente adequado à narração de sonhos ou pesadelos. (...) o pretérito imperfeito sugere um tempo impreciso, talvez cíclico...” (Eco, 1999, p.19).

Através de um relógio de ouro que aparece sobre a mesa na casa do casal Luís Negreiros e Clarinha, o narrador mantém o suspense até o final da intriga criando, desse modo, uma aura de mistério. Esse misterioso objeto cujo dono não se sabe quem é, nem como apareceu na casa do casal, desencadeia uma crise familiar e principalmente vai revelar o lado egoísta, hipócrita e ciumento de Luís Negreiros que no desenrolar da narrativa mostra-se violento, incompreensivo diante da possibilidade de ter sido traído pela mulher, acreditando que o relógio fora talvez de um possível amante da esposa. E é nessa falsa crença, tomado por um ciúme incontrolável, beirando a neurose — tão bem trabalhada pelo narrador Bentinho em Dom Casmurro — que Luís Negreiros cobra da esposa respostas para o aparecimento do misterioso relógio.

Na cena inicial do conto — o aparecimento do relógio, as perguntas do marido e o aparente desconhecimento da mulher — predomina a focalização onisciente. Ao apresentar Clarinha o narrador não a focaliza interiormente, instaurando a dúvida, o mistério. Ora, logo no primeiro parágrafo do conto o narrador menciona o estranhamento do marido ao chegar em casa e notar a presença de um relógio, “que não era dele, nem podia ser de sua mulher”.

(p. 125). Assim, o simples aparecimento de um relógio, em princípio de ninguém da casa, já começa a instaurar o mistério. De quem seria o relógio? Por que Clarinha que estava em casa quando o marido chega, nada comenta sobre o objeto sobre a mesa?

O narrador se limita a uma focalização externa dos acontecimentos que envolvem Clarinha, mantendo, assim, um tom de mistério em torno de sua figura. Assim, a forma de descrevê-la não deixa de ser um dos mecanismos para sustentar o suspense, ao menos nessa primeira parte, em que o narrador parece criar vazios textuais como uma forma de enredamento do leitor. Os vazios fazem com que o leitor participe do processo de leitura como uma espécie de co-autor. Ao mesmo tempo em que oferece pistas ao leitor sobre o que viria a acontecer, conforme se pode observar no seguinte trecho:

Era uma bonita moça esta Clarinha, ainda que um tanto pálida (...) de perto, quem lhe examinasse os olhos, veria bem que era mulher como poucas. Estava molemente reclinada no sofá, com o livro aberto, e os olhos no livro, os olhos apenas, porque o pensamento, não tenho certeza se estava no livro, ou se em outra parte. Em todo o caso parecia alheia ao marido e ao relógio. (RDO, p. 125)

O narrador simula a situação de paralelismo entre o momento da escrita e o da leitura, quando diz que a personagem está lendo o livro, ao mesmo tempo deixa uma aparente dúvida se está pensando em outra “coisa”, tem-se dessa forma um incitamento para a atividade interpretativa. Certamente o uso do verbo *parecer* finalizando o parágrafo cria uma lacuna projetando o leitor para fora do texto, na tentativa de preencher os espaços deixados, que, nesse caso,

pode ser a desconfiança do leitor em relação a esse aparente alheamento da personagem. O uso desse verbo modalizante permite ao leitor desconfiar da atitude de Clarinha. Na verdade, o narrador oferece pistas do que revelará mais tarde e ao mesmo tempo omite, não diz, permitindo, assim, que o leitor tente dar ao fictício uma ilusão de completude, ou seja, o narrador vai induzindo o leitor através de inferências a partir da modalização — por exemplo, o uso do verbo *parecer*, já citado acima — combinada com a focalização externa.

Ao contrário da mulher, ainda nesse primeiro momento do conto, quem está na mira do narrador é o marido cujas fraquezas e tentações são desnudadas — por vezes através de focalização interna.

(1) Luís Negreiros tinha razão de ficar boquiaberto quando viu o relógio em casa, um relógio que não era dele, nem podia ser de sua mulher. Seria ilusão de seus olhos? Não era.(RDO, p. 125.)

(2) Por esse motivo, e outros que são óbvios, compreenderá o leitor que o esposo de Clarinha se atirasse sobre uma cadeira, puxasse raivosamente os cabelos, batesse com o pé no chão, e lançasse o relógio e a corrente para cima da mesa. Terminada esta primeira manifestação de furor, Luís Negreiros pegou de novo nos fatais objetos, e de novo os examinou.(RDO, p. 126)

Como podemos observar, a narrativa vai se estruturando ao redor de sua busca pela descoberta da origem do relógio, ou seja, pela busca da verdade. Desse modo, enquanto o marido vem sendo mostrado, uma imagem ambígua de Clarinha vai sendo criada, não deixando revelar-se por inteiro, daí a instauração do enigma. Assim, no trecho (1) a expressão “tinha razão” demonstra que o narrador parece ter um conhecimento da narrativa igual ao da personagem.

Vale ressaltar, também, o tom descontraído do narrador, como quem sabe tudo e não vai contar, ou seja, restringe a focalização onisciente, justamente para não permitir que o leitor antecipe o final.

No trecho (2), o narrador parece criar imagens para o leitor, talvez na tentativa de mostrar o tamanho do descontrole da personagem. Para isso utiliza os verbos no subjuntivo dando a impressão de que tais atitudes era o que Luís Negreiros gostaria de fazer, era o que se passava no seu pensamento, há então a criação de imagens conjuntas, para que se possa ter uma noção clara dos reais sentimentos da personagem. Mais uma vez o narrador inclui o leitor através da palavra “compreenderá” e dá razão à inferência da personagem. Além disso, tais imagens, juntamente com outros motivos — usando Tomachevski — podem servir para revelar o perfil de Luís Negreiros, contribuindo para a “construção artística do conto, garantindo-lhe a verossimilhança do desfecho”(Reis & Lopes: 1988, p. 180).

Outra passagem ainda dessa primeira parte que ilustra bem o que foi dito acima é quando o narrador novamente se volta para descrever o olhar de Clarinha ao passar para outra folha do livro:

Clarinha acabava justamente de ler uma página e voltava a folha com o ar indiferente e tranqüilo de quem não pensa em decifrar charadas de cronômetro.(RDO, p. 126).

Ora, esse “ar indiferente” da personagem deixa dúvidas sobre o motivo da mesma proceder de forma tão indiferente, trata-se novamente de uma lacuna deixada para o leitor, são os vazios textuais que “em vez de necessidade

de preenchimento, eles mostram a necessidade de uma combinação” (Iser: 1979, p. 125). Cada vez mais o leitor vai exercitando seu papel de co-autor devidamente instrumentado pelo narrador.

A segunda parte do conto, uma espécie de cena intermediária, corresponde ao episódio da chegada do sogro, em que se dá uma falsa solução para o enigma. Luís Negreiros, ao ser lembrado pelo sogro do seu aniversário no dia seguinte, acredita ser um presente de aniversário da esposa, criando assim uma súbita e momentânea alegria no seu semblante:

Meireles, que já ia por o chapéu num cabide do corredor, voltou-se espantado para o genro, em cujo rosto leu a mais franca, súbita e inexplicável alegria.(RDO, p. 128)

Essa alegria estampada no rosto de Luís Negreiros e percebida pelo sogro é traduzida, quando vai ter com a esposa, em agradecimentos e desculpas. Ao menos momentaneamente, desaparece a imagem descontrolada do marido para dar lugar a uma imagem de serenidade e sensatez. “Dizendo isto, procurou Luís Negreiros abraçá-la; mas a moça, com um gesto nobre, repeliu o afago do marido e foi para a sala de jantar”(RDO, p. 129).

Essa imagem boa do marido é reforçada ao longo dos próximos parágrafos, principalmente pela revelação da consideração e amizade que o sogro tinha por ele, “uma vez que o leão impetuoso dos outros dias, tornou-se um pacato cordeiro”(RDO, p. 130). O pai de Clarinha, porém, não aceitou o



casamento da filha no início, como se pode observar no trecho abaixo no qual o narrador faz uma analepse (antes do casamento):

Durou o namoro cerca de quatro anos, gastando o pai de Clarinha mais de dous em meditar e resolver o assunto do casamento. Afinal deu a sua decisão, levado antes das lágrimas da filha que dos predicados do genro, dizia ele. (RDO, p. 129)

Entretanto, o fato do pai de Clarinha hesitar deveras antes de aceitar o casamento por causa dos "costumes pouco austeros de Luís Negreiros"(p. 129), as atitudes agressivas, dominadoras e, até certo ponto, incontroláveis do marido, reveladas no primeiro momento da narrativa, reforçam e contribuem para o impacto final, quando ocorre a revelação da procedência do relógio.

A atitude de Clarinha da primeira cena do conto para a segunda praticamente não se modifica. As interpelações, por vezes agressivas, do marido não provocam nenhuma reação na esposa que aparenta resignação e submissão. Durante todo o jantar, com a presença do pai, poder-se-ia imaginar que Clarinha tivesse coragem e revelasse o motivo da tristeza ou até os modos agressivos do marido acusando-o de adultério, porém a mulher emudece mais ainda, opta por não responder nem a uma pergunta sequer do pai. Dessa forma, se no início do conto Clarinha quase não é focalizada internamente, agora é menos ainda. O narrador limita-se a focalizar mais as impressões do sogro diante da aparente alegria do genro e tristeza da filha.

Após a saída do pai, o marido declara à mulher já ter a explicação do relógio "...eu não era capaz de adivinhar era um presente de anos que tu me fazias"(p. 131), inicia-se, assim, a cena final do conto, na qual a inversão das posições é desfeita. Ameaçada de morte, Clarinha apresenta finalmente a carta e, com isso, provoca a solução do enigma:

— Mata-me, disse ela, mas lê isto primeiro. Quando esta carta foi ao teu escritório já te não achou lá: foi o que o portador me disse.

Luís Negreiros recebeu a carta, chegou-se à lamparina e leu estupefato estas linhas:

Meu Nhonhô sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança.

Tua Iaiá(RDO, p. 133)

Luís Negreiros, de inocente, por acusar a mulher, passa a culpado e Clarinha, de acusada, supostamente, culpada, passa a inocente: o desfecho constitui-se como uma inversão. A informação que estava sendo ocultada por Clarinha durante a história, cuja atitude enigmática e ambígua fora responsável pelo suspense, vem à tona. Portanto, quando Clarinha mostra para o marido o bilhete que recebera juntamente com o relógio, desfaz-se o mistério do conto. Na verdade, parte do mistério foi desvendado, ou seja, o bilhete final lido pelo marido revela que Clarinha não tinha um amante, como suspeitava Luís Negreiros. Não diz, porém, com toda certeza se o marido tinha uma amante, enfim não revela quem mandou o bilhete a Luís Negreiros. Não ficamos sabendo, por exemplo o acontecerá depois, o marido mudará suas atitudes em relação à mulher ou na

verdade, nunca mudou? O que Luís Negreiros dirá à Clarinha depois de acusá-la insistentemente? Não sabemos e aí está presente, num conto da primeira fase, uma estratégia discursiva muito interessante utilizada por Machado, conforme analisamos acima, que é a instauração do suspense, da ambigüidade. Temos, então, aqui mais uma prova de que Machado de Assis já escrevia contos interessantes, do ponto de vista da construção do texto narrativo, desde o início, isto é, não se tornou “genial” de uma hora para outra. Trata-se de um conto curto, com já afirmamos anteriormente, bem estruturado e que utiliza de forma bem dosada os graus de informação da narrativa, ou seja, há momentos em que mostra mais uma personagem, em outros menos e para obter o melhor “ângulo” alterna ora a focalização onisciente, como no caso de Luís Negreiros, para o leitor construir uma determinada imagem da personagem, ora utiliza a focalização externa, como no caso de Clarinha, para que, ao contrário do marido, o leitor não saiba muito sobre a mulher. Ao menos ao final da narrativa, o narrador do conto não se diferencia tanto daquele de *Noite de Almirante* cuja protagonista encerra a história talvez ainda mais plena de ambigüidades que no início. Também aqui não temos o mesmo final magistral do romance *Dom Casmurro* no qual a “incapacidade” de penetrarmos por inteiro em Capitu torna-a ambígua.

Além disso, pelo menos um discurso perpassa a trajetória dos personagens. Ora, o marido ao longo do conto consciente de suas relações adúlteras, mas nem por isso se sente culpado, condena implacavelmente a possível traição da mulher. Na verdade, ao mesmo tempo em que a condena, sem saber condena a si próprio. Parece vir à tona o protótipo da mulher-objeto, submissa, destituída, muitas vezes, de voz e vontades. Bem diferente de



Genoveva, que, ao contrário de Clarinha, luta pelo que quer até as últimas conseqüências, quebrando inclusive juramentos, demonstrando coragem e pragmatismo. Talvez isso se deva ao fato do narrador, portando-se como um simples observador da personagem, sem adentrar em seu interior, de forma distanciada, não captar os motivos de sua postura resignada perante os fatos.

Em “O relógio de Ouro” a alma externa — as conveniências, representadas no conto pela figura de Clarinha — prevalece sobre a interna, a conveniência sobre a verdade, a aparência sobre a essência. É a postura da mulher perante o casamento que, de um modo ou de outro, lhe assegurava uma posição e um *status*.

Cumprir dizer que esses mecanismos de negação, mostrando e ocultando na mesma medida as personagens, aliados à retórica da sedução e da curiosidade são alargados e utilizados com mais freqüência por Machado em outras obras. Como é o caso do já citado conto “Noite de Almirante” cujo narrador penetra no interior de Deolindo, revelando seus verdadeiros sentimentos, ao mesmo tempo em que esconde as intenções e pensamentos de Genoveva. É constatando o modo como esse narrador vai criando veredas labirínticas para o leitor, convicto de que é também no horizonte da recepção que o texto vai se construindo que se acredita que a presente obra tenha sido a semente, tão bem cultivada por Machado, para um narrador que tempos depois contará a história Genoveva e Deolindo em “Noite de Almirante” e o mesmo que contará suas “Memórias Póstumas de Brás Cubas”.

Outro aspecto destacável no presente texto é a qualidade do conto que Tchekhov denominou de compactação. “O conto deve ser *compacto* —



deve haver condensação dos elementos.”(In Gotlib: 1999, p. 43). Em relação a outros contos dessa fase inicial de Machado, em “O relógio de ouro” há uma economia interna da narrativa. O conto é curto e o narrador consegue, apropriando-se de um objeto tão corriqueiro, realizar grandes discussões sobre os conflitos das relações humanas.

São constatações de que a “semente” para o grande estilo machadiano fora plantada, mas falta-lhe o crescimento necessário para “florescer e dar frutos”. Portanto, “o vinho novo rompe um dia os odres velhos. À medida que cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade, de que a aparência funciona universalmente como essência, não só na vida pública mas no segredo da alma, a sua narração se vê impelida a assumir uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais problemática, mais amante do contraste”(Bosi, 1999, p. 84). Apoiando-se nas palavras de Bosi, podemos afirmar que os expedientes discursivos utilizados por Machado na fase chamada “madura”, conforme analisamos acima, e conseqüentemente sua maneira de fazer e ver literatura estão em essência em *O Relógio de Ouro*.



2- Metalinguagem e paródia em *Aurora Sem Dia*

Luís Tinoco possuía a convicção de que estava fadado para grandes destinos, e foi esse durante muito tempo o maior obstáculo de toda sua vida.

Machado de Assis (*Aurora Sem Dia*, p. 101)

Num primeiro momento, é pertinente observarmos a questão do ponto de vista, ou melhor, o modo como se comporta o narrador, mais precisamente como se dá o seu envolvimento com as personagens, principalmente com o Dr. Lemos.

Temos a impressão que no conto ora em análise, mesmo com uma narrativa em terceira pessoa (narrador heterodiegético), é apresentado um afastamento diferente, onde o que chamamos de terceira pessoa é a não pessoa de Luís Tinoco, que, uma vez desvinculado do compromisso irônico entre o falante e o ouvinte, é rebaixado a objeto de ironia e deixa de ser dono de seu próprio discurso.

Assim, o Dr. Lemos, embora envolvido na trama, procura, pelo menos inicialmente, distanciar-se numa espécie de não envolvimento no drama do poeta; partilhando, dessa forma, do ponto de vista do narrador e sendo manobrado por ele, aceita o jogo de Luís Tinoco: depois de tentar fazer o poeta desistir: “não me parecem bons estes versos, disse o Dr. Lemos; poderia rasgá-los e estudar antes algum tempo...”(ASD, p. 104), passa a encorajá-lo, contribuindo para seu infortúnio, “o Dr. Lemos falou-lhe a terceira vez que o viu

(...) fez-lhe alguns elogios às suas produções. Expandiu-se-lhe o rosto...”(ASD, p. 105-106).

O narrador deste conto coloca-se numa posição privilegiada olhando de cima para baixo, focalizando do alto, utiliza-se de um personagem para subir mais um degrau e daí comandar a cena. É como se estivesse escondido por trás do Dr. Lemos, fazendo, assim, acompanhar Luís Tinoco e interpretar-lhe a alma e os poemas, mas é através de sua fala utilizando focalizações oniscientes que expressa a “opinião”, o ponto de vista, a verdade do Dr. Lemos das produções do poeta:

Estas orçavam pela ode ou pelo soneto. Imagens safadas, expressões comuns, frouxo alento e nenhuma arte; apesar de tudo isso, havia de quando em quando algum lampejo que indicava da parte do neófito propensão para o mister; podia ser ao cabo de algum tempo um excelente trovador de salas. (ASD, p. 104)

Assim, esse narrador, talvez por conta de seu distanciamento e superioridade, não se identifica com ninguém e, ao que parece, nem mesmo com o leitor que se lhe oferecia, na época. Por um lado, ironiza e desqualifica o poeta e político Luís Tinoco; por outro, deprecia seu porta-voz de quem se utiliza para melhor zombar do poeta.

O Dr. Lemos nem sempre diz o que pensa e ao mesmo tempo em que trabalha para que não acreditemos que o poeta ou o político “dá de si”,



ajuda-o, dando-lhe, primeiro, um emprego: "o amigo do padrinho concluiu o seu discurso oferecendo-lhe um lugar de escrevente em casa de um advogado..."(ASD, p. 111), depois faz aumentar a confiança de Luís Tinoco na mentira de ser poeta: "ninguém lhe contesta talento nem inspiração fecunda(...)" Note que seus versos e os seus artigos são muito superiores ao entendimento popular, e por isso devem ter muito menos aceitação" (ASD, p. 111); e, por último, intercede para que Luís Tinoco seja aceito no meio político: "o Dr. Lemos cedeu ao desejo de Luís Tinoco. Foi ter com o advogado e recomendou-lhe o escrevente, não com muita solicitude, mas também com excessiva frieza..."(ASD, p. 114)

Quando esse mesmo conto foi publicado pela primeira vez no Jornal das Famílias, em 1870, a história era contada na perspectiva de um narrador que conhecia a personagem Luís Tinoco. Vejamos a passagem

Luís Tinoco possuía a convicção de que estava fadado para grandes destinos, e foi esse durante muito tempo o maior obstáculo da sua existência. No tempo em que conheci começava a arder a chama poética. (JF, p. 56)

Na versão de "Histórias da meia Noite", a história passa a ser contada por um narrador de terceira pessoa, conforme já dissemos, no que resultou na seguinte alteração, tendo em vista a passagem acima:

No tempo em que o Dr. Lemos o conheceu começava a arder-lhe a chama poética. (ASD, p. 103)

Se prevalecesse a primeira versão, tudo que o narrador contasse a respeito da personagem, teria o seu aval, e, com isso, o leitor teria a voz de quem teria presenciado a trajetória de Luís Tinoco, ou seja, o que estava sendo contado merecia confiança. Dessa forma, o leitor não teria dúvida quanto à postura do narrador em relação à personagem. Daí por que, na versão publicada na coletânea, o leitor ser mais perspicaz para perceber que o Dr. Lemos, amigo de Luís Tinoco, vai funcionar como porta-voz do narrador.

Desse modo, a trajetória de Luís Tinoco pode ser vista em três momentos do conto que demonstram claramente sua volubilidade: sua entrada para as letras, “um dia de manhã acordou Luís Tinoco escritor e poeta”(ASD, p. 101); depois na política, “um dia levantou-se com a convicção de que os seus destinos eram políticos”(ASD, p. 113) e, finalmente, a mudança, nem poeta, nem político, simplesmente “um honrado e pacato lavrador, ar e maneiras rústicas, sem o menor vestígio das atitudes melancólicas do poeta, do gesto arrebatado do tribuno...”(ASD, p. 121).

Notamos que o narrador, apegado ao seu discurso de auto-suficiência, tem pressa em contar e fala demais. Quebra a concisão necessária ao conto, delongando-o, repetindo situações, em momentos diferentes da trajetória de Luís Tinoco, como por exemplo, a reação dos cinco fregueses do restaurante quando o poeta recitava seus versos: “Os cinco fregueses jantantes voltaram a cabeça, quando Luís Tinoco começou a recitar os versos; depois começaram a sorrir e a murmurar alguma coisa que os dois não puderam ouvir. Quando o poeta acabou, um dos circunstantes, assaz, grosseiro, soltou uma gargalhada...”(ASD, p. 107) e a do deputado situacionista na câmara após o



primeiro discurso de Luís Tinoco após a posse de deputado: "...um deles (...) pediu a palavra e cravou longo tempo os olhos no orador estreante. (...) e a sessão acabou em risada..."(p. 120). Utiliza-se, também, do expediente que Gerard Genette chama de *freqüência narrativa*, isto é, "relações de freqüência (ou, mais simplesmente, de repetição) entre narrativa e diegese" (1995, p. 113 – 158), espécie de extensão narrativa.

— Isto não se aprende; traz-se do berço.(p. 103)

— Poesia não se aprende; traz-se de berço.(p. 104)

— Não recebi do berço um tal ou qual engenho, que já tem dado alguma coisa de si?(p. 110)

A repetição (nN/1H – contar *n* vezes o que se passou uma vez) mostrada acima parece não deixar dúvidas sobre o posicionamento crítico do narrador em relação à personagem Luís Tinoco. Aqui a ironia é utilizada com fim persuasivo. Também em:

— Ah! Meu amigo, (...) não imagina quantos invejosos andam a denegrir o meu nome. O meu talento tem sido o alvo de mil ataques; (...) A posteridade é a vingança dos que sofrem os desdêns do seu tempo.(p. 106 – 107)

— Ainda bem que eu ouço de quando em quando alguma voz animadora, (...) não sabe o que tem sido a inveja a meu respeito. Mas que importa? Tenho confiança no futuro; o que me vinga é a posteridade.(p. 109)

O jogo entre narração e diegese manifesta-se anafórica ou iconicamente, ou seja, repetindo-se em cada um de seus elementos: mais de uma narração (nN) para relatar um fato que também se repetiu na diegese (nH). Repetir frases ou situações com ironia é o modo eficiente de contar para esse narrador que quer ter certeza da recepção de sua crítica, um dos propósitos do texto.

Como vemos, esse narrador verborrágico, hiperbólico lembra, em alguns momentos, mesmo com uma história diferente, o de *O anel de Polícrates* cujo “narrador consegue fazer da trajetória narrativa do protagonista uma metáfora da literatura que se caracteriza pelos exageros”(Boracini: 2000, p. 147) Ora, Luís Tinoco tentou, num primeiro momento da narrativa, a todo custo ser “um grande poeta”, teve idéias, escreveu muito, publicou em vários periódicos, mas pelo fato de trabalhar num escritório de um advogado que havia sido deputado, passou a ouvir com frequência conversas de políticos e aos poucos foi gostando do que ouvia resolveu um dia entrar para a política, “porque naquele rapaz tudo era extremo, entusiasmo ou indiferença. Um dia levantou-se com a convicção de que seus destinos eram políticos” (ASD, p. 113).

Na política, também foi um fracasso. Assim, o personagem Xavier de *O Anel de Polícrates* parece esgotar sua capacidade de criar e, “apesar de ser uma fonte hiperbólica, não se renova com idéias novas, prefere ver retornar a si o que havia produzido e atinge um ponto de saturação; adquire uma esterilidade pela calcificação das idéias. Possuía idéias, mas por não se renovarem, enrijecendo e não mais podendo fluir, o conforto intelectual da personagem levou-



o à estagnação e à pobreza.” Já Luís Tinoco, seguindo essa perspectiva, parece também ser destituído da possibilidade de criar, seu texto não consegue ser “digerido” pelo público. Se Xavier em seu estado de pobreza intelectual sente-se feliz ao ver seu pensamento ser citado, Luís Tinoco também fica feliz ao ouvir os elogios do Dr. Lemos e tem pretensões de ver seus versos “copiados”. Em “Aurora Sem Dia” o Dr. Lemos, em alguns momentos, parece representar o “narrador frágil” do qual o enunciador igualmente frágil necessita para devolver a idéia que não conseguiu ser digerida, como a imagem do anel que foi engolido pelo peixe e depois pescado e servido ao próprio dono, descrita na história de Xavier. Quanto à forma de construir a narrativa, a diferença entre os dois contos, e é justamente esse um dos aspectos que se vê a evolução de Machado, é a forma mais sutil, metafórica, menos explícita com que discute e critica a criação literária, com que discute a própria questão da recepção do texto, o papel do leitor.

Em “Aurora Sem Dia”, Machado é mais direto, porém não deixa de fazer críticas e para isso utiliza-se da paródia. Utilizada nesse conto para fazer uma crítica da própria literatura. E falar da paródia é falar da ironia, sua principal estratégia retórica, porque ler o texto parodístico em confronto com o texto parodiado é perceber o jogo irônico e a capacidade de o texto dizer duas coisas: uma original e outra irônica ou paródica a partir da releitura crítica. Essa releitura é “a única via que os artistas (...) cheguem a acordo com o passado através de recodificação irônica ou da transcontextualização” (Hutcheon, p. 128), como fez Machado. Parodiar é, pois, reescrever recontextualizando e pervertendo a norma



do que já estava escrito para estabelecer-se como distância crítica e revitalizadora da tradição.

A paródia, no dizer de Linda Hutcheon, é a representação, que, ao contrário do pastiche e da paráfrase, mostra seu deslocamento, distinção e discordância em relação ao texto original, mas nem sempre ridicularizando. É a síntese bitextual que ao mesmo tempo em que acolhe a tradição para continuá-la, redefine-a e modifica-a, exibindo, no caso de “Aurora Sem Dia”, tudo aquilo que o Romantismo havia recalcado. O seu efeito é o deslocamento do texto original, invertendo ou deformando seu sentido, mas “nem sempre às custas do texto parodiado” (Hutcheon, p. 17).

Observamos os nomes que Luís Tinoco dá a sua amada: Beatriz, Julieta, Laura, Inocência. Essas referências são paródias respectivas a Dante, Shakspeare e Taunay. Vejamos que Dante Alighieri amou tão apaixonadamente Beatriz, que, após a morte desta, chegou a venerá-la místico-religiosamente, e Luís Tinoco só era capaz de venerar a si mesmo. Notemos também a comparação entre o amor trágico de Julieta, as torturas de Otelo e a relação banal, fugaz e inconseqüente de Luís Tinoco com a sua “Laura” que “se chamava...”. E, mais importante, a crítica direta ou paródia explícita ao romantismo, na referência que Machado faz a Taunay, dando o nome de Inocência à amada de Luís.

A personagem do romance de Taunay publicado um ano antes (1872) que as “Histórias da meia-noite”, é uma moça “ingênua” que vive e morre por uma paixão proibida. É inocente. Já a personagem figurante do “Aurora sem



dia”, nada inocente, opta por “um elemento muito mais conjugal do que o redator do Caramanchão Literário...”(ASD, p. 112).

Vale lembrar, dentre outras, a situação parodística da página 105 e as que remetem a Camões, à mitologia (Petrarca e Prometeu), à Bíblia (Moisés) e a André Chernier, criticando o nacionalismo. Ainda na página 105, e revelado que o poeta Luís Tinoco prefere o poema “O Uruguai” aos salmos, traduzidos pelo padre Caldas. Fica clara aqui a postura do poeta e a crítica do narrador: Luís Tinoco lê por acaso e acha soporíferos, enfadonhos, os Salmos de Davi, composição supostamente clássica, digna de admiração e em louvor a Deus, ao mesmo tempo em que enaltece *O Uruguai*, apologia de Basílio da Gama ao Marquês de Pombal. A oposição entre os dois textos é por si só uma releitura e valorização da tradição. Parodia-se o Romantismo e ridiculariza-se Luís Tinoco que é focalizado em sua ignorância, ao chamar *O Uruguai* de “A morte de Lindóia”. Machado cria um poeta para criticar os escritores. Ironiza para denunciar a tendência de Luís Tinoco às paráfrases e repetições. Critica para diferenciar-se, distanciar-se em busca de outro caminho.

Assim, esse conto deixa ver a origem longínqua de Machado realista. E talvez possa ser lido como uma paródia a uma postura adotada por alguns escritores, que raramente levava em conta o “outro”, ou a outra parte do texto, o leitor. E tal postura fora adotada também por escritores realistas, portanto não se trata aqui simplesmente de uma crítica ao romantismo (não queremos dizer que não haja crítica ao Romantismo), mas a uma forma de escrever e fazer literatura, isto é, a concepção da criação poética. Talvez, aqui, Machado já comece, mesmo que em pequenas doses, a “rasurar o modismo flaubertiniano”



que o fará buscar para a construção de sua obra “outros fios narrativos que não eram, na sua época, objeto de contemplação da crítica e dos outros escritores” (Khalil: 2001, p. 146).

O título do conto já aponta para uma aparente contradição. Observemos que o significado do substantivo *aurora* liga-se através de seus semas periféricos à idéia de fugacidade, melancolia, efemeridade; além da marca temporal, indicando natureza e período do dia: tudo lembra características românticas. Já a expressão *sem dia* parece dar forma ao perfil do poeta medíocre e do político sem futuro. Há uma espécie de desmistificação e a quebra das idealizações que vão encabeçar um texto que critica o individualismo e o emocionalismo da personagem Luís Tinoco, e deixa notar o anti-romantismo do Doutor Lemos e do próprio narrador, que se mostram destituídos de qualquer preocupação ética, uma vez que são figuras obcecadas pela desqualificação dos ideais do herói. Desse modo, apesar da verbosidade e do exagero, que, aliás, se salvam por criticar o também exagero da personagem-poeta, esse texto sem dúvida já tem plantada a semente que se desenvolverá em contos como, por exemplo, “O anel de Polícrates” e “A Chinela Turca de Papéis Avulsos”.



3- Manipulação e ambigüidades em *Ernesto de Tal*

Desisto de pintar os desesperos, terrores, as imprecensões de Ernesto no dia em que a certeza da derrota mais funda e de raiz se lhe cravou no coração.

Machado de Assis (*Ernesto de Tal*, p. 87)

O conto “Ernesto de Tal” revela no próprio título um certo “descaso” com a personagem. Seria uma questão de desvalorizar a personagem ou simplesmente a forma como o narrador constrói o texto?

A narrativa se inicia com uma focalização externa da personagem, sem mostrar a consciência: “Aquele moço que está parado ali (...) não é nenhum ladrão, não é sequer um filósofo.”(ET, p. 73). O narrador vai descrevendo os gestos inquietos de Ernesto, “De dez em dez minutos, sobe a rua até o lugar em que faz o ângulo (...) torna a descer dez minutos depois, para de novo subir e descer...”(ET, p. 73), revelando em seguida que estava “colérico porque ainda não conseguiu receber resposta da carta”(ET, p. 73) que mandara à moça por quem estava apaixonado.

“Convém dizer que dous dias antes tinha havido...”(ET, p. 73), o narrador vai revelando o que desencadeou as atitudes de Ernesto. Passa a descrever os sentimentos dele, “era ali que morava a dama dos seus pensamentos”(ET, p. 74), a focalizar seus pensamentos:

Mas que explicação tem isto, dizia ele consigo mesmo; por que razão não me atira ela o papel de cima da janela? Não tem que ver; está toda entregue à dança, talvez ao namoro, não se lembra que eu estou aqui na rua, quando podia estar lá...(ET, p. 74)

Suas suposições e preocupações, enfim vai desvelando a personagem para o leitor, explicando os motivos de sua aflição. Por que Ernesto *não podia estar lá*? A partir dessa frase o narrador faz uma paralepse, ou seja, paralisa a cena da espera aflita de Ernesto, para contar minuciosamente o motivo daquela situação: “Ernesto dava-se em casa do Sr. Vieira, tio de Rosina, que é o nome da namorada...”(ET, p. 74).

Vale ressaltar a importância que é dada ao esforço e desespero de Ernesto a partir do momento em que o tio de Rosina lhe convida para uma festa em sua casa e declara: “eu desejava que todos os meus convidados aparecessem de casaca. Sacrifique-se à casaca, sim?”(ET, p. 75), já que o mesmo não possuía “uma só casaca nova nem velha”(Idem, p. 75).

Todas as tentativas de Ernesto em busca da casaca, para ir à casa de Rosina naquela noite, são descritas com detalhes:

Ernesto não tinha dinheiro nem crédito alto. (...) Fez Ernesto uma lista de amigos e casacas prováveis, meteu-a na algibeira e saiu em busca do velocino.(ET, p. 75)



A desgraça porém que o perseguia fez com que o primeiro amigo tivesse de ir no dia seguinte a um casamento e o segundo a um baile; o terceiro tinha a casaca rota, o quarto...(idem)

Imagine-se o desespero de Ernesto; mas admire-se também a requintada crueldade com que o destino tratava o moço...(idem)

O narrador mostra ao leitor, pelo menos nesse primeiro momento, o forte interesse de Ernesto por sua namorada; fica clara sua vontade de se reconciliar com Rosina, por isso que, impossibilitado de ir a seu encontro naquela noite, envia-lhe a carta. Assim, nesse primeiro momento é Ernesto quem está na mira do narrador, ou seja, é o foco a partir do qual a narrativa se estrutura.

No final do primeiro capítulo, a narrativa volta à cena inicial — a espera ansiosa de Ernesto pela resposta de Rosina — mostrando finalmente a ida da personagem para casa, bem como seu desespero por não ter sido bem sucedido no seu intento: “Esteve a ponto de rasgar o colete, cuja fivela teimava em prender-se a um botão da calça. Atirou as botinas sobre um aparador e quase quebrou uma das jarras. Deu cerca de sete ou oito murros na mesa...” (p. 76).

...indaguemos a causa do silêncio da namorada (...) aquela moça que ali está, sentada num sofá (...) e requebrando de quando em quando os olhos. É Rosina. Os olhos de Rosina não enganam ninguém...exceto os namorados. (...) é galante e graciosa. (ET, p. 76)

A focalização da cena da festa na casa do Sr. Vieira serve como motivo para a apresentação de Rosina ao leitor. Conforme se observa nos trechos acima, a descrição da personagem é feita através da focalização externa; o narrador até então não faz incursões pelo interior de Rosina, ou seja, não focaliza seu interior.

A presença de “um moço de bigode louro e nariz comprido que está agora conversando com o subdelegado” (ET, p. 77) chama a atenção de Rosina que inicia um verdadeiro jogo de sedução, a fim de conquistar o coração do rapaz.

O narrador apresenta, nesse momento da história, pela forma como descreve os fatos, uma postura interessante. Em primeiro lugar, as comparações que faz entre os gestos, atitudes e até palavras de Ernesto e seu “rival” são colocadas numa espécie de balança para que, após pesadas e ponderadas, Rosina — e , de certa forma, o próprio leitor (talvez) — possa proceder a “escolha” de um só namorado. Contudo, o que parece interessante é que o narrador faz isso basicamente utilizando focalizações oniscientes; não incursionando, portanto, pelo interior da personagem, ou seja, praticamente não faz focalização interna de Rosina.

Assim, dando continuidade as comparações entre os dois pretendentes, o narrador declara que, “pesados os merecimentos de um e de outro, quem *perdia era* o mísero Ernesto...” (ET, p. 79). Percebe-se, pelo próprio uso do verbo “perder” no pretérito imperfeito, que se tratava de uma



conclusão aparentemente momentânea, passageira, até porque não se tem total conhecimento dos sentimentos de Rosina até agora.

Os parágrafos finais do segundo capítulo parecem confirmar a suspeita da efemeridade da conclusão de Rosina, como podemos observar nos seguintes trechos:

Quando acabou o baile, e Rosina entrou na sua alcova, viu um papelinho dobrado no toucador.

— Que é isto? Disse ela.

Abriu: era a resposta à carta de Ernesto que ela se esquecera de mandar. Se alguém a tivesse lido? Não; não era natural. Dobrou a cartinha com muito cuidado, fechou-a com obreira, guardou-a numa gavetinha, dizendo consigo:

‘É preciso mandá-la amanhã de manhã’. (ET, p. 80)

Essa cena mostra que Rosina não ignorara Ernesto, apenas esqueceu por alguns momentos de enviar-lhe a carta. Assim, a afirmação feita no final do parágrafo pela própria personagem — o narrador pela primeira vez parece focalizar o pensamento dela — sugere a “vontade” da personagem em manter algum relacionamento com o antigo namorado. Não se sabe bem o quê, mas pelo cuidado com que dobra e guarda a “cartinha”, é possível inferir a continuidade do namoro.

Após revelar, através de um sumário, detalhes do início do namoro de Rosina e Ernesto, o narrador finalmente esclarece o motivo da “cólera” de Ernesto: “desta vez porém o arrufo era sério. Ernesto vira positivamente a moça receber uma cartinha...” (ET, p. 81)

Porém, ao ler a resposta de Rosina no dia seguinte, Ernesto conclui dirigindo-se ao amigo que “tinha visto mal, ela explica tudo” (p. 82). É interessante se notar a maneira como Rosina consegue reverter uma situação presenciada pelo namorado. Sabendo do grande sentimento que Ernesto nutre por ela, além de fazê-lo acreditar no que conta ainda o faz sentir-se culpado por fazer mau juízo seu:

— Ela explica tudo; a carta que eu pensei ser de amores, era um bilhete do primo pedindo algum dinheiro ao tio. Diz que sou muito mau em obrigá-la a falar nestas fraquezas de família, e conclui jurando que me ama como nunca seria capaz de amar ninguém. Lê. (ET, p. 82)

Na verdade o que acontece aqui é uma espécie de manipulação, pois ao revelar o conteúdo da carta recebida do primo, Rosina parece provocar o namorado com uma repreensão, uma espécie de imagem negativa dele, mas logo depois faz questão de reafirmar seu amor, ou seja, mesmo errando ela “bondosamente” o perdoa — pelo menos é nisso que ele acredita. Ora, “a manipulação só será bem sucedida quando o sistema de valores em que está assentada for compartilhado pelo manipulador e pelo manipulado, quando houver uma certa cumplicidade entre eles”(Barros: 1990, p. 33). Nesse caso, Ernesto (destinatário-manipulado) não pode escapar da manipulação, porque é muito

importante o conceito que Rosina (destinador-manipulador) tem dele. Parece coerente que acredite nela, pois a ama e não quer perdê-la. Ela por sua vez quer “casar, e casar melhor que pudesse... aceitava a homenagem de todos os seus pretendentes... escolhendo o que melhor lhe correspondesse... sem desanimar os outros, pois o pior era não casar absolutamente”(p. 83). Assim, mesmo que por motivos diferentes, compartilham dos mesmos valores, são cúmplices, ou seja, é conveniente para os dois a reconciliação. Daí o processo de manipulação de Rosina ser bem sucedido.

Mas Rosina vê no homem “de nariz comprido” a possibilidade de um bom casamento, assim empreende um processo de insinuação e conquista, sem “desprezar”, no entanto, as gentilezas de Ernesto.

Sabemos claramente, nesse momento, da paixão e encantamento que o rival de Ernesto nutria por Rosina, pois o narrador focaliza seus pensamentos: “Isto assim não pode continuar, o melhor é casar-me logo de uma vez...” (ET, p. 84).

Apesar do contentamento de Rosina pelo iminente casamento — dali a dois meses — e mesmo agindo com uma certa frieza, continuava a alimentar as esperanças de Ernesto, cujas desconfianças aumentavam a cada dia: “a tática deste namorado era perguntar à moça se eram fundadas as suspeitas dele, ao que ela respondia vivamente que não, e isto bastava a restituir-lhe a paz do espírito” (ET, p. 86). Não se sabe quais eram as verdadeiras intenções de Rosina. Se sua intenção era de casar e casar bem como afirmara o narrador anteriormente “tinha a ambição de figurar alguma coisa, morria por



vestidos novos e espetáculos freqüentes...”, encontrara então no homem de nariz comprido o que desejava, por que motivo então alimentar as esperanças de Ernesto?

Com o aumento de suas desconfianças, Ernesto toma a resolução de ir finalmente conversar com seu rival. O encontro dos dois e a descoberta de que foram enganados sugere inicialmente que Rosina finalmente seria “punida” e que nenhum dos dois pretendentes iria querer reconciliar-se com ela.

Durante a conversa dos dois pode-se perceber o poder de manipulação que Rosina exercia sobre ambos. Há momentos que pensam se tratar de um engano, como quando após um suspiro magoado de Ernesto, o homem de nariz comprido pensa: “Devo eu condenar tão ligeiramente aquela moça? E não será este sujeito um pretendente vencido que, por semelhante meio, quer obter a minha neutralidade?” (ET, p. 90). Trata-se de uma focalização interna do rival de Ernesto.

Finalmente a vingança sugerida anteriormente é concretizada. O envio de “uma carta de rompimento de igual teor” (ET, p. 91) a Rosina, finalmente a afastaria de suas vidas. Agora parece não haver mais nenhuma possibilidade da namorada reverter a situação, como negar aos dois o óbvio; agora havia provas concretas: “a apresentação de uma carta que cada um deles tinha casualmente no bolso; a expressão de ternura era a mesma nas duas epístolas...” A destinatária-manipuladora teria perdido o poder, não compartilharia dos mesmos valores?



Não, “ainda lhe restava um recurso” (ET, p. 92). Essa frase no final do quinto capítulo aponta para uma possível solução da personagem. Assim, após um mês do acontecido, Rosina envia uma carta para Ernesto: “Ainda uma vez curvo-me as tuas injustiças. Estou cansada de chorar. Não posso mais viver debaixo da ação de uma calúnia. Vem ou eu morro!” (ET, p. 93).

O próprio teor da carta já inicia um processo de manipulação e exerce um efeito no destinatário. Tanto é verdade que Ernesto, num breve momento de reflexão a respeito da carta, questiona: “há mistério nisso tudo... Rosina é culpada; enganou-me; namorava outro... Mas por que esta carta? Se ela amava ao outro por que lhe não escreve? Investiguemos tudo isso” (ET, p. 94).

Rosina começa um verdadeiro jogo, colocando-se numa posição de vítima de uma situação. Afirma ter realmente se envolvido com o outro, mas “joga” Ernesto como culpado.

O fato de não ter negado o namoro com o homem de nariz comprido, de ter confessado profundamente arrependida do que fez dá a Rosina mais poder de manipulação sobre Ernesto que se abalou com a exposição que ouvia. Soma-se a isso o fato dela inclusive explicar os motivos que a levaram a tal atitude.

Desse modo, percebendo que o namorado, que ainda a amava, sensibiliza-se com seu drama e, portanto, “cai” na sua teia, Rosina começa a aparentar tranqüilidade, pois “a situação era quase a mesma de algumas semanas antes; faltava só consolidá-la com o tempo” (p. 96). E essa

consolidação é conseguida quando a destinadora dá a cartada final, dizendo que por tudo o que fez não “posso ambicionar mais... meu fim era não merecer a sua estima” (p. 97).

O efeito da manipulação de Rosina é tão forte que Ernesto, apesar de reconhecer a “leviandade” dela, coloca-se como culpado de tudo e chega a pedir-lhe perdão. Tem-se, portanto, que o processo de manipulação da personagem vai crescendo no conto e chega ao ponto alto no momento em que consegue reverter uma situação que parecia impossível ser revertida.

Como só em raríssimos momentos Rosina é mostrada “por dentro” (focalização interna), a solução final do conto instaura uma certa dúvida. Na festa de casamento de Rosina e Ernesto, o narrador faz questão de frisar que os “amigos de Ernesto compareceram, exceto o homem de nariz comprido” (p. 97)

Porém, parece estranho que anos mais tarde o rival se torne tão íntimo do casal a ponto de ser padrinho de seu primeiro filho. Depois de tudo que sucedera anteriormente, por que agora “vemos os dous associados num armarinho, reinando entre ambos a mais serena intimidade...” (p. 97).

No entanto, não é revelado no final do conto que como era o relacionamento de Rosina com o “ex-amante”, já que eram agora “compadres”. Não se tem certeza do que realmente se sucedeu após o casamento de Ernesto, parece que fica uma lacuna entre o dia da festa do casamento até o nascimento, dois anos depois, do primeiro filho e a “amizade” dos “ex-rivais”. Não se sabe

como se dá essa reaproximação do homem do nariz comprido, ou por que não é relevante ser contado ou por que é importante que não seja revelado.

Também em uma narrativa de *Contos Fluminenses* (1870) — *Linha Reta e Linha Curva* (publicado pela primeira vez em outubro de 1865 no *Jornal da Família*) — Machado trabalha, mesmo em dimensões diferentes, com a questão do triângulo amoroso.

Em *Linha Reta e Linha Curva* a solução dada pelo autor para o triângulo amoroso entre Emília, Tito e Diogo é mais simples.

Trata-se de um conto muito longo. Mesmo que se tente justificar os longos diálogos pelo fato — até pelo próprio título — de desenvolver a teoria de que dois caminhos, retos e curvos, podem chegar ao mesmo lugar, como se o leitor devesse juntamente com o narrador e as personagens percorrer esses caminhos, no caso o caminho mais longo: o curvo; mesmo essa justificativa sendo razoável, o conto não deixa de ser antiquado; talvez esse seja o principal “defeito” do conto.

Não obstante isso, não podemos deixar de considerar que já há laivos da temática desenvolvida em “Ernesto de Tal” e mais tarde num grau maior em “Noite de Almirante”.

Desse modo, a partir do momento que Emília e Tito são apresentados pelo casal Adelaide e Azevedo cuja felicidade o narrador faz questão de apresentar em minúcias, com cenas e diálogos repetitivos que chegam a cansar, começa a luta pela reconquista do amor “perdido” há tempos.



Em meio ao casal que se reencontra está o “velho” Diogo — namorado de Emília — que a amava muito: “amo aquela mulher como se pode amar a vida. Um olhar dela vale a mim mais que um ano de glórias e de felicidades...” (Linha Reta e Linha Curva, p 178).

Embora nessa narrativa também haja um certo jogo por parte de Emília que não descarta Diogo e ao mesmo tempo vai tentando (re)conquistar Tito, o narrador mostra mais. Diferente da maneira como Rosina é mostrada, sabe-se exatamente as pretensões de Emília, diante do aparente desinteresse de Tito pelo amor verdadeiro e seus comentários: “acredito que todas as mulheres sejam credoras da minha adoração; mas eu é que sou feito de modo que nada mais lhes posso conceder do que uma estima desinteressada” (Idem, p. 164).

Temos de um lado Tito recusando a sedução de Emília tentando vingar-se de uma decepção do passado. De outro Emília dividida entre a certeza da paixão que Diogo sentia por ela; por isso talvez não rejeitá-lo seria mais conveniente, e o forte desejo de reconquistar o amor de outrora. Uma mulher, dois homens e um final elucidativo: desfeitos todos os enganos do passado, Emília e Tito finalmente se reconciliam e se casam. Machado dá ao conto uma solução final simples. Tudo fica às claras e, quanto a Diogo, “quando viu a festa de noivado, o pobre velho não pôde negar a realidade e sofreu um certo abalo. Todavia, teve ainda coração para assistir às festas do noivado” (Idem, p. 205).

Percebemos, portanto, que em “Ernesto de Tal” o tratamento dado às personagens e o próprio andamento da narrativa é mais bem

desenvolvido que em “Linha Reta”, como pode ser visto ao longo da nossa análise.

Refletindo sobre essa perspectiva de evolução, pode-se dizer que “Noite de Almirante” (publicado em 1890) seria uma espécie de reescrita de “Ernesto de Tal”, ou seja, a narrativa resgata a temática do triângulo amoroso — Deolindo e José Diogo envolvidos de forma diferente pela mesma mulher, Genoveva — com uma nova solução.

Num primeiro momento do conto, o narrador mergulha nos sentimentos e pensamentos de Deolindo, revelando suas “características acentuadamente românticas, predomina uma visão também romântica da realidade, em que o amor é concebido de forma idealizada, tido como sendo capaz de resistir a qualquer provação” (Zolin: 1994, p. 760).

Há uma subversão na segunda metade do conto. O romantismo que perpassa a primeira parte, com juras de amor “eram oito ou dez meses de ausência. Como fiança recíproca entenderam dever fazer um juramento de fidelidade” (Noite de Almirante, p. 151), é quebrando por um fato inusitado: Genoveva fora morar com o mascate José Diogo.

Uma das diferenças entre a história de Rosina e a de Genoveva é a criação de um clima de ambigüidade, instaurada em torno de Genoveva, após a volta de Deolindo. Por que Genoveva foi morar com o mascate “quebrando” o juramento que fizera ao marinheiro, seria sentimento ou interesse? As duas possibilidades são sugeridas e podem ser inferidas no texto, porém o que interessa no momento não é mostrar quais as razões que levaram Genoveva a quebrar o juramento. Interessa é a forma como o narrador



heterodiegético e interventivo — já presente em “Ernesto de Tal” — conduz a trajetória das personagens e a própria narrativa, utilizando focalizações variadas, há momentos que apresenta uma possibilidade para em seguida mostrar seu contraponto, nada no texto é gratuito, tudo é arquitetado de forma que as possibilidades lançadas na superfície do texto são tidas apenas como “despistamento” do leitor, o sentido está na estrutura profunda. Assim, a ambigüidade criada em torno das atitudes de Genoveva constitui mais um desses recursos machadianos de enredamento do leitor cuja semente, não de se negar, está plantada em “Ernesto de Tal”.

Nessa perspectiva, Ernesto de Tal, lembra também Missa do Galo, onde a ambigüidade é cultivada num grau bem mais avançado.

1- Manipulação em *Ponto de Vista*

Não lhes posso dizer como vieram
estas cartas parar em minhas mãos;
affianço porém que são autênticas.

(Machado de Assis, *Ponto de Vista*)

No conto “Ponto de Vista” (Assis: 1873, p. 137 – 154) da coletânea *Histórias da meia-noite* Machado também narra através de cartas, porém de forma diferenciada de *Confissões de Uma Viúva Moça*. Agora as cartas dão forma ao texto e o destinatário das cartas tem voz na história, ou seja, responde às cartas do emitente. Vale dizer que esse conto foi publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, em 1873, com o nome de “Quem Desdenha”.

O conto se inicia com uma carta de Raquel para sua amiga D. Luísa que morava em Juiz de Fora. Ficamos sabendo dos sentimentos e atitudes de Raquel através das cartas que escreve a Luísa que, não com a mesma frequência, responde as indagações da amiga.

A partir da segunda carta, Raquel coloca em discussão a questão da escolha de um homem para casar. O pretexto para esse assunto é o casamento de uma outra personagem, Mariquinhas Rocha:

(1) A Mariquinhas Rocha vai casar. Que pena! Tão bonitinha, tão boa, tão criança, vai casar... com um sujeito velho! E não é só isso: casa-se por amor. (PV, p. 138)

(2) Antes, mil vezes antes, casasse ela com o filho do noivo; esse sim, é um rapaz digno de merecer uma moça como ela. Dizem que é um bandoleiro dos quatro costados; mas você sabe que eu não creio em bandoleiros. (PV, p. 138)

No trecho (1), a personagem demonstra um certo preconceito com relação à diferença de idade num relacionamento, como se a numa relação de uma jovem com um "velho" não pudesse existir amor.

Além disso, dá uma atenção especial ao filho do pretendente da amiga, enfatizada pelo uso da hipérbole grifada no trecho (2).

Em seguida, Raquel usa a sugestão feita por seu pai de que deveria seguir o exemplo de Mariquinhas e também casar-se, para reforçar a consideração e o preço que dizia sentir por Luísa: "Eu, se tivesse de seguir algum exemplo, seguia o da minha amiga Luísa..." (PV, p. 139).

Aos poucos, em outras cartas, a personagem faz questão de mencionar a grandeza da amizade e respeito que nutria por Luísa, "se eu tivesse algum namoro, afeição ou cousa assim, a quem diria em primeiro lugar senão a você? Não fomos durante tanto tempo amigas e confidentes uma da outra?" (PV, p. 140).

Raquel em vários momentos, ao mesmo tempo em que demonstra aversão a algumas atitudes do filho do noivo da amiga Mariquinhas, de nome Alberto, reforçando que estaria longe de ser o marido ideal, "...o Dr. Alberto (...) é bonito e elegante, mas tem um ar pretensioso e parece-me um espírito curto. Você sabe como sou exigente nesses assuntos" (PV, p. 140) e

dá pistas de que está sempre em sua companhia: "...achei uma qualidade no Dr. Alberto. (...) Dança admiravelmente"(PV, p. 144). No final, quando enfim anuncia seu casamento, surpreende Luísa ao revelar o nome de seu noivo: o Dr. Alberto. A personagem esconde da amiga o tempo todo seus sentimentos por um homem que aparenta desdenhar, para, ao final, casar com ele.

CONCLUSÃO

É interessante que conseguimos compreender a história de Raquel sem a figura de um narrador explícito, formal, nesse caso autodiegético, que do começo ao fim contaria a história. Tomamos conhecimento da trama pela própria voz, através das cartas, das personagens. Diferente de "Confissões de uma viúva moça" que temos, ao que parece, o desabafo de uma narradora-protagonista a uma destinatária que mais parece um pretexto para fazer ecoar sua voz.

Assim, Machado resgata os capítulos-carta para contar a história de Raquel e Luísa, contudo sob uma ótica diferente das "confissões" de Eugênia que, apesar de ter sido publicado em 1865, no *Jornal da Família*, oito anos antes de "Ponto de Vista", revela, por exemplo, uma preocupação maior de Machado com a recepção do texto.



CONCLUSÃO

O ridículo é uma espécie de lastro da alma quando ela entra no mar da vida; algumas fazem toda a navegação sem outra espécie de carregamento.

Machado de Assis

Os contos que compõem as obras *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* constituem, alguns mais, outros menos, um germe para o que viria mais tarde.

Em *Contos Fluminenses* (1870), composto de sete contos, a temática já gira em torno da mentira, da busca pelo status e poder a qualquer preço, das contradições humanas, enfim o “desequilíbrio” social, entretanto o estilo de narrar ainda é tímido, há alguns deslizes os quais discutiremos a seguir. Outra questão a ser observada é o olhar do narrador desses primeiros textos, seria ainda ingênuo, confiava na essência de uma verdade triunfando sobre a mentira? Ou como no dizer de Bosi “o eu narrador dos contos iniciais parece ter um grau baixo de consciência dessa ambigüidade”(Bosi: 1999, p. 77)? Talvez não seja possível responder pontualmente a essas questões, entretanto, à luz da análise desses primeiros textos vamos discuti-las e quem sabe chegar a algumas conclusões.



“Miss Dollar”, o conto de abertura de seu primeiro livro, apesar de ainda trazer personagens destituídos de personalidade forte atuando numa trama folhetinesca, traz na forma de narrar um traço relevante no estilo machadiano, o de narrar teorizando e a conseqüente “preocupação” com os efeitos do texto no leitor.

Vale ressaltar, as marcas da voz do leitor na fala do narrador: dialogismo velado, “um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de forma tal que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor” (Bakhtin, 1977). Dessa maneira, em alguns momentos do conto o dialogismo velado é a técnica discursiva escolhida pelo narrador para dirigir-se ao seu interlocutor. Ainda no primeiro capítulo do conto, bem como em outros momentos, o narrador adota um tom de réplica. Entretanto, essa réplica não é evasiva, apesar de assim parecer superficialmente, mas construtiva, porque o discurso do narrador, contrapondo-se, possivelmente, às expectativas do leitor, instiga-o, se não a modificar a sua postura, ao menos a revê-la.

Nos casos em que trabalha com o dialogismo velado, o narrador simula uma situação face a face, como se o diálogo fosse concreto e estivesse acontecendo no momento da leitura. Podemos ver isso na seguinte passagem: “Algum leitor grave achará pueril esta circunstância dos olhos verdes e esta controvérsia sobre a qualidade provável deles. Provará com isso que tem pouca prática do mundo. (...) Não queira o leitor abrir uma exceção só para encaixar nela o nosso doutor. Aceitamo-lo com os seus ridículos; quem não os

tem?” (Miss Dollar, p. 11). Temos, nesse caso, simulada uma situação enunciativa face a face. Nesse tipo de diálogo, os interlocutores têm a possibilidade de constatar, por intermédio de perguntas, em que medida as contingências estão ocorrendo e controlá-las. Aqui o narrador faz o leitor perceber que o fictício não é mera representação do real, mas a sua (re)apresentação, sua simulação.

Na passagem: “Eu deixo ao critério do leitor esta singularidade de Mendonça, que de mais a mais é *preciosa*, no sentido de Molière.” (Miss Dollar, p. 9), o narrador simula a situação de paralelismo entre o momento da escrita e o da leitura, já que tal enunciado encontra-se justamente finalizando um capítulo. Assim, a lacuna deixada entre os dois capítulos, espaço que poderia ser preenchido com uma pausa que projeta o leitor para fora do texto, é, na narrativa machadiana, incitamento para a atividade interpretativa.

Já em “Confissões de uma viúva moça”, pela primeira vez em *Contos Fluminenses*, Machado muda o foco narrativo. E é justamente a escolha da estratégia utilizada, um narrador autodiegético escrevendo a uma amiga, que “desequilibra” o conto do ponto de vista discursivo. Aparentemente sem importância, Carlota, a destinatária das cartas escritas pela protagonista, representa, na verdade, o narratário.

Arriscando um tom confessional e fazendo uso da focalização onisciente, o narrador vai desenhando sua história ancorada pelo diálogo com o narratário sugerindo a idéia da paixão que só tem razão de ser até o momento que verdadeiramente pode se concretizar. É a figura do homem conquistador, talvez uma espécie de *Dom Juan* que se sente atraído pela conquista de um amor proibido, a mulher do melhor amigo. No entanto, não há



a consumação do adultério, só com a morte do marido é que a protagonista finalmente espera viver sua paixão. Contrariamente ao que ansiava Eugênia, seu antigo apaixonado vai embora confessando ser um homem avesso a compromissos amorosos.

“Confissões de Uma Viúva Moça” apresenta uma importante inovação em seu aspecto discursivo, uma preocupação latente do narrador com o como contar, com a recepção do texto. Podemos dizer que há, nesse aspecto, uma certa evolução de “Miss Dollar” para “Confissões de Uma Viúva Moça”.

Na verdade, talvez, nesse caso especificamente, não seja tão coerente falarmos em “evolução”, do ponto de vista de Machado ter melhorado “mais tarde”, visto que “Confissões de Uma Viúva” Moça fora publicado pela primeira vez em 1865, no *Jornal da Família*, cinco anos antes de “Miss Dollar”, publicado em 1870 em Contos Fluminenses. Talvez isso seja uma confirmação de que Machado já ensaiava em seus primeiros textos a preocupação com a recepção.

Em Luís Soares, publicado pela primeira vez em 1869, no *Jornal Da Família*, temos bem delineada a figura do que faz o mal e recebe de volta o troco, isto é, como afirma Bosi “pune-se romanticamente o rapaz que finge sentimentos de amor” (Bosi: 1999, p.77).

Cumprе considerar, no entanto, um traço interessante nesse conto que é o trato dado ao protagonista pelo narrador. Utilizando a focalização onisciente vai criticando e mostrando que Luís Soares procurava em Adelaide o dinheiro e o deleite da vida “confortável” não porque a vida lhe tenha sido ingrata ou por causa de um destino cruel e sim porque não gostava de

trabalhar, ou seja, desejava ganhar dinheiro e poder de maneira fácil, não importando para isso os meios utilizados, até mesmo o casamento por interesse. Temos neste conto a semente para o desenvolvimento de uma das temáticas trabalhadas, por exemplo, em *Quincas Borba* como o interesse pelo dinheiro de Rubião, movendo o jogo de sedução empreitado por Sofia tão bem arquitetado pelo narrador.

A morte do protagonista, que prefere o suicídio ao trabalho e a conseqüente miséria, no final do conto simboliza a fuga da vida e demonstra um narrador bem mais distanciado em relação a personagem; de cima vai criticando e certa forma tripudiando o nosso “herói”, ou melhor, anti-herói.

É importante observarmos como o escritor, com um pouco mais de intensidade em *Histórias da Meia Noite* que em *Contos Fluminenses*, vai refinando, depurando os aspectos de construção da narrativa. Começa a usar com mais sutileza a crítica literária como motivo do próprio texto.

Nesse sentido em “Aurora Sem Dia”, primeira publicação em 1873, o próprio do título, ao contrário do que tem afirmado alguns trabalhos, já aponta para uma aparente contradição o que na verdade vai caracterizar uma crítica a uma forma de fazer literatura através uma fina ironia. Além disso, em *Aurora Sem Dia* o narrador Machado desenvolve mais a questão do narrador distanciado, do conto “Luís Soares”.

O conto “Mulher de Preto”, publicado primeiramente em 1868, no *Jornal da Família*, sugere o quão perigosas e complexas são as relações afetivas mostrando em dois momentos a proximidade de uma possível traição. Primeiramente, vemos o jovem médico se apaixonar fortuitamente pela ex-mulher do melhor amigo, sem saber de quem se tratava, alimenta a cada dia



sua paixão pela mulher que a essa altura acreditava ser a única que amara até então. Porém, a partir do momento em que descobre que Madalena foi mulher de seu amigo Meneses e que o motivo da separação foi um engano (Meneses julgava ter sido traído), o protagonista renuncia a sua intensa paixão e reaproxima o casal partindo em seguida para outro lugar.

Note-se que o narrador não permite que seja revelada a Meneses a paixão do amigo por sua mulher, muito menos a maneira como a mesma arquitetou a aproximação do médico. Madalena “seduz” o protagonista para depois de desfeito o engano experimentar novamente a felicidade ao lado do marido e para a infelicidade de Estevão que parte para não mais sofrer. Trata-se das venturas e desventuras das paixões impossíveis, parece aqui um ensaio para o que se desenvolve no conto “Uns Braços”.

Em “Uns Braços”, o mais importante não é mostrar a paixão do adolescente pela senhora casada e o desejo dela pelo moço, e sim a forma como o narrador oculta esse jogo de sedução empreitado pelas personagens. Os fatos são narrados de modo tão ambíguo que as próprias personagens não se dão conta do que realmente acontece.

Do mesmo modo, o narrador de *Mulher de Preto* em alguns momentos, como no final do conto, ensaia um certo ocultamento dos acontecimentos e sentimentos das personagens. Além disso, a própria temática do amor impossível constitui a semente do que será retomado e alargado em *Uns Braços* e em outros contos.

Outra idéia presente no conto é a ênfase dada ao maniqueísmo do mundo, ou os dois lados da moeda: a felicidade de uns representando a

infelicidade de outros. Machado nos coloca uma vez diante das eternas contradições humanas.

No terceiro conto desta coletânea, Machado planta a semente da teoria do parecer ser como mais importante do que o ser, como desenvolve, posteriormente em outros contos como “O Segredo do Bonzo”.

Em “O Segredo de Augusta”, publicado inicialmente em 1868, no *Jornal da Família*, o narrador expõe propositalmente as contradições de Augusta cujo comportamento oculta o que realmente pensa, como se a personagem usasse uma máscara. Ora, o marido de Augusta “tinha a cabeça nos prazeres ruidosos da mocidade, ao passo que a outra meditava exclusivamente em si” (O segredo de Augusta, p. 120). Ambos preocupados em salvar as aparências, nem que para isso necessitem casar a própria filha.

Vale ressaltar, mesmo não tendo uma estrutura tão bem trabalhada, a preocupação do narrador deste conto em fazer ironicamente uma crítica social que atingirá seu ponto alto em contos como “Aurora Sem Dia” e mais tarde em “O Segredo do Bonzo”.

O conto “Linha Reta e Linha Curva”, publicado primeiramente em 1865, certamente é escrito em “linha curva”, os longos diálogos, os encontros e desencontros de Tito e Emília, a presença do “velho” Diogo na vida de Emília são os principais mecanismos discursivos utilizados propositalmente pelo narrador para prolongar o final do conto, como uma maneira de aproximar a forma do conteúdo da história. Numa tentativa de mostrar a contradição do amor, mostrando que o amor como a vida tem mais de uma faceta. Assim, quanto mais Emília buscava o amor de Tito mais ele a recusava e conseqüentemente mais Emília o desejava, é a velha contradição humana.



Tem-se, portanto, que o fato do conto ser longo tem a função de desenvolver a teoria de que dois caminhos, retos e curvos, podem chegar ao mesmo lugar é como se o leitor devesse juntamente com o narrador e as personagens percorrer esses caminhos, neste caso o caminho mais longo: o curvo. É como se houvesse, então, uma tentativa de aproximação da duração do discurso com a duração da história.

Por outro lado, o uso de longos diálogos torna, por vezes, o conto enfadonho. O narrador alonga exageradamente a história de forma desnecessária, assim esse “primeiro” Machado ainda precisa contar em muitas palavras, em muitos diálogos, por exemplo, histórias da eterna contradição humana. Não há aqui a economia do conto desenvolvida por Machado em contos posteriores e também desta época, como é o caso de “O relógio de Ouro”. Não prevalece aqui a afirmação de que “no conto não pode sobrar nada, assim como no romance não deve faltar nada.”

Vale lembrar que em “Contos Fluminenses” Machado parece preferir contos mais longos, “Linha Reta e Linha Curva” (em torno de cinqüenta páginas), “Mulher de Preto” (com trinta páginas), “O segredo de Augusta” (com vinte e oito páginas), “Miss Dollar” (com vinte e seis páginas) e “Confissões de Uma Viúva Moça” (também com vinte e seis páginas) e “Luís Soares” (vinte e três páginas) são muito longos, e ainda divididos em vários capítulos, excetuando-se “Frei Simão” (bem mais curto com nove páginas), se comparados aos seus livros de contos posteriores.

“Frei Simão” o último conto de *Contos Fluminenses* é o mais curto, Machado condensa a história para apresentar seus melhores momentos. Assim, o escritor vai desenvolvendo, desde seu primeiro livro de contos o gosto



de fotografar objetos, cenas ou momentos comuns, do dia-a-dia, aparentemente sem importância e transformar numa grande história.

Além disso, em “Frei Simão” Machado começa a desenhar o retrato de uma personagem forte, bem estruturada, que mais tarde em outras obras atingiriam seu ápice. Também a forma como a história da vida de Frei Simão é contada — através de manuscritos escritos em forma de *memórias* — constitui os contornos de uma técnica desenvolvida mais tarde em outras obras como em *Esaú e Jacó*, *Memorial de Aires* e no conto *Manuscrito de Um Sacristão*: a técnica dos papéis achados para obtenção da verossimilhança.

Histórias da Meia Noite é o segundo livro de contos de Machado e foi publicado em 1873, três após a publicação do primeiro. Possui um conjunto de seis contos: “A parasita Azul” (com 46 páginas); “Bodas de Luís Duarte” (com dezessete páginas); “Ernesto de Tal” (com vinte e quatro páginas); “Aurora Sem Dia” (vinte e uma páginas); “O relógio de Ouro” (com oito páginas) e finalmente “Ponto de Vista” (com dezessete páginas). Todas publicadas em 1873.

Nesta coletânea observamos que os contos são mais curtos que os dos *Contos Fluminenses*. Machado parece se preocupar com a brevidade dos contos como ele mesmo, em 1886, quando publica “Várias Histórias” escreve na advertência que juntou em função do tamanho: as trezentas páginas do livro. E ainda nessa mesma advertência acrescenta “aos que acharem excessivos tantos contos: É um modo de passar o tempo. (...) O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade;” (Assis, 1886, p. 1).

Quanto à temática corroboramos de certo modo o que afirma Bosi: “O narrador de *Histórias da Meia Noite* já está em trânsito para um ‘tempo’ moral em que o que se julgaria cálculo frio ou cinismo (segundo a concepção de Alencar, por exemplo) começa a eleger-se como prática do cotidiano até mesmo no coração das relações primárias”(Bosi, 1999, p. 80).

Neste sentido, “A parasita Azul” mostra a figura do mentiroso “levando a melhor”. Há no conto uma aura de fingimento geral entre os protagonistas, como se somente através da mentira, bem dosada e milimetricamente calculada o herói triunfaria. Apesar do narrador ainda contar de maneira romanesca como, por exemplo, fazendo uma crítica mais direta, já apresenta no conto doses da crueza do realismo que desenvolverá em outras obras. A idéia da luta pela manutenção das aparências está plantada aqui, parece que se alarga posteriormente é o refinamento do estilo que se mostrará mais dissimulado, explorando com profundidade a realidade interior que move as personagens, revelando que a valorização da aparência em detrimento a essência não está só nas relações sociais, mas também e principalmente na alma das personagens.

Em *As Bodas de Luís Soares*, Machado pela primeira vez trabalha com maior profundidade a descrição de seus personagens, focalizando a caracterização de tipos. Aqui o foco é voltado para o coletivo, isto é, importa descrever atitudes coletivas e não individuais.

Machado passa a idéia de que os tipos sociais não têm pensamentos próprios, são destituídos de personalidade e gosto próprios, são guiados pelo pensamento coletivo, o senso comum, como num jogo de “maria-



vai-com-as-outras". Assim, não há no conto um só personagem que consiga se sobrepor aos outros.

Nesta perspectiva o conto é mais curto e, apesar de ter um estilo folhetinesco, pois o narrador ainda não penetra no interior do todo do qual caracteriza, já ensaia uma crítica mais apurada aos costumes da época. Machado aos poucos vai introduzindo sua maneira crítica de ver a sociedade nos temas trabalhados nos contos, porém apresenta uma postura comedida em relação à forma e ao estilo de narrar, como se devesse manter-se "fiel às instituições literárias do romance brasileiro romântico" (Bosi: 1999, p.80). Na verdade, Machado não muda o "olhar", espera o momento certo para "dar o bote", para, finalmente, mostrar sua verdadeira faceta.

No conto "Ernesto de Tal" como acontece em "Linha Reta e Linha Curva", o título em si é sugestivo; a palavra "tal" seguido do nome da personagem demonstra a "desvalorização" de Ernesto em relação à trama.

Outro aspecto singular no conto, diz respeito à forma como o narrador constrói um triângulo amoroso. A personagem Rosina não é focalizada na mesma medida que Ernesto. Não sabemos muito quais são seus verdadeiros sentimentos em relação a Ernesto e o "homem de nariz grande" (personagem que não é nem nomeado no conto).

Na verdade o conto apresenta uma certa ambigüidade, pois não se tem certeza sobre o que realmente aconteceu com Rosina e seu "possível amante". Ela tem o forte desejo de realizar um bom casamento e para isso sente necessidade de conhecer "vários" homens.

O narrador desse conto talvez seja o protótipo do narrador-personagem Bentinho do romance *Dom Casmurro*, uma espécie de embrião



que começava a crescer. A sugestão criada no texto através do comportamento sutil do narrador é o principal traço discursivo presente aqui que vai se desenvolver nos grandes romances de Machado de Assis.

Com propriedade, Machado vai criando, tecendo a partir da história de Luís Tinoco a sua *teoria do medalhão* que será desenvolvida brilhantemente mais tarde, a teoria que vai ensinar como escamotear um homem frívolo, influente e calculista, figura tão presente em vários contos machadianos posteriores.

O penúltimo conto desse segundo livro constitui um dos mais bem construídos do ponto de vista da tensão dramática criada pelo narrador, como já mostramos na análise feita anteriormente desse conto. Um objeto tão comum e útil, um relógio (nesse caso feito de ouro) consegue criar um suspense e uma trama tão bem arquitetada fazendo com que o leitor só largue o livro quando chegar ao fim.

O “Relógio de Ouro” tem uma estrutura semelhante a dos contos policiais, que lembram de certo modo os textos de Poe. O narrador vai aumentando o mistério no desenrolar da história utilizando uma estratégia também desenvolvida pelo narrador de “Noite de Almirante” no qual Deolindo é bastante focalizado internamente, sabemos de seus sentimentos mais íntimos, contrariamente ao que acontece com Genoveva que constitui um verdadeiro enigma. Na história do “Relógio de Ouro” o mesmo acontece, o narrador nos apresenta Luís Negreiros, descreve suas atitudes através da focalização interna, assim a personagem é revelada e desnudada para o leitor, enquanto Clarinha não é mostrada. Isso nos permite afirmar que o presente conto foi



uma semente de obras como a já citada “Noite de Almirante” e “Dom Casmurro”, dentre outras.

O conto “Ponto de Vista” traz à tona um ponto curioso comparando aos contos já publicados pelo escritor com relação à forma: a narrativa é tecida em forma de cartas. Em outros contos como em “Confissões de Uma Viúva Moça” as cartas aparecem, porém não dando forma ao texto como aparece aqui.

Com relação à temática, temos a recorrência da temática da fugacidade, da volubilidade do sentimento amoroso. Ora, a protagonista confessa a sua melhor amiga durante quase todo o conto que não nutria qualquer sentimento por um certo homem, contudo, surpreendentemente, no final da história comunica à amiga que se casará com o Dr. Alberto, justamente o homem do qual afirmara não servir para casar-se.

Diante do exposto, podemos perceber que determinadas particularidades do estilo machadiano já estão bem marcadas nas suas duas primeiras obras, pois “o escritor já era grande desde seu início, apenas seus narradores e suas narrativas ainda não estavam bem acabadas.” (Boracini: 2000, p. 20).

Dentre essas particularidades, podemos citar a utilização da técnica dos papéis achados, discutida e analisada na análise de “Frei Simão”; a manipulação arquitetada por Rosina em “Ernesto de Tal”, por exemplo; a manipulação e o jogo engendrado por Raquel em “Ponto de Vista”; a metalinguagem e a paródia em “Aurora Sem Dia”, retomada em contos de



Papéis Avulsos, como o Anel de Polícrates e o próprio “Segredo do Bonzo” e a manipulação do narratário em “Confissões de Uma Viúva Moça”.

A narrativa de Machado de Assis irrompe ao recolher no passado formas de narrar. Como um de seus mestres – Sterne –, Machado elabora máscaras “irreverentes para colocar no narrador e no narratário” (Khalil: 2001, p. 257).

Durante nossa pesquisa constatamos ser uma unanimidade o valor da obra machadiana a partir de *Papéis Avulsos* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Entretanto, o nosso estudo sobre seus primeiros contos levam a importantes conclusões sobre a obra machadiana.

Primeiramente, conforme demonstrado em nossa análise, as técnicas que o autor apresenta em sua segunda fase, já se encontram plantadas na primeira. Em “Frei Simão”, por exemplo, a técnica dos papéis achados perseguindo, ou em busca da verossimilhança dão ao conto a exata medida da dissimulação necessária ao texto ficcional.

Também a construção de uma narrativa intensamente porosa, carregada de lacunas, à espera dos leitores, começa a ser desenhada num conto de 1865: “Confissões de Uma Viúva Moça”. O jogo parodístico e irônico, tão estudado pela crítica, também apresentam contornos significativos em “Aurora Sem Dia” (1873).

Não podemos desconsiderar a perspicácia e a dissimulação do narrador de contos como “Ponto de Vista” e “Ernesto de Tal”, mostrados anteriormente.

Uma análise mais detida de “Contos Fluminenses” e “Histórias da Meia Noite” nos mostra que Machado foi um grande ficcionista desde o

início. Da primeira coletânea para a segunda já houve uma sensível evolução, as técnicas se apuravam num crescente. De Eugênia para Clarinha, por exemplo, percebemos um crescimento.

Nesse sentido, é preciso mudar o olhar para essas obras. Não podemos relegá-las, nem tampouco considerá-las pouco artísticas. Na verdade, o papel desses textos é mesmo de um laboratório, de um ensaio para o que viria mais tarde. Não houve, portanto, uma mudança repentina e sim um amadurecimento da concepção de obra de arte. Precisamos, assim, reconhecer o valor e o papel dessas obras iniciais.

Além das várias questões surgidas em um trabalho como este, uma dissertação de mestrado, aponta novos caminhos para futuras pesquisas. Os contos aqui discutidos mostram que a obra machadiana deve ser estudada desde seu início, pois *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* são obras que realizam, como outras de Machado uma proposta poética que se propõe a discutir questões relevantes sobre a arte.



BIBLIOGRAFIA

1. De Machado de Assis

Contos Fluminenses. S. Paulo: Globo, INL, 1997. (In: Obras Completas).

Histórias da Meia-noite. S. Paulo: Globo, INL, 1997. (In: Obras Completas).

Histórias Sem Data. S. Paulo: Globo, INL, 1997. (In: Obras Completas).

Várias Histórias. S. Paulo: Globo, INL, 1997. (In: Obras Completas).

Papéis Avulsos. S. Paulo: Globo, INL, 1997. (In: Obras Completas).

2. Sobre Machado de Assis

Azevedo, Sílvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos Contos e Histórias de Livros*. São Paulo: 1990. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – USP.

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

BORACINI, Onei. *Papéis Avulsos: Uma Análise dos Textos e o se Contexto*. São José do Rio Preto: 2000. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – UNESP.

BRAYNER, Sandra. *Labirinto do Espaço Romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização; Brasília, INL, 1979.

CÂNDIDO, Antônio. *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.



CINTRA, Ismael. *A retórica da ficção: Esaú e Jacó*. São Paulo: 1980. Tese (Doutorado em Literatura) - USP.

FACIOLI, Valentim. *Várias Histórias para um homem célebre*. In BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis* (Antologia e Estudos) São Paulo: Ática, 1982.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

KHALIL, Marisa Martins. *Por uma arqueologia do leitor: Perspectiva de Estudo da Constituição do Leitor na Narrativa Literária*. Araraquara: 2001. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – UNESP.

MATOS, Mário. In, *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1977.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Organização Simões, 1952.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: 34 Ltda, 1997.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

ZOLIN, Lúcia Osana. *A Trajetória da Mulher em Contos de Machado de Assis*. São José do Rio Preto: 1994. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – UNESP.



3. Bibliografia Geral

- ADORNO, T. W.. "La posición del narrador en la novela contemporánea". Trad. Manuel Sacristán. *Notas de Literatura*. Barcelona. Ariel, 1962, p. 45-52.
- AGUIAR E SILVA, V. Manuel. *Teoria da Literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1976.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1971
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética*. S. Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. S. Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. M Lahud e Yara F. Vieira. S. Paulo, Hucitec, 1979.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio, Forense-universitária, 1981.
- BARROS, Diana L. *Teoria Semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARTHES, R. E outros. *Análise estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia B. Pinto e Milton J. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BENJAMIN, W. "Magia e Técnica, Arte e Política". Trad. Modesto Carone. S. Paulo: Brasiliense, 1986.
- BOOTH, W. C. *A retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, A. *O enigma do olhar*. Machado de Assis. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.



- BREMOND, C. *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia B. Pinto e Milton J. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.
- CAVALHEIRO, E. *Evolução do Conto Brasileiro*. RIO de Janeiro: MEC, 1954.
- CHKLOVSKI, V. et al. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978.
- CINTRA, I. A. *Retórica da Narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*. São Paulo, 1985. Tese de Doutorado, USP.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronopio*. S. Paulo: Perspectiva, 1974.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- DUBOIS, J. et al. *Retórica Geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5 ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction. The development of a critical concept". PMLA LX (1965): 1160-1184.
- FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. . *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu D. Lima et al. São Paulo, Cultrix, 1984.



HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia* (Ensinamentos das formas de arte do século XX). Lisboa: Edições 70, s.d.

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou que é fictício no texto ficcional*. In: LIMA, Luis Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. Trad. José Paulo Paes e Izidoro Blikstein São Paulo, Cultrix, 1970.

JAUSS, Hans-Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literatura*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans-Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aithesis e katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *A Literatura e o Leitor: textos da Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LAUSBERG, H. *Elementos da Retórica Literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 1972.

LUBBOCK, P. *A técnica da Ficção*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

MINDLIN, Dulce Viana. *Manhas e artimanhas de uma narrador alucinado. Uma leitura de Dom Casmurro*. Espelho: Revista Machadiana nº 1. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995

NUNES, Benedito. *O tempo e o romance*. São Paulo: Ática, 1988.

POUILLON, J. *Os modos da compreensão: O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. S. Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

PRINCE, Gerald. *Introdução ao estudo do narratário(1)* Trad. Claudia Maria Xantara e Wanda Aparecida Leonardo de Oliveira. *Glotta*. V. 16, p. 1-45, 1994.



PROPP, W. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

REIS C. e M. LOPES, A. C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOUER, P. *Tempo e Narrativa*. Campinas, S. Paulo: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papirus, 1997.

ROSENFELD, A. *Reflexões sobre o romance moderno: Texto/contexto*. S. Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSSUM-Guyon, F. V. (et alii). *Categorias da narrativas*. Lisboa: Arcádia, 1977.

SARTRE, J. Paul. *O que é literatura*. São Paulo: Ática, 1989. Trad. Carlos Felipe Moisés.

SCHOLES, R. e KELLOG, R. *A natureza da Narrativa*. Trad. Gert Meyer. S. Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: 34, 1997. Mesa redonda. In: MACHADO de Assis; antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982.

TOMACHÉVSKI, B et al. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Trad. Ana MarizaR. Filipouski et ali. Porto Alegre: Globo, 1978.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins Siqueira. S. Paulo: Iluminuras, 1991.



